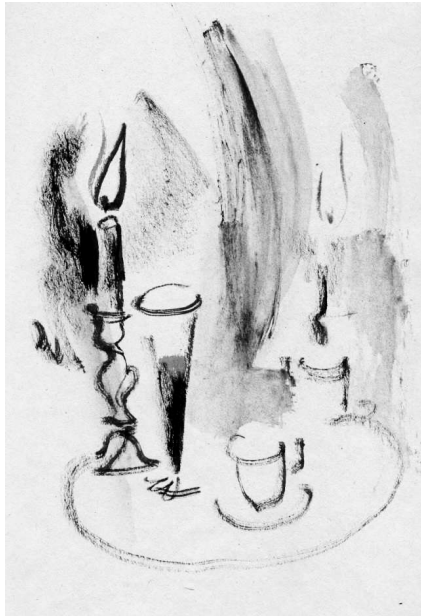


Сборник материалов конференции
ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ
2016



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

Сборник материалов конференции
**ТРАУГОТОВСКИЕ
ЧТЕНИЯ**
2016

Санкт-Петербург
2017

Периодическое издание
ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ №5

ISBN 978–5–906931–00–9

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

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

«Трауготовские чтения» — комплексный проект, объединяющий в себе научную и выставочную части. Основные его 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

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

С 2015 года Библиотека книжной графики (МЦБС им. М. Ю. Лермонтова) является основной площадкой программы «Трауготовские чтения», где проходят научные конференции и выставки, посвященные проблематике и жизни иллюстрированной книги, и – шире – науке о книге. В 2016 году в библиотеке прошла шестая конференция «Трауготовские чтения», материалы которой публикуются в данном издании.

Программа «Трауготовские чтения» – это единственное ежегодное мероприятие в Санкт-Петербурге, успешно проводимое уже семь лет и открытое для широкого круга специалистов в области искусства, истории и культуры книги, позволяющее вести профессиональный диалог и формирующее авторитетное научное поле для молодых специалистов различных направлений (художников, искусствоведов, музейных работников, библиотекарей, издателей и т. д.). Программа является комплексным проектом, объединяющим 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. Научная деятельность логично дополняется и расширяется проведением персональных и групповых выставок художников-иллюстраторов книги, выставок книги художника и сборных тематических выставок, посвященных различным явлениям и направлениям отрасли.

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»*

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Арутюнян Юлия Ивановна</i> Тема прогулки по Санкт-Петербургу в детской книжной иллюстрации	11
<i>Башарова Александра Сергеевна</i> Иллюстрации Михая Зичи к произведению Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре»	28
<i>Звонарева Лола Уткировна,</i> <i>Кудрявцева Лидия Степановна</i> Отблески и тени времени (К истории офортов А. Алексеева к «Дон Кихоту» Сервантеса)	48
<i>Карасик Михаил Семенович</i> Конструктивистская партитура: типографика, кино, фотомонтаж в забытом шедевре Соломона Телингатера	70

<i>Климова Екатерина Дмитриевна</i>	
Книга «Козочка» Марка Шагала из собрания Русского музея. К истории создания и бытования	92
<i>Корытов Олег Витальевич</i>	
Из истории русской книжной графики. Иван Билибин и Борис Зворыкин	110
<i>Корнилова Любовь Викторовна</i>	
Творчество М. А. Бычкова: тенденции развития художественного языка	124
<i>Кошкина Ольга Юрьевна</i>	
История любви поэта. Графические иллюстрации Леонида Строганова к «Сонетам» Ф. Петрарки	140
<i>Кузнецов Эраст Давыдович</i>	
О понятии книжного пространства	155
<i>Люй Цзинь</i>	
Китайская детская иллюстрированная книга в прошлом и будущем	166
<i>Лола Галина Николаевна</i>	
Текст-трейлер как визуальная транскрипция художественного текста	180
<i>Патрушева Мария Борисовна</i>	
Силуэт – забытое искусство?	190

<i>Певцов Григорий Дмитриевич</i> Цветовая геометрия книжного пространства Геннадия Спирина	204
<i>Реймер Анна Андреевна</i> «Джаз» Анри Матисса: иллюзии и эффекты	216
<i>Романова Александра Георгиевна</i> Сюита Лармессина. Последователи Ватто в роли иллюстраторов	230
<i>Россомахин Андрей Анатольевич</i> Неопубликованная статья Василия Каменского о живописи	246
<i>Рыжанок Марина Валентиновна</i> Эволюция и структура коронационных альбомов императорской России	262
<i>Тугаринова Анна Сергеевна</i> Книжная графика Ю. П. Анненкова из собрания отдела рисунка ГРМ	280
<i>Урусова Рената Рустамовна</i> Отражение поэзии Серебряного века в работах художника Константина Янова	296
<i>Чувашев Юрий Иванович</i> Воля Николаевич Ляхов – ученый и педагог	316



Юлия Ивановна Арутюнян

ТЕМА ПРОГУЛКИ ПО ПЕТЕРБУРГУ В ДЕТСКОЙ КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ ¹

Травелог ² – литературное описание путешествия, занимающее некое промежуточное положение между гидом для странника, художественным осмыслением пространства и путевыми заметками, становится в XX столетии одним из ведущих жанров литературы. Образ дороги, влекущей и пугающей, завораживающей и преобразующей, мотив странствия, изменяющего героя, превращается в специфический культурный код, воплощаясь в изобразительном искусстве и кинематографе.

1 Следует отметить, что в статье не рассматриваются учебники и учебные пособия по истории города, внимание уделяется художественной литературе и познавательным изданиям.

2 Подробнее о появлении и границах применения термина «травелог» см. *Пономарев Е. Р.* Типология советского путешествия: «путешествие на Запад» в литературе межвоенного периода / *Е. Р. Пономарев.* – СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2013. – С. 7–16.

Тема путешествия и книга-путеводитель были широко распространены в европейской культуре XVII века. Безусловно, «итинерарии» существовали в качестве «гида паломников» еще с XI столетия, однако, именно Новое время порождает классический вариант светского текста, комментирующего городскую и / или культурную среды, или характер коллекций произведений искусства. Эти путеводители не лишены иллюстративных рядов, при этом изображение зданий приобретает в них как стремление к визуальной достоверности и детализации, так и склонность к обобщенности и передаче впечатления единого пространства архитектурного ансамбля. Мотив странствия как литературный сюжет порождает особое отношение к художественному решению книги, образы повествования и изобразительные ряды вступают в сложный диалог динамики, объемов, движения, поиска, внимание с отдельного сооружения или комплекса смещается в сторону концепции стилистического и пространственно-го единства вербального и визуального начал.

Классификация современных изданий, которые в той или иной степени могут быть соотнесены с типом травелога, предполагает существование классических путеводителей, рассказывающих о достопримечательностях, описаний конкретных местностей, различных интерактивных обучающих изданий и литературных описательных опытов. В контексте освещаемой темы, естественно, актуален и важен вопрос педагогического толка – как рассказывать ребенку о городе, на чем следу-

ет сделать акценты, как сохранить игровой характер общения, не упрощая, но и не делая скучным живой материал городской среды. Существуют ли разработанные методики и насколько они современны, какие материалы привлекаются и как иллюстративные ряды из книг могут помочь изучению городской среды.

Интересно отметить, что учебная и познавательная литература последних десятилетий активно использует образы персонажей, которые ведут читателя по страницам книг о Санкт-Петербурге, спутниками могут становиться как исторические персонажи (чаще всего – Петр I или солдат преображенского полка)¹, так и сказочные герои или животные (например, кот)². Обычно, в качестве участников прогулки выступают дети³, нередок сценарий, сходный с классическим экфрасисом, предполагающий пару «знаток / несведущий» (со всеми вытекающими отсюда образными характеристиками), встречается образ «почемучки». Подобный тип изданий чаще всего носит интерактивный характер, может вклю-

1 Гурин Ю. Прогулки по Петербургу. Игра-экскурсовод / Гурин Ю. – СПб.: Химиздат, 1997.

Дерягина Л. Б. Я живу в Петербурге / Л. Б. Дерягина. – СПб.: Литера, 2013.

2 Дмитриев В. К. Санкт-Петербург. Пособие по истории города для малышей. – СПб.: Корона-пресс, 2006.

3 Шиф Л. Путешествия по Петербургу с Аликом и Гусариком: сказка-путеводитель / Л. Шиф. – СПб.: Невский курьер, 1994.

Пянкевич В., Смирнова А. Как найти счастье на улице / В. Пянкевич, А. Смирнова. – СПб.: АОЗТ СНЕЛЕ, 1997.

Никонова Е. А. Первые прогулки по Петербургу / Елена Анатольевна Никонова. – СПб.: Паритет, 2008.

чать игры, практические задания, всевозможные ребусы, или предполагать формат «квеста», который следует проводить в городе уже после прочтения текста и разгадывания загадок ¹. Вариантом подобной интерактивной программы может стать книжка-раскраска, представляющая город и предполагающая знакомство ребенка со зданиями, которые изображаются детально и узнаваемо ² (ил. 1).

Проблемами данного типа изданий нередко оказываются отсутствие единого стиля оформления, намеренный принцип расширения художественных приемов и методов работы, что не всегда способствует сохранению эстетически обоснованной концепции книги. Встречается сложное совмещение графики и фотографии, параллельное использование различных техник и материалов ³. Подобный подход предполагает глубоко продуманное и обоснованное комбинирование принципов оформления издания, так как очень просто разрушить единство книги. Особое внимание уделяется тексту; специфика изложения материала такова, что соответствие изображения и надписи необходимо соблюдать в полной мере. Шрифт играет немаловажную роль, периодически используются инициалы. Формат изданий подоб-

1 Гурьева Н. Детям о Санкт-Петербурге. Первое знакомство / Н. Гурьева ил. Е. Павловой, Л. Цендровской. – СПб.: Паритет, 2015.

2 Рапопорт А. Санкт-Петербург. Раскраска-путеводитель / Анна Рапопорт, ил. Ольги Бегак. – СПб.: Клевер Медиа Групп, 2015. – (Увлекательная прогулка).

3 Шевченко А. А. Загадочный Петербург / А. А. Шевченко, ил. А. Ф. Кабанина. – СПб.: Детгиз, 2013.

ного рода часто также нетрадиционен ¹, что в свою очередь порождает целый ряд особенностей в организации каждого листа: используется принцип «зонирования» (то есть под одинаковые с содержательной точки зрения цели выделяются сходные участки страницы) ², интерактивные элементы, особое структурирование. В последнее время нередко появляются решения страницы, организованные как экран компьютера.

«Загадочный Петербург» Алексея Шевченко ³ с иллюстрациями Александра Кабанина предлагает сложные, почти сюрреалистические игры с городским пространством, нарушение топографии возмещается приемом «документализации» за счет использования фотографий, гармонично вводимых в поле изображения (*ил. 2, 3*). Автор смело применяет переходы от цветных к черно-белым изображениям, графическое и живописное начала взаимодействуют в едином пространстве книжной страницы, вступая в конфликт, акцентируя важные аспекты, привлекая внимание читающего. Изображения дублируются, создавая «пульсирующие» визуальные ряды, усложняющие рецепцию образа. Автор прибегает к игре с диахронным началом: история, архитектура и современная жизнь вовлекают читающего в сложный

1 Рапопорт А. С. Санкт-Петербург. Иллюстрированный путеводитель для детей и родителей / А. С. Рапопорт, ил. Виктора Запаренко. – СПб.: Фордевинд, 2011.

2 Прогулки по детскому Петербургу / Ред. В. Малышкина, О. Феофанова, Ю. Гурко. – СПб.: Питер, 2013.

3 Шевченко А.А. Загадочный Петербург / А.А. Шевченко, ил. А. Ф. Кабанина. – СПб.: Детгиз, 2013.

многоуровневый диалог настоящего и прошлого. Структура «загадка / отгадка» продиктована самим типом издания.

Обложка книги Анны Рапопорт «Санкт-Петербург. Иллюстрированный путеводитель для детей и родителей»¹ (иллюстрации Виктора Запаренко) оформлена как ранец, необычный квадратный формат, комбинирование иллюстраций и фотографий, сложное взаимодействие текста и визуального ряда, стилизация страниц под листы пергамента и имитация экрана компьютера со всплывающими окнами придают изданию живость и динамичность (ил. 4).

Литературные сочинения, где путешествие по городу становится частью сюжета, а Санкт-Петербург выступает в качестве полноправного героя повествования, ориентированы и на образовательную функцию, и на описательность, и на эмоциональное переживание пространства и городской среды. Подобный тип издания предполагает преобладание текста. В некоторых случаях, напротив, повествование подчиняется изобразительному ряду, иллюстрации доминируют над рассказом, ведут читающего за собой, привлекают внимание, подчёркивая основные акценты повествования. Диалог текста и изображения – вот та основная задача, с которой сталкивается художник. В подобных книгах редко встречаются игры и загадки, структура доверительного разго-

¹ Рапопорт А. С. Санкт-Петербург. Иллюстрированный путеводитель для детей и родителей / А. С. Рапопорт, ил. Виктора Запаренко. – СПб.: Фордевинд, 2011.

вора, прогулка-комментарий становятся основой формирования языка изображения. Главной темой остается город, хотя нередко внимание привлекается к отдельным памятникам, чаще всего к Эрмитажу, который в последние несколько десятилетий стал основным объектом интереса авторов ¹ (ил. 5).

Интересным аспектом оформления подобного типа книг становится совмещение детской и научной иллюстрации. Формируется особое отношение с пространством города, так как и рассказ, и изобразительный ряд превращаются в путешествие. Следует отметить, что подобное решение далеко не всегда следует истинной топографии, совмещая разрозненные объекты на одном листе, применяется принцип дублирования мотивов, повторение выступает как дидактический прием ². Использование фотографии в подобном контексте сомнительно с точки зрения уровня

1 Тарутин О. А. Что я видел в Эрмитаже? : стихотворения / О. Тарутин. – Ленинград : Детская литература, 1989.

Тарутин О. А. Что я видел в Эрмитаже? : стихотворения / О. Тарутин, ил. Александра Аземши. – СПб.: Детгиз, 2011.

Шаповалова, О. А. Расскажи мне об Эрмитаже / О. А. Шаповалова. – Москва : РИПОЛ КЛАССИК, 2003. – (Расскажи мне...).

Лившиц Л. Сказочный Эрмитаж. / Л. Лившиц. – СПб.: Alfa-Colour, 2008.

Бобринский А. Эрмиты. Петербургская сказка. / А. Бобринский, ил. Ольга Попугаева, Д. Непомнящий. – СПб.: Вита Нова, 2012.

Арсеньева Д. Эрмитаж. С этажа на этаж. / Д. Арсеньева, худ. Елена Поповская, ред. Александр Ткаченко. – СПб.: Изд-во: «Настя и Никита», 2015.

2 Шевченко А. А. Загадочный Петербург. / А. А. Шевченко, ил. А. Ф. Кабанина. – СПб.: Детгиз, 2013.

отстранения от визуального ряда, предпочтение, бесспорно, отдается графике.

Изображение архитектурных сооружений приобретает характерные черты: игру с узнаваемыми объектами, трансформацию и стилизацию, использование сложившихся стереотипов, формулу «образ-знак», совмещение иллюзорного и фантастического. Графическое построение преобладает, особенностью манеры исполнения становится диктат линейного начала, игра плоскостей, сдержанное отношение к цвету, следующему принципу визуальной узнаваемости. Особое значение приобретает пейзаж, и это не «живописное» восприятие среды, а остро графическое решение, сдержанное, строгое, склонное к ритмической организации листа, увлекающееся четкостью членений фасадов и системой построения композиции на основе динамичных акцентов и сложных сопряжений плоскостей. Особенностью выбора объектов становится выработанный корпус тем: архитектура, история города, музеи, уютные уголки.

Книга Майи Борисовой «Пешком интереснее» – уникальный пример литературного путешествия, описывающего город – его памятники и его атмосферу – в стихах и иллюстрациях. Поэт и художник создают единый образ. В издании 1967 года М. С. Майофис¹ работает в характерной для времени динамичной эскизной манере, прошлое вторгается в современность, отец с сы-

¹ Борисова М. Интереснее пешком. / М. Борисова, ил. М. С. Майофис. – Л.: Детская литература, 1967.

нишкой посещают городские достопримечательности, оказываясь даже на кораблике Адмиралтейства, львы наблюдают за играющими детьми (ил. 6). Колорит строится на сопоставлении монохромных сероватых и ярких пятен интенсивного цвета. Виды города занимают второстепенное место, на первый план выходят узнаваемые детали и приметы эпохи. В переиздании 1973 г. акцент смещается в сторону панорамных видов, что заметно даже на обложке (ил. 7) ¹. В 2006 г. выходит издание «Детгиза» с иллюстрациями Г. А. В. Трауготов ², книга построена в характерной для мастеров манере, иллюстрации занимают значимое место, шрифт варьируется в зависимости от темы. Город, узнаваемый и фантастический, раскрывается перед зрителем своими ансамблями и прославленными видами (ил. 8), его населяют характерные герои – шлепающий по лужам малыш, рыбак на гранитной набережной, пожилая дама на скамейке в парке, сами художники, вдохновенно пишущие Летний сад (ил. 9) или вид на Васильевский остров (ил. 10).

Путешествие по Санкт-Петербургу отражено в литературе для детей в двух основных видах изданий: в обучающих и литературно-художественных. Познавательные книги предполагают, прежде всего, разработку методов работы, освоение определенных педагогических методик; активно

1 Борисова М. Интереснее пешком. / М. Борисова, ил. М. С. Май-офис. – Л.: Детская литература, 1973.

2 Борисова М. Интереснее пешком / Майя Борисова, ил. Г. А. В. Траугот. – СПб.: Детгиз-Лицей, 2006.

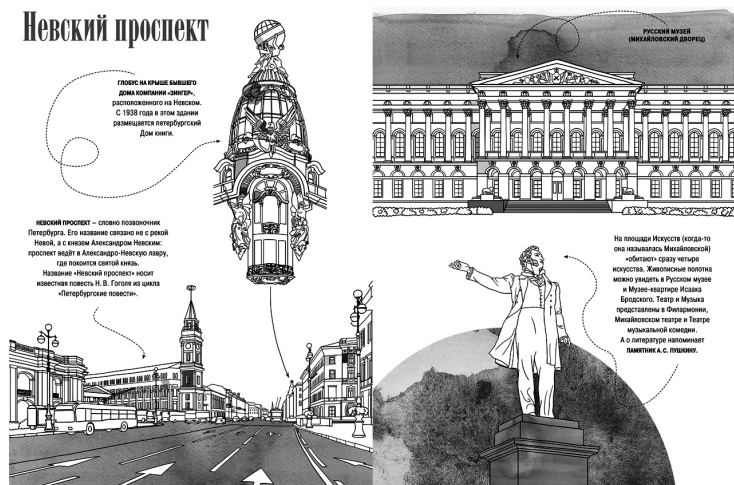
используется интерактивный подход: читатель должен выполнять задания, рисовать, угадывать. Обучение строится на принципе диалога. Оформление этих изданий допускает привлечение необычных приемов и расширение корпуса средств художественной выразительности. Уместен вопрос разработки принципов построения и иллюстрирования подобных пособий с точки зрения педагогических приемов. Публикации литературного толка ориентированы на классический подход к оформлению, иллюстрации связаны с текстом напрямую или ассоциативно. Любопытным примером может служить редкий образец, объединяющий оба вида изданий; подобный «художественный» подход ориентирован на гармоничное сочетание поэтического текста и изобразительного ряда, формирующее единство метода. Основным корпусом тем остаются стереотипные образы: зодчество, капризы погоды, жители, события истории и современные обстоятельства. Характерные жанровые вариации в иллюстрировании книг о городе – использование различных типов пейзажей, включая широкие панорамные виды и ведуту, обращение к историческим и бытовым мотивам.

Итак, детские книги о Санкт-Петербурге вписываются в характерную для современной литературы традицию травелога – описание путешествия по городу, рассказ о пути и увиденном становятся основной темой и ведущим сюжетом подобных изданий. Книги можно условно разделить на учебные, ставящие своей целью именно образование, и

художественные, где, (нередко в поэтической форме) описывается город. Иллюстрации в таких изданиях типологически могут приближаться к научным изображениям, так как целью их остается узнаваемость, наглядность, повествовательность и детализация. Использование интерактивных приемов работы с читателем, вовлечение в игровые аспекты восприятия текста и изображения, превращение рассказа в экскурсию, возможность использования книги в качестве увлекательного путеводителя – объединяют оба направления, хотя в целом они развиваются самостоятельно. Первое связано скорее с современной педагогикой и методиками обучения, второе – с литературой и изобразительным искусством; разные цели и требования порождают принципиально различные художественные решения. Первый тип тяготеет к усложнению композиционного построения листа, некой «многослойности», совмещению техник, второй ориентирован на развитие классического вида иллюстрации, однако в них изобразительный аспект нередко преобладает над нарративным. Последовательность повествования в первом случае определяется топографическими аспектами, во втором – характером рассказа; в изданиях педагогического толка нередко уделяется внимание характеру шрифта, который варьируется в зависимости от ситуации, в литературных сочинениях изобразительность доминирует над текстом, характер написания которого нейтрален.

Образ города строг и графичен; линейный рисунок, острота плоскостей, ритмичность, сочета-

ние приемов обобщения с вниманием к детали формируют художественный язык. В учебных изданиях нередко прибегают к комбинированию иллюстрации и фотографии, что почти недопустимо в художественной литературе. Тематика изображений типична для всех книг о городе – это архитектура и история, достопримечательности и городская жизнь, времена года и типы. Метод работы с читателем обусловлен характером издания, особенностями организации материала, адресной аудиторией и, бесспорно, творческим осмыслением текста и принципами оформления книги, предложенными художником.

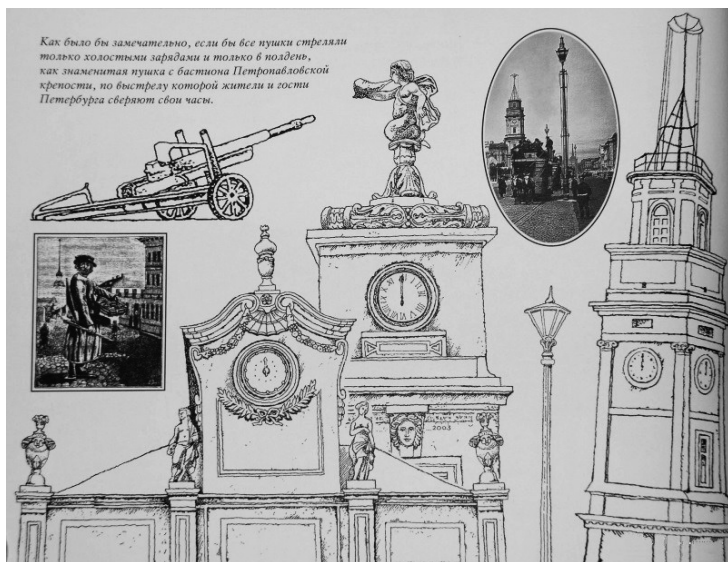


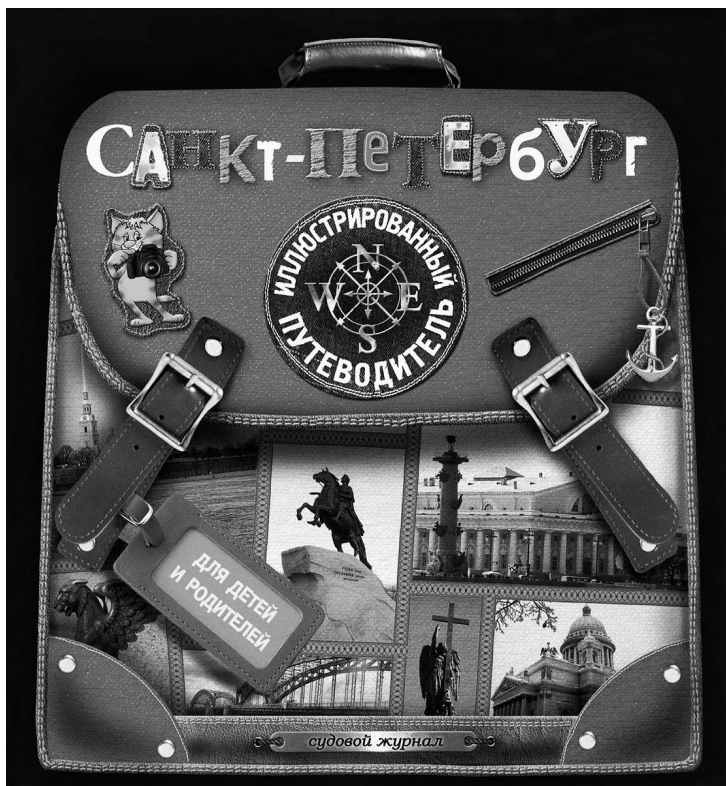
1. О. Бегак. Иллюстрация к книге: Рапопорт А. Санкт-Петербург. Раскраска-путеводитель / А. Рапопорт. – СПб.: Клевер Медиа Групп, 2015. – (Увлекательная прогулка)



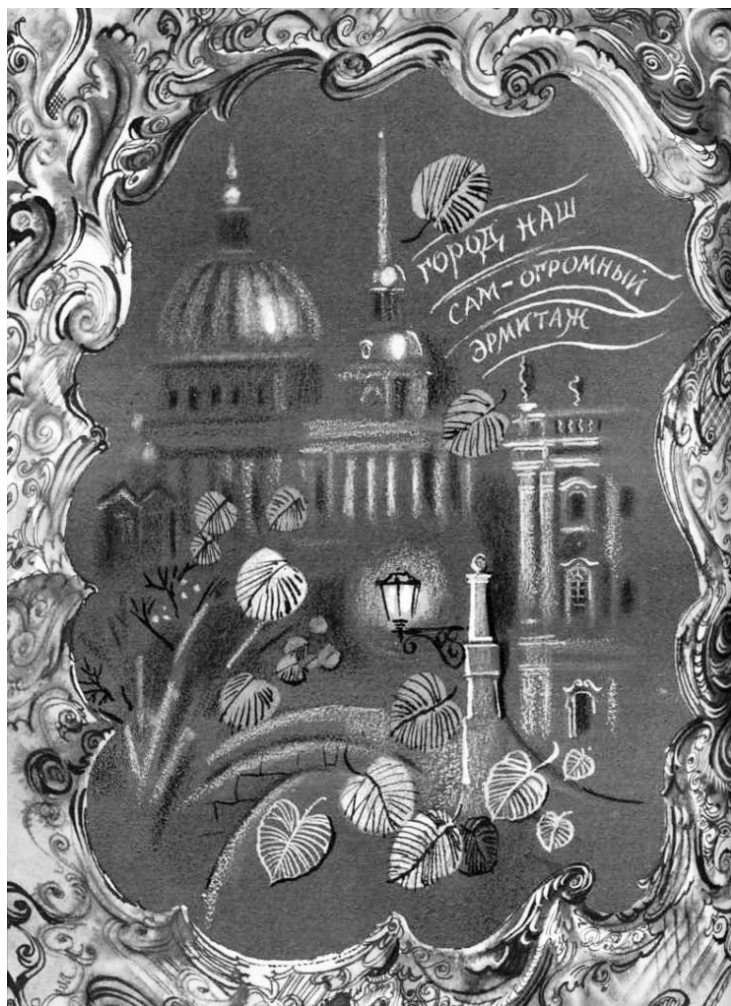
2. А. Ф. Кабанин. Иллюстрация к книге: Шевченко А. А. Загадочный Петербург / А. Шевченко. – СПб.: Детгиз, 2013

3. А. Ф. Кабанин. Иллюстрация к книге: Шевченко А. А. Загадочный Петербург / А. Шевченко. – СПб.: Детгиз, 2013





4. В. Запаренко. Иллюстрация к книге: Рапопорт А. С. Санкт-Петербург. Иллюстрированный путеводитель для детей и родителей. / А. С. Рапопорт. – СПб.: Фордевинд, 2011



5. А. Н. Аземша. Иллюстрация к книге: Тарутин О. А. Что я видел в Эрмитаже? : стихотворения / О. Тарутин. – СПб.: Детгиз, 2011.



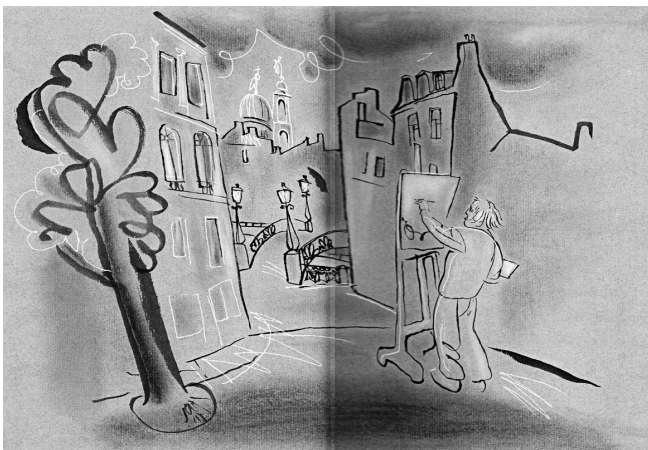
6. М. С. Майофис.
Иллюстрация к
книге: Борисова М.
Интереснее пешком.
/ М. Борисова. – Л.:
Детская литература,
1967

7. М. С. Майофис.
Обложка книги:
Борисова М.
Интереснее пешком.
/ М. Борисова. – Л.:
Детская литература,
1973





8–10.
Г. А. В. Траугот.
Иллюстрация
к книге:
Борисова М.
Интереснее
пешком / Майя
Борисова. –
СПб.: Детгиз–
Лицей, 2006



Александра Сергеевна Башарова

ИЛЛЮСТРАЦИИ МИХАЯ ЗИЧИ К ПРОИЗВЕДЕНИЮ ШОТА РУСТАВЕЛИ «ВИТЯЗЬ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ»

Вот, брат, книга эта – сокровищница грузинского сердца. На нашем языке не существует ничего, что было бы выше этой книги.

«Рассказ нищего»,

И. Г. Чавчавадзе, 1865 год

Иллюстрирование поэмы «Витязь в тигровой шкуре» занимает центральное место в истории грузинской светской миниатюры XVII века, и позже с ней работали многие грузинские иллюстраторы. Но первым, после средневековых миниатюр, обратившимся к поэме Шота Руставели художником был Михай Зичи (1827–1906). Работы венгерского художника стали традицией, переданной последующим поколениям иллюстраторов.

Мечты о горных пейзажах Кавказа волновали графика еще задолго до знакомства с грузинским эпосом «Витязь в тигровой шкуре» и особым образом находили отражение в его творчестве. На Кавказе много работал князь Григорий Григорьевич Гагарин (1810–1893), издавший в 1850-х годах свои зарисовки в альбомах литографий «Живописный Кавказ» и «Пейзажи, нравы и костюмы Кавказа». На Кавказ ездил Василий Федорович Тимм, впоследствии воссоздавший впечатления от поездки на страницах «Русского художественного листка» (начавшего издаваться в 1851 г.). В самый разгар войны на Кавказе М. Зичи просит разрешения у русского императора отправиться туда, получает отказ, и, не зная еще Кавказа, создает серию автолитографий «Кавказские сцены».

Работы упомянутых выше художников, широко известные в то время, по-видимому, послужили для мастера основой, на которой он создал свой «воображаемый» Кавказ. Серия состоит из двенадцати листов литографий, рисованных на камне самим художником. Есть еще один пробный оттиск 1852 года, в серию не вошедший («Выстрел»). «Кавказские сцены» М. Зичи представляют собой выразительные, динамичные по композиции работы.

К теме Кавказа М. Зичи обратился в работе над иллюстрациями к произведениям М. Ю. Лермонтова, на которые поспешит ответить критической статьей «Голос» из Тифлиса. В 1880 г. в газете «Голос»¹ справедливо отмечается малое знание

¹ Голос. 1880. № 353. 22 декабря.

художником кавказской жизни, указывается ряд нелепостей в изображении обычаев, деталей костюмов. Заканчивается статья предложением посетить Кавказ, из жизни которого художник берет свои сюжеты. Осенью 1881 г. с целью сбора материала для создания иллюстраций к лермонтовскому «Демону» Зичи отправился в Тифлис¹.

В начале 1880-х годов деятели литературного общества Грузии во главе с Ильей Чавчавадзе решили «поставить памятник духовному сокровищу народа»² – опубликовать иллюстрированное издание поэмы «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели. Издательская коллегия предложила художественное оформление книги «выдающемуся иллюстратору» Зичи, на что художник дал свое согласие.

Во время пребывания в Грузии иллюстратор знакомится с природой, бытом и нравами этого удивительного края³. Он посещает дома грузинского дворянства и самых ярких представителей интеллигенции. Для зарисовок были устроены живые сцены, с привлечением княжеских семей Тифлиса и Кутаиси, которые с энтузиазмом позировали венгерскому художнику.

Сначала поэма была воплощена на сцене театра. К решению задачи по разработке эскизов «живых картин» Зичи подошел как театральный

1 О приезде Зичи в Тифлис сообщалось в газете «Тройба» (Времена) от 21 октября 1881.

2 М. Чорглашвили. ...Будто здесь родились. Тбилиси, 1990. С. 107. (На груз. яз.)

3 О приезде Зичи в Тифлис сообщалось в газете от 21 октября 1881. Тройба (Времена).

художник: в каждом листе, выполненном пером и тушью, он показывает общую композиционную компоновку фигур на сцене. Раскрывая каждую мизансцену, художник создал своеобразный режиссерский проект из десяти композиций, в которых отразил ключевые эпизоды поэмы. Печатные издания Тифлиса того времени уделяют особое внимание освещению подготовки «живых картин», часто публикуются отчеты о работе художника ¹.

Показ «живых картин» начинается с многофигурной сцены «Возведение Тинатин на престол». Вытянутый по горизонтали лист представляет собой богато украшенную террасу дворца и служит своего рода прологом ко всему проекту. Композиция требует особой ясности и выразительности силуэтов переднего плана. Второй план уплощен до едва различимых линий – силуэтов деревьев. Создается впечатление замкнутой театральной сцены, легко читается ритм фигур и симметрия.

Подобный композиционный прием Зичи использует в следующем эпизоде – «Пире у царя Фасадана», которому художник придает описательный характер и вводит его в цикл изображений для обозначения места действия.

Следующие эпизоды «живых картин» показывают развитие сюжетной линии поэмы и характеризуют образы героев. На примере картона «Похищение Нестан-Дареджан» можно рассмотреть еще одну композицию, которую применяет Зичи в «живых картинах». Это довольная ясная систе-

1 Троиба (Времена). 1881. 22 октября. (На груз. яз.)

ма, подчеркнутая вертикалями и опорными горизонталями. При этом, строгому распределению архитектурных форм мастер противопоставляет стремительное диагональное движение фигур героев. Тщательно продуманные жесты, направляющие взгляд зрителя к композиционному центру рисунка – фигуре Нестан, демонстрируют увлечение Зичи искусством мастеров эпохи барокко, таких как Караваджо и Рубенс. Также, в этом плане показателен рисунок «Царь Ростеван на охоте находит тоскующего Тариэля».

Завершается вся сюита опять многофигурной композицией «Торжественное шествие» – это своеобразный счастливый финал поэмы. Слева и справа возвышаются стены дворца, с помощью их перспективного сокращения художник создает эффект глубины и динамичного продвижения центральных фигур вперед на зрителя. Возможно, здесь сказался опыт работы Зичи как акварелиста. Строгое расположение фигур, мотив шествия и акцентирование на деталях были характерны для его придворных работ.

М. Зичи создал и образы героев: детально разработаны эскизы костюмов, которые в итоге составили так называемый «альбом персонажей». Альбом с эскизами костюмов и листы зарисовок к «живым картинам» сейчас бережно хранятся в Национальном музее Грузии.

Впервые постановка была осуществлена 6 февраля 1882 г. в Тифлисе на сцене летнего театра¹, а 17 марта участники «живых картин» предстали

¹ Кавказ. 1882. №34. (На груз. яз.)

перед жителями Кутаиси. Поставленные «живые картины» были отмечены положительными откликами в прессе. Приведем один из них: «Сегодня у нас в гостях находится художник императорского двора г-н Зичи, который известен не только в нашей стране, но и за границей своими способностями и искусством. Его заслуга перед Грузией велика. Он воспроизвел образы и вдохнул жизнь в героев, которых бессмертный Шота Руставели выразил прекрасным стихом»¹. Почти на протяжении двух лет продолжается постановка «живых картин» на фоне декораций, подготовленных М. Зичи.

Осенью 1882 г., собрав обширный изобразительный материал, художник возвращается в Россию. Невзирая на большое количество придворных обязанностей, художник продолжает работу над иллюстрациями к «Витязю в тигровой шкуре». В 1885 г. он отправляет готовые эскизы комиссии литературного общества в Тифлис.

«Я посылаю вам не двенадцать, а тридцать четыре эскиза для выбора. Отметьте, что считаете нужным, надпишите номера и поскорее вышлите обратно... Буду очень рад, если сумею оправдать ваши надежды. Наконец, прошу вас обращаться с моими рисунками так, как грузины обращаются с невинными юными девушками – осторожно»².

В свою очередь, комиссия литературного общества выбрала двадцать шесть иллюстраций

1 Кавказ. 1882. №48. (На груз. яз.).

2 Чорглашвили М. ...Будто здесь родились. Тбилиси, 1990. С. 110. (На груз. яз.)

для нового издания поэмы «Витязь в тигровой шкуре». По настоянию Зичи, иллюстрации были переведены в цинкографии Ангерером в венской фотоцинкографии. Зичи контролировал весь процесс создания иллюстраций, и это может служить объяснением тому, что некоторые иллюстрации отличны от первоначальных эскизов художника.

Многие эпизоды «живых картин» изображаются и в иллюстрации, но решены художником совершенно иначе. Большинство рисунков были выполнены итальянским карандашом, с проработкой переднего плана тушью и белилами, и лишь два первых рисунка выполнены в акварельной технике. Богатейшее графическое наследие раскрывает свойственное М. Зичи виртуозное владение рисунком.

Художник значительно расширил круг изображаемых эпизодов. Содержание листов к «Витязю в тигровой шкуре» обладает большей целостностью по сравнению с его первыми сериями иллюстраций к произведениям М. Ю. Лермонтова. Мир романтических образов Руставели оказался близок творческой личности Зичи, поэтому можно говорить и о большей слитности литературных образов с их воплощением в иллюстрациях художника. Могучие витязи, прекрасные девушки, романтика любовных страстей захватили художника.

Фронтиспис поэмы Руставели «Витязь в тигровой шкуре» непосредственно связан с той героизирующей линией, которая проходит через все листы серии М. Зичи. Его сюжет повествует нам о

передаче поэмы грузинской царице Тамаре. Фигуры расположены согласно традиционной композиционной схеме, принятой для подобных сюжетов.

Тамара восседает на богато украшенном троне, в окружении подданных. Справа изображен Шота Руставели, протягивающий свиток царице. Каждая фигура занимает определенное место в строго выстроенной, ясно читаемой композиции, которая в целом носит торжественно неподвижный характер, но при этом не лишена динамического развития действия. Михай Зичи будто останавливает мгновенье, подчеркивая значимость события для истории и культуры Грузии.

Первая иллюстрация к поэме, которую мы рассмотрим, воспроизводит сюжет следующих строк поэмы:

Раздала она подарки из наследного ларца,
Вдоволь знатных, как и малых, одаряла без конца.
И сказала: «Исполняю волю мудрого отца,
Пусть в сей день никто не прячет драгоценностей
дворца».

Действие разворачивается на террасе дворца, где Тинатин, исполняя волю отца, раздает богатства «турецкого стана», за ней вырастают фигуры достопочтенного старца и кланяющегося слуги. Справа, облокотившись на колонну, изображен глубоко задумавшийся Автандил.

Тяжелые массы архитектуры уравновешены, ритм их нарастания выдержан, контуры остаются

ся строгими и четкими, геометрическая правильность линий здания смягчается ажурным орнаментом стен и колонн. Фигуры героев кажутся несколько мелковатыми. Но такое соотношение между масштабом фигур и размером архитектурных форм, выбрано художником не случайно, оно подчеркивает богатство и значение Аравии, согласно тексту поэмы.

«Рабы увозят Нестан-Дареджан по приказу Давар». На этот раз Михай Зичи показывает основных героев иначе – крупным планом. Давар велит рабам «чернее сажи» увезти Нестан-Дареджан. Изменяется и художественный язык мастера в трактовке фигур героев. Монументальный задний фон, фигура Давар, словно вырастающая из тени арки, усиливают ощущение стремительного движения фигур на переднем плане.

М. Зичи умело использует выразительность жестов и сложную динамику драпировок одежд героев, смело берет тональные соотношения, сочетая их с как бы светящимися тенями. Благодаря этому он передает подвижное единство формы и тона, четкого контура и мягкой моделировки объема, которые помогают передать жизнь, полную внутреннего движения и сложных изменчивых соотношений.

Исключительно выразительно сопоставление Нестан-Дареджан с уродливыми слугами, которые жадно хватают ее и волокут в лодку. Это столкновение подчеркивается контрастом, выразительно решенным средствами тональных отношений – узловатых, черных рук слуги и нежной,

светлой кожи юной девы. Красоте яркого и свободного порыва чувства Нестан-Дареджан противопоставляются цинизм и корыстолюбие.

В иллюстрации одного из наиболее значимых эпизодов поэмы – «Освобождение Нестан-Дареджан» – художник умело использует контрасты светотени, движение от темноты к свету сосредотачивает внимание зрителя на центральных по смыслу фигурах – встрече влюбленных. А следы минувшей опасности – тела павших врагов – М. Зичи изображает лишь темной обобщенной массой. Тонально очень сложно решено небо. Художник использует интересный световой эффект: солнце, едва поднявшись над горизонтом, светит из глубины сцены. Световая аранжировка темных силуэтов воинов в тени арки – ритм бархатистых глубоких теней – сочетается со световыми бликами на копьях, мечах и шлемах, усиливая экспрессивность воплощения. Именно свет преобразует сцену, внося в нее значительность и динамику, создает впечатление тревоги и героического напряжения.

Работа над этим изданием «Витязя в тигровой шкуре» явилась вершиной творчества еще одного талантливого художника. Оформление поэмы (шрифты и орнаменты) выполнил гравер Григол (Григорий) Татишвили. Художник собрал и искусно использовал древнейший декоративный материал грузинских монументальных памятников. «Графически переработав это вековое богатство, воплощенное в камне, дереве, металле, Татишвили приспособил его к материалу нового времени – бумаге – и подчинил требованиям книжного

дела»¹. Он создал непревзойденные по мастерству заглавные буквы, заставки, узоры, виньетки и другие элементы книжного декора. Кроме того, Татишвили обработал изображение Руставели, сохранившееся на одной из рукописей, и, окружив его великолепным орнаментом, украсил им обложку «Витязя в тигровой шкуре». Необходимо обратить внимание, как органично сочетаются полосы шрифтового набора, заглавные буквы и графические элементы, выполненные разными мастерами.

15 мая 1888 г. в газете «Ивети»² сообщалось, что работа над подарочным изданием «Витязь в тигровой шкуре» закончена. Первоначально планировалось напечатать 600 экземпляров, в конечном итоге количество увеличилось до 1270 книг. Позднее, в 1937 г., оригинальные рисунки художника вошли в юбилейное московское издание поэмы.

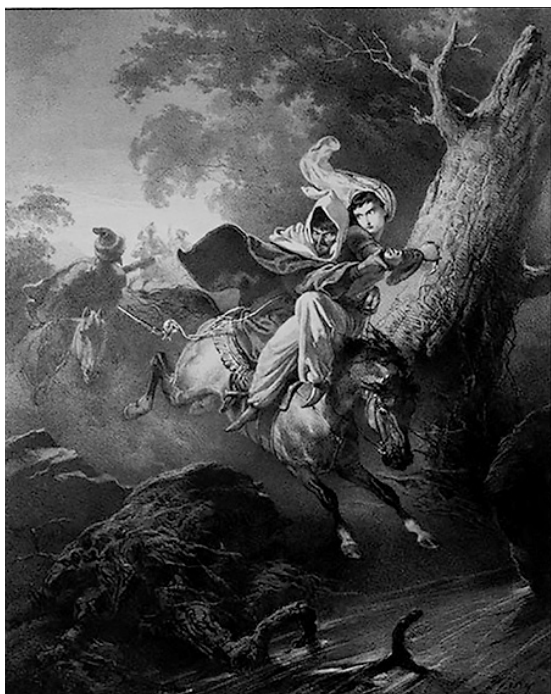
Безусловно, работа Зичи над иллюстрированием эпоса «Витязь в тигровой шкуре» способствовала глубоким переменам в отношении к искусству книги в Грузии.

Способность реалистического восприятия, живая фантазия и глубокое изучение быта грузинского народа — это те качества, которые позволили Зичи создать такое замечательное произведение искусства.

1 Гордезиани Б. Григол Татишвили. Тбилиси, 1955. С. 26. (На груз. яз.).

2 «“Витязь в тигровой шкуре” с картинками в дорогой обложке изданный Г. Д. Картвелишвили продается в книжных складах “Общества распространения грамотности”. В книге 26 картин, нарисованных Зичи, многие из которых были заказаны специально для этой книги. Рисунки орнамента и заглавные буквы вытиснены в Петербурге, книга большого формата и стоит пятнадцать рублей».

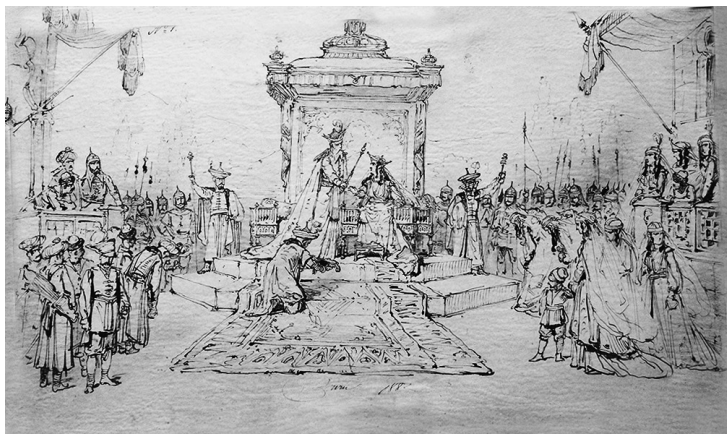
зинского народа позволили художнику правдиво передать образы героев поэмы. Иллюстрации М. Зичи приобрели огромную популярность у грузинского народа. Многовековая мудрость восточной культуры обрела здесь свое наглядное воплощение. В иллюстрациях Зичи выразил огромную любовь не только к поэме, для прочтения которой выучил грузинский язык, но и к свободолюбивому грузинскому народу, история которого была так схожа с историей его многострадальной родины – Венгрии.



М. Зичи. Кавказские сцены. Похищение. 1853. Литография, 39х32.
Национальная галерея, Будапешт



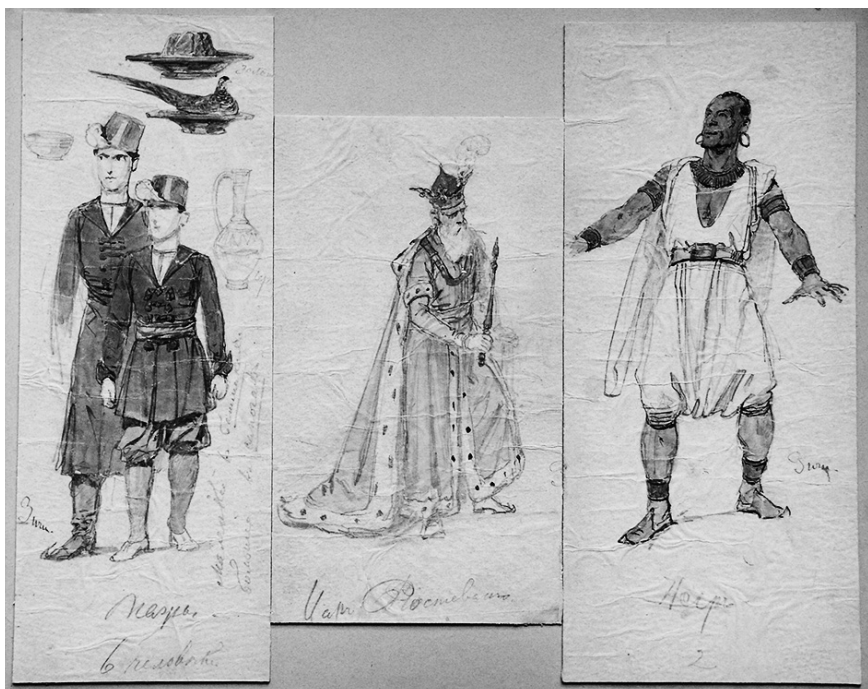
М. Зичи. Сцены из жизни Кавказа. 1881. Б. акв., бел., 59х48.
Национальный музей Грузии, Тбилиси



М. Зичи. Возведение Тинтин на престол. Серия эскизов живых картин по поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». 1882. 26x42,5. Внизу подпись: «Зичи 1882». Национальный музей Грузии, Тбилиси



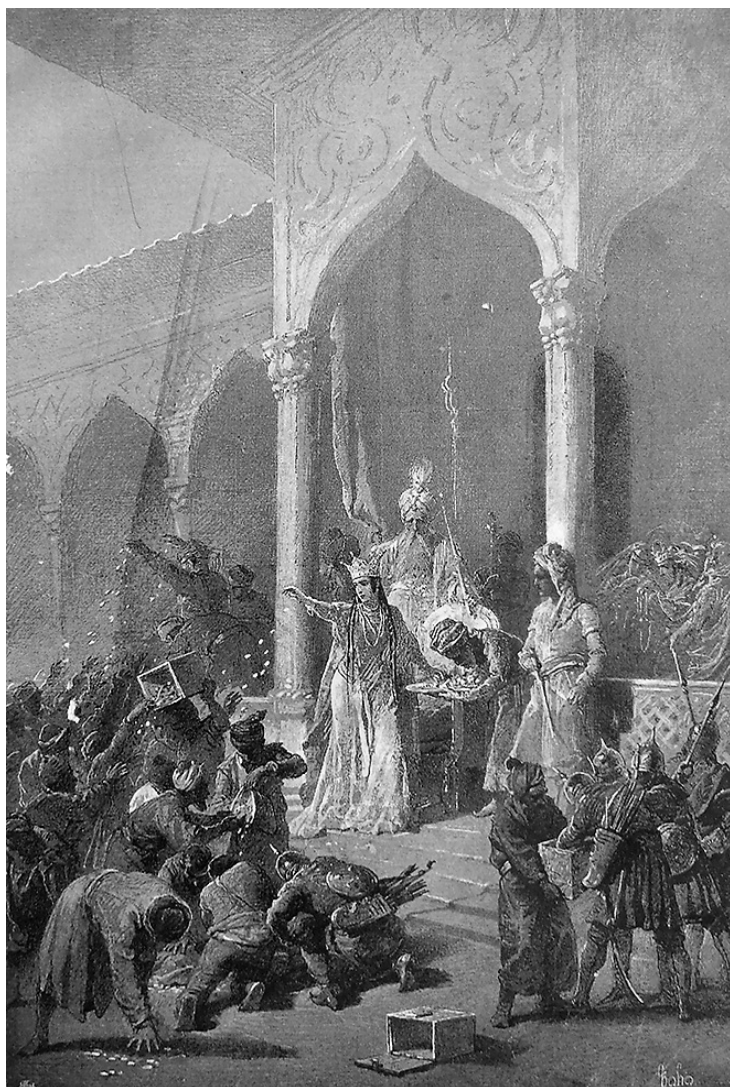
М. Зичи. Похищение Нестан-Дареджан. Серия эскизов живых картин по поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». 1882. 22x19. Национальный музей Грузии, Тбилиси



М. Зичи. Пажи. Царь Ростеван. Негр. Три рисунка на одном листе: 24,3x9; 18,5x10,7; 24x11. Внизу подпись: «Зичи». Национальный музей Грузии, Тбилиси.



М. Зичи. Руставели подносит свою поэму царице Тамаре. 1887. Слева внизу подпись: «Зичи». Б., акв., кар., белила, 26,5х18. Национальный Центр рукописей Грузии, Тбилиси.



М. Зичи. Тинатин раздает сокровища народу. 1887. Первое издание поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» с рисунками М. Зичи. Цинкография. Отдел редкой книги Национальной библиотеки Парламента Грузии, Тбилиси



М. Зичи. Слуги увозят Нестан-Дареджан по приказу Давар. 1887. Первое издание поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» с рисунками М. Зичи. Цинкография. Отдел редкой книги Национальной библиотеки Парламента Грузии, Тбилиси



М. Зичи. Тариэль и Автандил освобождают Нестан. 1887.
Первое издание поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой
шкуре» с рисунками М. Зичи. Цинкография. Отдел редкой книги
Национальной библиотеки Парламента Грузии

ვეფხისტყაოსანი



ომეღობნ შეჭქენსა სამეარო ძალითა მით ძლიერითა,
სეგარდმო არსნი სულისა ჰუენსა, სყვით მონაბურითა,
ხეინ, კაცთა, მოკვცა ძვექანსა,—გვამქს უთვალავი ფერითა—
მისგან არს ყოელი ხელმწიფე, სახითა მის მძერითა.

ჰე, ღებრთო ერთო, შენ შეჭქენსა სხე ყოელისა ტანისა!
შენ დაბოფარე, ძლევა მეც დთორეუნვად მე სატანისა,
მოძეც მთხურთა სურვილი, სიკვდილდე გასატანისა,
ცოდეათა შემსუბუქება, მუნ თანა წასატანისა.

ვის ჰშეენის ლომსა სძარება შუბისა, ფარ-მიმშურისა
ძეფისა, შხის თამარისა, დაწკ-ბადანს მთა-გიშურისა,—
მას, არა ვიცი, შევკადრო შესწმა სოტბისა სშირისა!
მისთა შერეტელთა ვანდისა მირთმა ჰსამს მართ მძურისა!

Г. Татишвили. 1887. Первое издание поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» с рисунками М. Зичи. Цинкография. Отдел редкой книги Национальной библиотеки Парламента Грузии.

*Лидия Степановна Кудрявцева,
Лола Утриковна Звонарева*

ОТБЛЕСКИ И ТЕНИ ВРЕМЕНИ
*(К истории офортов А. Алексеева
к «Дон Кихоту» Сервантеса)¹*

«...и тут с ним происходят случаи, достойные быть начертанными не только на пергаменте, но и на меди», – слова Сервантеса из романа «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» [1, с. 19–20] словно стали напутствием художникам всего мира. За века откликнулись сотни, в том числе и соотечественники писателя. Первым – Диего де Обрехона в испанском иллюстрированном издании 1672 г., где, по словам петербургского литературоведа В. Багно, «намечены особенности, которые будут впредь отличать иллюстрации, выполненные в Испании, они наиболее точно... передают испанский колорит бессмертного романа» [2, с. 191].

¹ В данной статье даны концевые сноски в соответствии с авторским текстом.

В XVIII веке художники предпочитали романтизировать образ Дон Кихота, представляли его мечтателем, чьи идеалы не признаются окружающими. Романтиком он остается и в начале XIX века – у Хосе Ривельеса в его многофигурных, тщательно прорисованных иллюстрациях, богатых бытовыми деталями. Гордость испанского искусства Ф. Гойя готовил (между 1812 и 1823 гг.) серию офортов с Рыцарем Печального Образа, сохранился всего один рисунок. Над увлеченным чтением идальго, сидящим в едва прорисованном кресле с книгой в руках, в позе, «неподвластной законам гравитации», по выражению французского историка искусства Жана Канаваджо, нависают рожденные его безумной фантазией призрачно-гротесковые фигуры, исполненные в стилистике «Капричос» (рисунок опубликован в 1860 г.). Очень скоро взгляд на Дон Кихота в Испании резко изменится. Станет популярным сопоставление его с Игнасио де Лойолой, основателем иезуитского ордена. Портретное сходство Дон Кихота с Лойолой, строгость и фанатизм подчеркиваются в подробных реалистических иллюстрациях Хайме Паисы-и-Лапорта (1898), Клаудио Лоренсале-и-Суграньеса (1859). Мессианство в образе Дон Кихота акцентировал и Висенте Барнето-и-Васкес (1875). Иначе начинает трактоваться этот образ под влиянием философа, ректора университета Саламанки Мигеля де Унамуно. В зрелые годы в эссе «Путь ко гробу Дон Кихота» (1906) он утверждал Рыцаря Печального Образа вне связи с романом, как идею национального

мифа: общение с Дон Кихотом, идеальной личностью, возвышает простого человека. Так, испанцы в начале XX века увидели олицетворение нации в Санчо Пансе. Именно от «кихотизации» Санчо-народа, по мнению Унамуно, зависит будущее Испании. В 1958 г. испанский художник Хосе Луис Рей Вила подчеркнул в портрете Дон Кихота созвучие с трагическим ликом распятого Иисуса Христа.

Благодаря Антонио Мачадо образ Дон Кихота с середины XX века стал восприниматься в Испании в экзистенциалистском ключе. Гордость, независимость, самодостаточность подчеркивали в его облике Рамон Агилар Море и Луис Скафати. Беззащитность, доверчивость и ранимость – художник Аниано Лиса в работах 1963 г. Прихотливую атмосферу легкомысленной взвеси греха и святости, которую испанцы определили термином «севильянизм», попытались выразить, играя на контрасте белого и черного в узнаваемых силуэтах героев, художники Энрик Кристофор Рикарт (1933), Антонио Минготе (1947), Хулио Кастро де ла Гандара (1966).

В послевоенное время великие испанцы Дали и Пикассо по-иному прочувствовали Рыцаря Печального Образа. Сальвадор Дали рисовал его трижды. Отголоски увлечений художника религиозной мистикой ощутимы в этих работах. Мимо Дали не прошло, что в романе 179 раз встречается слово «христианин» и 24 – «католик». Спускающаяся с небес гигантская Дульсинея Тобосская рядом с крохотным Дон Кихотом превращается в Деву Марию. В 1964–1967 гг. Дали, свободно отходя от

текста, сделал четыре иллюстрации, основанные на собственных фантазиях художника. Черно-белый рисунок к четырехсотлетию Сервантеса, по просьбе Луи Арагона, создал Пабло Пикассо. На основе этого изображения им будет позднее исполнен тиражный эстамп, экземпляры которого до сих пор можно найти у почитателей мастера. Герои – в пути. Удлиненная фигура Дон Кихота устремлена ввысь, его копьё способно пронзить небо. Санчо – округл, приземист, смирен... Другими их трудно себе представить. Эти образы стали хрестоматийными. Историю иллюстрирования Сервантеса в Европе внимательно проследил французский искусствовед Жан Канаваджо в статье «Дон Кихот, от текста к изображению», дважды вышедшей в Париже (по-французски) в 2011-м и 2012 г. [6; 9], включенной в издания с иллюстрациями Алексева.

Жизнь самого Сервантеса (1547–1616) была переполнена несчастьями: в битве с турками он, человек несокрушимого духа, получил тяжелое ранение – левая рука повисла плетью, а после долгой военной службы остался практически без средств к существованию. Пять лет страдал в плену – в Дженине, столице алжирских пиратов. В итоге двенадцать лет провел вдали от родины и семьи. Уйдя с военной службы, работал сборщиком налогов – «королевским провиантским комиссаром», объезжал на муле изнемогающую от наступившей бедности страну. В результате, оклеветанный, попал в королевскую долговую тюрьму в Кастро-дель-Рио. И все эти десятилетия

у Сервантеса зрел замысел романа. Он начнет и закончит первый том в тюрьме, встряхнув им читающий мир. Спустя почти три столетия в России Дон Кихота охарактеризует как «самого простого душою и одного из самых великих сердцем людей» Достоевский [12, с. 99].

Вряд ли Алексеев (1901–1982) смог бы пройти мимо воззрений, возможно, самого близкого ему писателя – Федора Достоевского, добавившего: Дон Кихот – «самый фантастический из людей, до помешательства уверовавший в самую фантастическую мечту, какую лишь можно вообразить, вдруг впадает в сомнение и недоумение...» [12, с. 94]. Художнику к своим тридцати годам пришлось уже немало пережить, когда он, в период творческого расцвета, приступил к работе над «Дон Кихотом». Это был человек сложной психической организации и сложной судьбы. Иллюстрации Алексеева, создаваемые в эмиграции, в Париже, – к повестям «Нос» (ксилография, 1923) и «Записки сумасшедшего» (офорт с акватинтой, 1927) Гоголя, чуть позже – к «Пиковой даме» Пушкина (ксилографии, 1928), «Братьям Карамазовым» Достоевского (литографии, 1929) – поражали не только тончайшей техникой исполнения, но и способностью проникать в подтекст иллюстрируемого произведения, в его тайну: в самом художнике французы чувствовали то, что в Европе называют «загадочной русской душой».

Тяготы, выпавшие на долю Алексеева во время его долгого и трудного исхода с родины, смерть отца, когда он был еще ребенком, страдания ма-

тери – все это трагическими отблесками запечатлелось в его личности и в философии его творчества. Ему особенно удавалось иллюстрирование глубоко психологических текстов, прежде всего, русских писателей. А утонченное мастерство и артистизм позволили ему войти в издательскую программу так называемой «книги художника», в которой еще с конца XIX века блистали самые выдающиеся французские художественные таланты. Офорты русского художника к новелле Эдгара По «Беседы Моноса и Уно» 1929 г. в США включены в альбом, представляющий 22-х лучших художников мира.

Рушащуюся на глазах Российскую империю Алексеев покидал в 1920 году. Разрушение другой необозримой мировой державы – Испании, владевшей колониями в Вест-Индии, Мексике и Перу (Мадрид считался второй столицей мира после Парижа), происходило в эпоху Сервантеса – это золотой век и непрерывный рост Испании. Начало тридцатых годов XX века вновь не предвещало Европе ничего хорошего. Лучшие умы того времени задавались тем же вопросом, что и когда-то Сервантес: как существовать в этом безумном грешном мире человеку?

В 1930 г. Алексеев получает заказ из Барселоны, от испанского издателя Густава Жили: проиллюстрировать «Дон Кихота» для библиофильского издания «книга художника». Планируется 150 иллюстраций в технике офорта и акватинты. (Кстати, самая большая серия к «Дон Кихоту» – это 800 гравюр французского художника Тони

Жоанно, 1836 г.). Алексеев начинает с очевидного для каждого художника шага – натуральных зарисовок. Весной следующего года он едет в Испанию, путешествуя в одиночестве, с рюкзаком, в котором лишь альбом для эскизов, да немного одежды. Возвращается он в Париж тем же поездом, что и бежавший от революции король Испании, – 14 апреля. Неспешное путешествие по выжженной солнцем Ла Манче (путь, по которому Сервантес провел Дон Кихота и Санчо Пансу), многочисленные путевые наброски обеспечат художнику подкупающую точность в деталях: старинные ветряные мельницы, упряжь Росинанта и осла Санчо Пансы, формы шляп, музейные рыцарские доспехи, устройство традиционной испанской усадьбы; гитара и пастушеская свирель, тряпичные дорожные очки от пыли со вставными круглыми стеклами почти во все лицо, упомянутые Сервантесом, – все это наполнит изобразительную сюиту Алексеева неповторимым испанским духом и тревогой, которую он так остро ощутил в эти предгрозовые для страны дни.

Следующий шаг тоже вполне закономерен для любого художника. Алексеев ищет модель – человека «высокого, худого, с длинными пальцами, тонким носом, тонкими губами». И «лучшим в мире натурщиком для героя книги» неожиданно оказывается его друг и издатель Жак Шифрин, владелец издательства «Плеяда», где уже вышли «Братья Карамазовы» с многодельной алексеевской изобразительной сюитой. «Жак позировал отцу, неподвижно стоя посреди нашей гостиной,

держа в руке швабру вместо копья и уставившись на люстру», – вспоминает С. Алексеева-Роквелл [4, с. 129]. Реальный Шифрин, позировавший в разных позах, разительно преобразится, приобретет в иллюстрациях черты персонажа, воплотившего в себе все сомнения человечества, все его надежды и беды. Но «его костлявый силуэт», по словам Светланы, останется, тем не менее, узнаваем.

Удивительно начинается Алексеевский цикл. На первой иллюстрации (предполагается, что это фронтиспис) в сиянии дня, окутанные им, – две фигуры всадников. Кажется, они полны безудержных иллюзий. Это доверчивые дети, наивно ждущие только радостных дней. Санчо ребячливо взмахивает полными ручками и, растопырив пальцы, «делает нос». Куда уж больше! Росинант поначалу будет показан помолодевшим от страсти жеребцом в легкомысленной шляпе с торчащими из нее ушами.

И вдруг – как будто лопнула струна. Возникает другой звук, как это бывает в музыке. На следующем изображении – в иной тональности, отнюдь не романтической, скорее экспрессионистской, крупно – лицо мужчины с тонкой бородкой с тяжелым взглядом. Заметим, это единственный подобного рода портрет во всем цикле. Портрет человека из XX века, а может быть, вообще человека, настигнутого, как у Достоевского, сомнением и недоумением. Чей портрет? Не внутренний ли это образ самого Алексеева? Или это вечный Дон Кихот, человек на все времена? Под трагиче-

ским портретом подпись, сделанная художником: «Алонсо Кихано решает стать странствующим рыцарем» [6, ил. 2]. Всего офортов с изображением Дон Кихота, в том числе портретных, в цикле сорок пять: поражает изменчивость, динамичность образа.

Художник будто вложил всю душу в в детальный, как старинная гравюра, портрет Дон Кихота в полный рост – этот портрет вынесен современными издателями на обложку. Мы видим лицо мыслителя с высоким лбом и печальными, всезнающими глазами, вечного странника, его удлиненную нескладную фигуру в устаревших доспехах, склонившуюся, слегка приподняв шляпу и опираясь на рукоять меча в ножнах, в любезном полупоклоне: в романе это всего лишь проходная сцена знакомства Дон Кихота с дамой в коляске.

Мы видим самых разных Дон Кихотов. И спокойно отдыхающего с Пансой под скалами, и даже узнаваемо традиционного – как цитату из уже существующих трактовок; и его растянувшееся горизонтально, измученно-худое, обнаженное, будто мертвое тело, как Христос, снятый с креста, на картине Гольбейна. Мы видим его на коленях, растерянного от несовершенства и несправедливости мира и обреченного на наказание в клетке, в какую помещают преступников или умалишенных. Всякий раз характер рисунка меняется. Финальных эпизодов не будет: цикл художником не был закончен. Но достаточно и того, что есть.

Алексеев использует едва ли не все традиционные жанры: в сюите – множество батальных,

жанровых и пейзажных сцен, встречаются даже марины (к примеру, иллюстрация № 82 – «Ночная встреча в море»). Вечерний пейзаж, подписанный «Приключение сукновалов» [6, ил. 44], решается пуантилистически, в духе Сера, высоко ценимого художником. Он гравировал обнаженное женское тело серебристым светящимся штрихом, подчеркивая совершенство форм, глядя на молодых дам чистыми глазами романтика Дон Кихота [6, ил. 64 – «Доротея вновь надевает женские одежды, чтобы проникнуть к инфанте Микомиконе, офорт 71 – «Камилла сообщает Лотарио, что Лионела ночью принимает любовника у себя в спальне»]. Зато Росинант приходит при виде кобылиц в эротическое возбуждение – этому эпизоду художник посвящает восхитительный триптих, использует кинематографический прием раскадровки, стремясь передать в статичном рисунке движение. Этому есть свои причины, но о них ниже. Тут же упомянем: избиение Дон Кихота тоже решается в динамичном триптихе, что усиливает трагичность момента и сострадание к герою.

Для воплощения задуманной сюиты художник прибегает ко множеству различных технических приемов, и ощущается многоголосое эхо европейского изобразительного искусства. В стилеобразующих элементах рисунков просматриваются отсылки к гравюру темпераментного, изобретательного в деталях Дюрера, и тончайшего гравера Рембрандта, и гротескового Гойи. Тут и немецкий экспрессионизм с его решительностью характеристик, уверенным и лаконичным штрихом, и

постимпрессионисты с их условной недоговоренностью, и сюрреализм, и – лихой постмодернизм. Можно привести много примеров неожиданных стыковок разных стилей. Но во всем виден сам Алексеев, своей работой сделавший возможным присутствие Дон Кихота в самых разных временах и эпохах, вплоть до наших дней. Оттого его образ в художественном, нравственном и психологическом отношениях монументален, значителен, как ничей другой.

Подсчитано: действующих лиц в романе – 250 мужчин и 50 женщин всех возрастов, сословий, профессий того времени. Алексеев на целую полосу рисует малопривлекательных «девочек для веселья» (выражение художника в подписи под иллюстрацией) [6, с. 293], трактирщика, мальчика-слугу и его хозяина-крестьянина, цирюльника и священника, служанку и племянницу Дон Кихота, бискайца (жителя одной из провинций Испании – Бискайи) и алжирца, пастухов, сукновалов, каторжников. Этим людям вокруг Дон Кихота художник изображает с осязаемой долей гротеска, без всякой симпатии: их лица искажены алчностью, завистью, равнодушием, злостью. Погруженные в бытовые заботы, они всегда готовы посмеяться над благородным и доверчивым Дон Кихотом, унижить и оскорбить его. Меняются, мгновенно облагораживаясь, «козопасы» лишь тогда, когда прикасаются к искусству: берут в руки лист бумаги со стихами или музыкальный инструмент (гитару, свирель), или когда главным смыслом их жизни становится любовь. По-

этому из множества вставных эпизодов романа Алексеев выбирает четыре: историю безнадежно влюбленного Хризостома, печальную «Повесть о Безрассудно-любопытном», историю пленника и мавританки Зораиды, а также приключения Рыцаря Озера, рисуя главных персонажей этих авантюрных новелл в романтическом духе – красавцами и красавицами. В ирреальном пространстве изобразительной сюиты окружающие Дон Кихота и Санчо Пансу обыватели существуют в уникальной взвеси «фантастического реализма»: мира, в котором амуры, сидящие на облаках, столь же реальны, как и осел с Росинантом, белые неторопливые быки, кудрявые барашки, грозный черный козел-сатана, крохотная собачка или шустрый кот (черный кот станет излюбленным алексеевским лейтмотивом в его анимационных фильмах), – все они нарисованы с любовью и теплой иронией. Видно, что животные художнику порой симпатичнее людей.

Как случилось, что именно в разгар напряженной работы над «Дон Кихотом», у Алексеева родилась фантастическая идея игольчатого экрана, пока остается загадкой. Начав работу о злоключениях великого неудачника Дон Кихота, отправившегося в поход «на ложь и зло, что нами переносится» [13, с. 311], он сам в это же время совершает безумный шаг: ему требуется 500 тысяч стальных иголок для своего изобретения – игольчатого экрана, который вскоре принесет ему мировую славу и перевернет представления о киноанимации. В магазинах его дочь и жену, закупающих в

немыслимом количестве обычные швейные иглы, французские продавщицы будут называть «сумасшедшими русскими». Мотив «безумия» Александра Алексеева обыгрывает французский филолог-славист Жорж Нива, озаглавивший статью «Мудрость и безумство признанного мэтра» [6, с. 5–9]. Работа Алексеева над «Дон Кихотом» и работа над не менее сложным проектом, где все делалось впервые, – анимационным фильмом «Ночь на Лысой горе» на музыку М. Мусоргского, – шли параллельно, одновременно. Как это возможно?! Но разве подобное не происходило с гениями, совершавшими неожиданные открытия? «Чего я хочу от жизни? Безумия и волшебств», – писала юная Марина Цветаева [14, с. 122].

В 1936 г. подготовка издания романа Сервантеса со 150 гравюрами Алексеева была прервана из-за вновь изменившейся политической ситуации в Испании: к власти пришел Франко, и Дон Кихот стал в очередной раз символом национального возрождения, «испанским Христом», а значит, любая иная его оценка, да еще с оттенком безнадежности, отныне считалась недопустимой. В годы правления Франко героизация Рыцаря Печального Образа стала общепризнанной. Дон Кихот превратился в символ идеи «испанской общности», в олицетворение «испанского духа». Испанский издатель отказал художнику. Мистическим пророчеством можно считать зловещую иллюстрацию № 11 – «Книги Дон Кихота преданы огню» [6]. Пройдет совсем немного времени, и в Испании и Германии запыхают костры из неугодных фаши-

стам книг и произведений нереалистического, а значит, «дегенеративного» искусства. Спустя десять лет, в 1940 г., Алексеев снова окажется в Испании – проездом, чтобы затем в Лиссабоне сесть на корабль, направляющийся в Нью-Йорк. И тогда ему в душу закрадется тревога: какая судьба постигнет его гравюры, так и не изданные?

Русские читатели впервые узнали об этой графической серии Алексеева в 1988 г. из книги В. Багно «Дорогами Дон Кихота». Исследователь в то время был знаком только с двумя гравюрами из сюиты. Спустя двадцать лет восемь иллюстраций Алексеева к «Дон Кихоту» он представил в своей новой книге [11].

Через восемьдесят лет сюита Алексеева к роману Сервантеса, благодаря сохраненным владельцем гравировальной мастерской в Фонтенбло Эдмондом Ригалем пластинам, была впервые полностью напечатана в Париже. Издание приурочили к 18 апреля 2011 г., к 110-й годовщине со дня рождения А. Алексеева. В футляре – 115 эстампов с подрисуночными подписями, сочиненными, судя по всему, самим художником. Публикация была подготовлена фондом «Art ex east», основанным швейцарским юристом и коллекционером, горячим почитателем художника Оливье Местеланом. Среди очерков, сопровождающих офорты, – тексты дочери художника С. Алексеевой-Роквэлл, В. Багно, Клодин Эрманн, Ж. Канаваджо, Николь Ригаль – дочери Эдмона Ригалья, семья которого и сберегла офортные пластины во время немецкой оккупации. Николь

Ригаль в очерке «Александр Алексеев, уникальный художник-гравер» [9] подчеркивает: мастер, работая над «Дон Кихотом», использовал три техники гравировки медных пластин – офорт, гравировку сухой иглой и акватинту. «Эдмон, должно быть, спрятал их в своем матрасе», – грустно шутил Алексеев, вернувшись в Париж в 1947 г. из США, как вспоминает его дочь [9].

В 2012 г. Местелан финансирует книгу с работами Алексеева, выходящую в Париже в издательстве «Сирт». Издание «Хитроумного идалго Дон Кихота Ламанчского» состоит из фрагментов (в переводе на французский Луи Виардо) романа, соответствующих иллюстрациям, под которыми стоят подписи, сделанные, предположительно, самим Алексеевым. Книга имеет три предисловия: Ж. Нива, В. Багно «Три реальности Дон Кихота в видении Александра Алексеева» и Ж. Канаваджо «Дон Кихот: от текста к изображению». Завершает книгу знаменитая лекция И. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот». Тираж – 500 экземпляров. С обоими этими изданиями нас ознакомил петербургский коллекционер Марк Иванович Башмаков.

Оливье Местелан приобрел у дочери художника С. Алексеевой-Роквэлл архив отца и большое количество его станковых работ. Он демонстрирует их в отдельных залах постоянной экспозиции своего собрания русского искусства – для этого он купил старинный замок между Женевои и Лозанной.

Когда сегодня обращаешься к этому графическому циклу Алексеева, можно говорить не толь-

ко об эпохе Сервантеса, но и о времени, когда художник работал над иллюстрациями, и о днях сегодняшних, когда книга, наконец, издана. И как эти времена живут в его работах, так живет в них и страдальческая душа самого художника. Не случайна его смерть: Алексеев покончил с собой в 1982 г., когда ему был 81 год.

А мы вновь задаемся вопросом: «как существовать в этом безумном грешном мире человеку»? Подскажут ли что-то роман Сервантеса и сюита Алексева?

Литература:

1. *Сервантес Сааведра, Мигель де*. Хитроумный Дон Кихот Ламанчский / Пер. с исп. Н. Любимова. – К. 1. – СПб.: Азбука, 2016.

2. *Багно В. Е.* Дорогами Дон Кихота. Судьба романа Сервантеса. – М.: Книга, 1988.

3. *Франк Б.* Сервантес. – М.: Молодая гвардия, 1956.

4. *Алексеева-Роквелл С. А.* Зарисовки. Истории моей юности. – Ярославль, Рыбинск: Изд-во ОАО «Рыбинский Дом печати», 2013.

5. *Юрченко, Ю.* Дон Кихот: Любовь и Смерть. Совместный театрално-издательский проект. / Предисловие Л. У. Звонаревой. – М.: Крук, 2011.

6. *L'Ingenieux Hidalgo Don Quichott de la Manche. Illustrations d'Alexandre Alexeieff.* – Paris, 2012.

7. *Сеславинский М.В.* Рандеву. Русские художники во французском книгоиздании первой половины XX века. – М.: Астрель, 2009.

8. *Звонарева Л. У.* Испытание Дон Кихотом // Муза. – Вып. 29. – М.: Издание Валерия Лебединского, 2015. – С. 108–130.

9. Дон Кихот Ламанчский Александра Алексеева / Под общей редакцией Ж. Нива и со статьями С. Алексеевой-Роквелл, В. Багно, К. Эрманн, Н. Ригаль, Ж. Канаваджо. – Париж, 2011. (На фр. яз.). Перевод с французского сделан, по просьбе авторов статьи, О. В. Звонаревым.

10. *Багно В. Е.* Россия и Испания: общая граница. – СПб.: Наука, 2006.

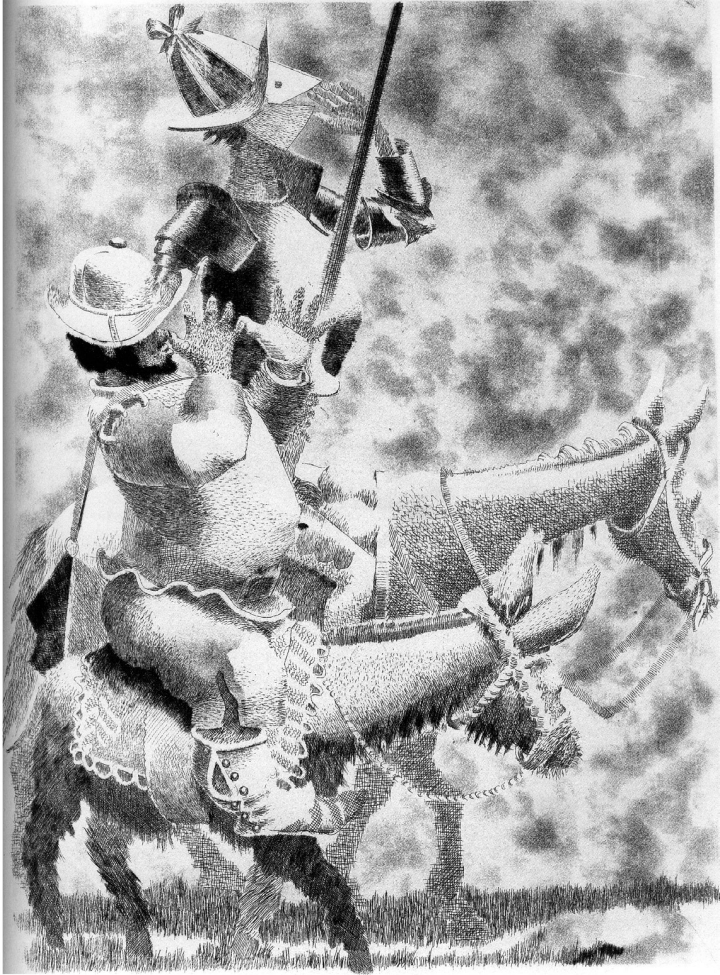
11. *Багно В. Е.* Дон Кихот в России и русское донкихотство. – СПб.: Наука, 2009.

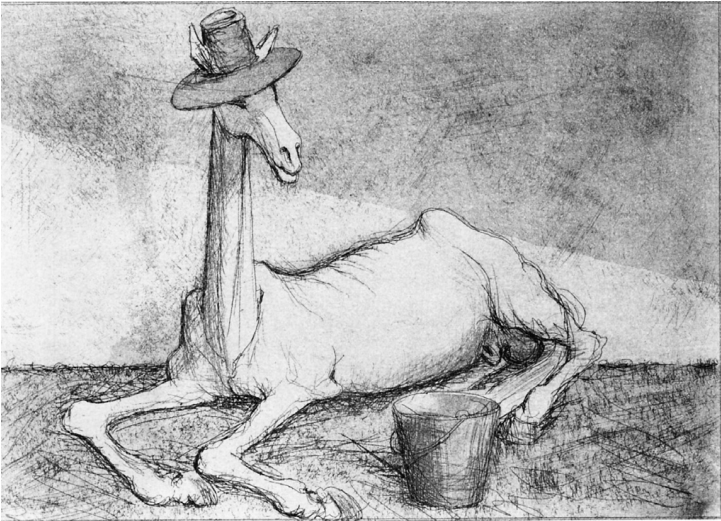
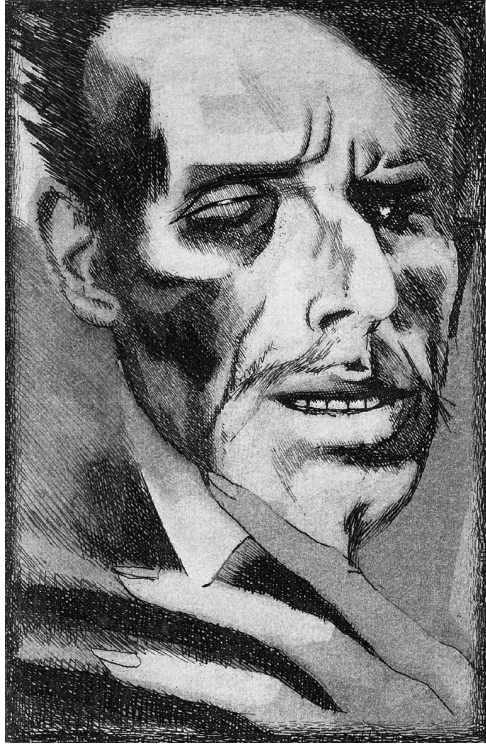
12. Он въезжает из другого века: Дон Кихот в России / Сост. Л. М. Бурмистрова. – М.: Рудомино, 2006.

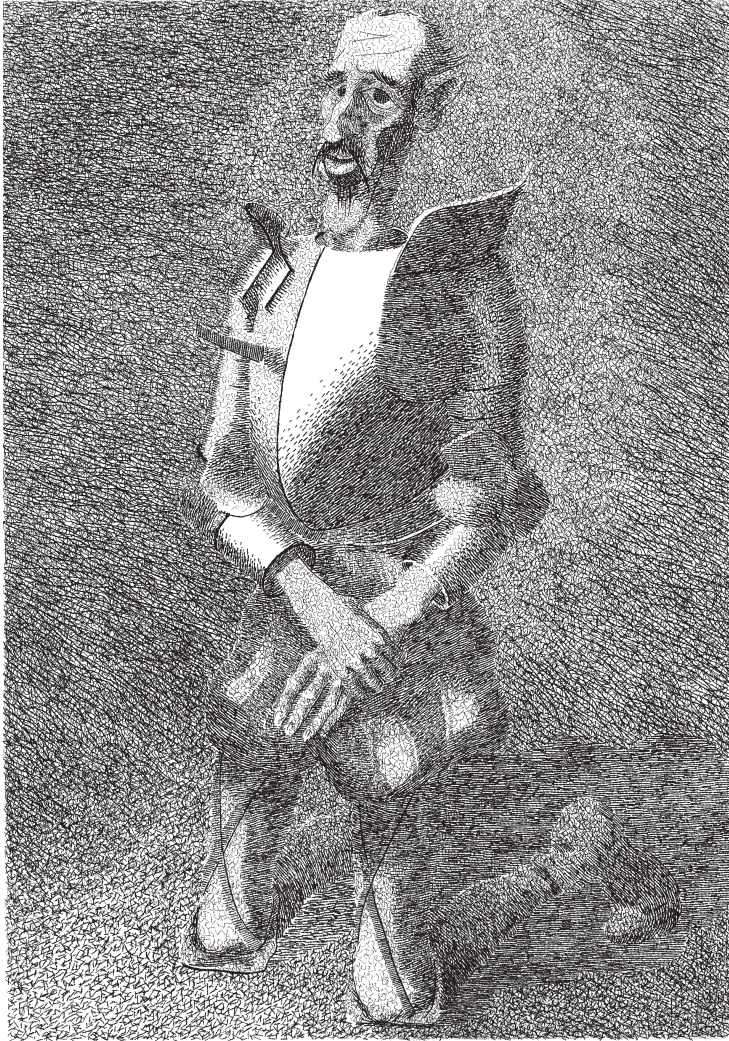
13. Испанские мотивы в русской поэзии XX века. / Сост. и предисл. Т. В. Балашовой. – М.: Центр книги Рудомино, 2011.

14. *Эфрон С.* Детство. – Иерусалим: Филобиблон, 2016.

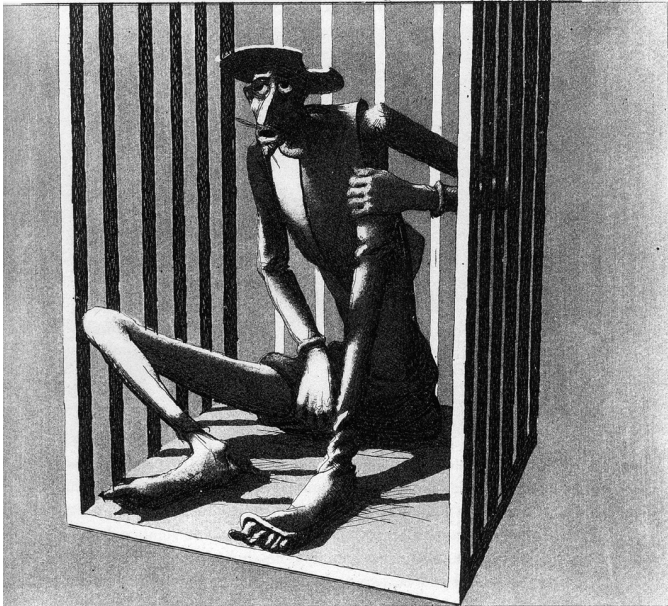












Михаил Семенович Карасик

КОНСТРУКТИВИСТСКАЯ ПАРТИТУРА: ТИПОГРАФИКА, КИНО, ФОТОМОНТАЖ В ЗАБЫТОМ ШЕДЕВРЕ СОЛОМОНА ТЕЛИНГАТЕРА

(Печатается с сокращением по готовящемуся изданию в серии AVANT-GARDE «Комсомолия»: шедевр конструктивизма и запрещенный бестселлер. Факсимильное издание. Статьи. Комментарий.)

Поэму Александра Безыменского¹ «Комсомолия» в оформлении Соломона Телингатера без оговорок можно поставить в ряд книжных вершин конструктивизма, таких как сборник стихов Владимира Маяковского «Для голоса», сконструированный Эль Лисицким, и поэму «Про это» с фотомонтажными иллюстрациями Алек-

¹ Александр Безыменский – член партии большевиков, участник революции в Петрограде, вошедший в советскую литературу в начале 1920-х как комсомольский поэт, участник РАППа.

сандра Родченко. Обе книги были напечатаны в 1923 году. «Комсомолия» Телингатера, посвященная десятилетию ВЛКСМ, выходит спустя пять лет, в 1928-м. Она виртуозно соединяет в себе два направления в оформлении современной книги: типографику и фотомонтаж, являясь оммажем изданиям Лисицкого и Родченко. За ними последовали работы коллег Телингатера, определивших лицо новой книги. Так, после иллюстраций Родченко к поэме Маяковского «Про это», Густав Клуцис и Сергей Сенькин делают фотомонтажи к книжке Ильи Лина «Дети и Ленин» (1924), Клуцис и Варвара Кулагина иллюстрируют книжку Виктора Горного «Петяш» (1926), Сенькин – книжку Николая Владимирского «Песня о Тане» (1926). За сборником «Для голоса», оформленным Лисицким, последовало типографское решение Александра Родченко книги Сергея Третьякова «Итого» (1924), а также совместная работа Лисицкого и Телингатера «Путеводитель по Всесоюзной полиграфической выставке 1927 года» (1927). На рубеже 1930-х новые конструктивистские приемы типографского оформления и фотомонтажной иллюстрации будут широко освоены, станут одной из ведущих стратегий, но и среди них «Комсомолия» выделяется своим полиграфическим качеством, сложностью типографской аранжировки и иллюстрациями, сделанными по принципу раскадровки. Как указывает Дмитрий Фомин, «Комсомолия» стала «итоговой книгой советского конструктивизма, во всем блеске демонстрирующей возможности этого стиля и в

тоже время свидетельствовавшей об исчерпанности этого приема»¹.

Полиграфисту, производственнику, дизайнеру «Комсомолии» Соломону Телингатеру в год выхода книги было всего двадцать пять лет, но за его плечами был уже большой опыт работы в бакинских и московских редакциях, издательствах и типографиях.

К юбилею ВЛКСМ Телингатер выбирает поэму Безыменского «Комсомолия» 1924 года. К тому времени уже существовали два тиража этой книги, напечатанные в идентичном оформлении в Москве и Нижнем Новгороде: в «Красной нови» – тиражом 3000 экземпляров, и в Госиздате – 12 000. Обложку делал Борис Ефимов, будущий мастер политической карикатуры. Обложка напоминает острую графику Юрия Анненкова с профильным портретом лирического героя поэмы, прямая реплика на знаменитый альбом «Портреты», вышедший в «Петрополисе» в 1922 г.

В основе иллюстративного ряда «Комсомолии» – фотоинсценировка. Сам метод не нов, он появился еще до революции, и размывка фотоизображений по краям в «Комсомолии» по эстетике ближе старой журнальной, чем конструктивистской. Снимки были сделаны В. В. Савельевым².

1 Фомин Д. Искусство книги в контексте культуры 20-х годов. М., 2015. – С. 239.

2 В 1923 г. одну из фотографий В. В. Савельева воспроизведут на обложке сборника «Ленин и комсомольцы», сегодня забытого, но снимок юности и девушки станет широко известен по фотомонтажному плакату «Русская выставка» в Музее декоративного искусства в Цюрихе», созданному Эль Лисицким через шесть лет.

Поэма имеет сложную структуру. В ней соединены разные поэтические формы, а также акrostих, песня, частушка, речовка, рифмованный лозунг. Части поэмы, сочиненные как песни Климентом Корчмаревым ¹, напечатаны вместе с нотами: «Комсомольская чехарда», «Песня швейных машинок», «Боевая» ². Такая синтетическая форма нарушает фонетический ритм поэмы и графическую целостность, однако максимально точно выражает пропагандистскую суть клубного издания, рассчитанного на коллективное исполнительское творчество. Нетрудно представить эту тетрадь на пюпитре пианино, вокруг которого сгрудились поющие и декламирующие комсомольцы. Именно песенной формой был обусловлен увеличенный формат издания, напоминающий нотную тетрадь. А если учесть поэтические отсылки и реплики, то невольно возникает другой образ тонкой, но большой тетради – знаменитой поэмы «Двенадцать»³ Александра Блока, так по-комсомольски реквизированной и переработанной.

Энергия, с которой молодой дизайнер взялся за юбилейное переиздание поэмы Безыменского, отсылает нас к истории создания знаменитого сбор-

1 Климентий Корчмарев (1899–1958) – советский композитор, заслуженный деятель искусств Туркменской ССР (1944), Лауреат Сталинской премии второй степени (1951). Автор ряда опер, балетов, вокальных симфоний, оперетт, камерной музыки.

2 «Комсомольская чехарда» и «Боевая» в издании 1928 г. отсутствуют. «Песня швейных машинок» в этом издании идет без подзаголовка в самом тексте.

3 Блок А. Двенадцать / Рис. Ю. Анненкова. Пб., 1918.

ника «Для голоса», оформленного Эль Лисицким. Известно, что именно Маяковский пробил его в Госиздате, так как книга печаталась в Берлине, на что требовалось разрешение и средства Москвы. Полина Беккер – жена Соломона Телингатера – вспоминает, что именно он был вдохновителем переиздания героической поэмы. Если технических ресурсов для печати «Комсомолии» силами учащихся ФЗУ 1-й Образцовой типографии, видимо, во внеурочное время, было достаточно, то марка «Государственное издательство» говорит, о том, что книга была «приписана» к издательству, как к его полиграфической базе и прошла все необходимые инстанции. Очевидна инициатива издания «снизу», от комсомольцев типографии, и прежде всего, от Телингатера, об этом говорит очень скромный тираж юбилейного фолианта (2000 экземпляров) и то, что Госиздат годом раньше напечатал «Комсомолию» в ленинградской типографии имени Н. Бухарина в обычном количестве – 10 000 экземпляров. Кроме того, оно отличается высоким качеством переплета и бумаги, не говоря о дизайне. Многие «октябрьские» юбилейные издания выглядели куда проще и традиционнее.

Упоминание истории с печатью сборника «Для голоса» неслучайно. «Комсомолия» стала своеобразным приветствием Телингатера Эль Лисицкому, с которым он познакомился во время подготовки Всесоюзной полиграфической выставки в Москве в 1927 году. И в сборнике «Для голоса», и в «Комсомолии» близки графические «зачины» книг: у Лисицкого на титульном листе воспроиз-

ведена репродукция персонажа «Чтец»¹ из альбома «Фигурины»², у Телингатера на титуле во всю полосу под обрез огромный значок КИМа (Коммунистического интернационала молодежи)³. Оба титула, неся особую смысловую нагрузку, нарочито выделяются, контрастируют своим станковизмом в сравнении с наборной графикой.

Основой иллюстрационного ряда поэмы стала фотография. Для съемки была приглашена бригада «1-й Кино-фабрики Совкино», «режиссура [т. е. подбор. – *Прим. авт*] иллюстраций Е. Коханова». Фотографический ряд строится из пяти фотографий, взятых из первого издания 1924 г., сцен на снегу (с. 11, 14, 38), основной съемки в студии и трех самостоятельных фотографий: зимние избы (с. 12), «Вижу – мать. На столе самоварчик»⁴ (с. 39) и фотопроекторного монтажа (с. 37). Специально отснятые фотографии, уменьшенные в книге до формата почтовой марки или этикетки спичечного коробка, даже при сильном увеличении не позволяют рассмотреть детали, однако главные

1 С этим, отдельно вклеенным в блок листом, связана ошибка с пагинацией книги, он не учтен. В издании проставлена 61 колонцифра, хотя всего в книге 64 страницы. Вся книга отпечатана по высокой печати на четырех листах (такой вывод можно сделать на основе пробных оттисков, хранящихся в Музее Ван Аббе в Эйндховене, Нидерланды), а «Чтец» воспроизведен на отдельном листе фототипией.

2 Lissitzky El. Die plastische Gestaltung der elektro-mechanischenschau «SIEG ÜBER DIE SONNE». Hannover, 1923. Папка из 10 листов, цветная литография; тираж 75 экземпляров.

3 В колофоне отмечено: «Фотография и увеличение для титула фот[ографа] Сафонова».

4 Этот снимок, скорее всего, является фрагментом игрового фильма.

герои узнаваемы, они проходят по всей «ленте»: это Мишка в зимней шапке и пальто, подпоясанным ремнем, Васька, который появляется в самом начале, его застрелят кулаки, Светлов в шинели и папахе, предгубкомол с кепкой на затылке, Семен в гимнастерке (в роли комсомольского прокурора) и сам «рабочий подросток» с круглым лицом. Напомним, что лицо «рабочего подростка» (комсомольского протагониста, от имени которого ведется рассказ), взято из первого издания 1924 г., поэтому в новом ему нашли дублера, он немного постарше. Между фотоиллюстрациями первого и юбилейного изданий есть родство – это инсценировка¹. Фотографии образуют на странице целые монтажные сцены. В третьей главе сюжет отдыха в клубе выстроен по типу частей киноленты (с. 20). Каждый кадр подписан: «Митинг в разгаре, Зочка любитесь на флакон», «Петька на рояле барабанит кулаком», «Невдалеке – рояль вторая, Сторож Артюха...» и т. д. В пятой главе («Комсомольская шамовка») дается раскладка кадров сюжета с котелком и хлебом. «Товарищ котелок» пришел из первого издания, но там только один

¹ Между изданиями «Комсомолии» 1924 и 1928 годов вышла другая книга с фотоиллюстрациями, сделанными на основе игровых сцен, – Николай Владимирский «Песня о Тане» (1926) с фотомонтажами Сергея Сенькина. В отличие от «Комсомолии», там используется другой прием, не в виде «раскадровки», а «экрана», как в клубе или кинематографе. Думается, что такой тип иллюстрации был подсказан постановками «Синей блузы». Прямой отсылкой к ним является брошюра Виталия Жемчужного «Вечер книги» (1924) в оформлении Варвары Степановой: в книге есть фотоиллюстрации, но основное «действие» вынесено на обложку.

снимок, в новом – этот сюжет сделан как бы «отъезжающей камерой». Некоторые фотографии похожи на фрагменты из немого кино 1920-х, они повторяют характерные композиции и сюжеты. Неожиданно среди них появляется фотомонтаж с подписью «Я, отраженный морем глаз». Он создан экспонированием нескольких негативов вместе. В советском фотомонтаже тех лет, пожалуй, это единственный известный пример столь сложного фотографического произведения, перекликающийся с монтажными наплывами кадров в фильме Сергея Эйзенштейна «Стачка» 1925 года.

Вся кинолента «Комсомолия» состоит из 60 кадров, часть из них обтравлена. Поэма заканчивается большой фотографией парня с поднятой рукой, сжимающей комсомольский билет. Так же был оформлен финал ¹ и самого первого издания 1923 г. – там снимок был дан как «картина», теперь же он превратился в плакат. По сути «Комсомолия» – первый опыт книги-фильма, расцвет этой книжной формы пришелся на середину 1930-х, ее ведущим мастером станет Эль Лисицкий. В 1931 г. он наметит основную линию нового направления: «Мы идем к книге, которую строим как фильм: завязка, развитие действия, ударные моменты, развязка» ².

1 Своеобразным фотографическим занавесом завершаются «Петяш» и «Песня о Тане», предшествующие «Комсомолии». В 1920-е годы «театрализация», театр стали популярны и в детской иллюстрированной книге.

2 Н. [Подписано инициалом.] Полиграфическое оформление газеты, журнала и книги // Бригада художников. 1931. № 4. С. 23. Кадр, фрагмент киноленты, перфорация пришли в оформление

Основа подачи фотографий – монтаж, ставший одной из ведущих стратегий в оформлении книжно-журнальной продукции тех лет. Здесь стоит привести цитату из книги Сергея Третьякова и Соломона Телингатера, посвященную Джону Хартфильду, в которой перечислены виды фотомонтажа: «фото и краска» (введение второго или третьего цвета), «фото и текст» (рисованный и наборный), «фото и фото», – к ним можно добавить «фото и графика». Все эти виды фотомонтажа Телингатер уже применяет в «Комсомолии»: «Фотомонтаж начинается там, где механическое соседство заменяется взаимовлиянием, где происходит переосмысление фотографии, где перед нами не сложение, а умножение»¹. «Комсомолия» – пример такого сложного умножения: типографики, фотографии, рисованной графики и наборного рисования. Типографское звучание

книги еще в середине 1920-х. Первым изданием, где сюжет киноленты становится главным мотивом иллюстрации, а конструкция книги (благодаря разным форматам страницы) как бы имитирует движение кадров, была сделанная Эль Лисицким в 1929 г. брошюра «Японское кино». В 1934-м Лисицкий создает дизайн книги «РККА. Рабоче-Крестьянская Красная Армия» по типу документального фильма. В издании отсутствует текст, а подписи сведены к минимуму. Конструкция альбома – специальный переплет с подставкой – предполагает перелистывание страниц как на пюпитре. Термин книга-фильм появляется в 1960-е годы: его напечатают на титуле альбома «Земля» Александра Довженко в 1967 г. В издательстве «Искусство» в 1960–80-е годы в серии «Шедевры советского кино» выходит ряд альбомов, построенных по принципу книги-фильма, где весь фотоматериал дан как раскадровка.

¹ Третьяков С., Телингатер С. Джон Хартфильд. Монография. М., 1936. С. 60.

поэмы – каждой строфы и почти каждой строки – главное отличие издания от всего, что было сделано в те годы. Его можно сравнить только с типографской заумью Ильязда в «лидантЮфАрам»¹. В воспоминаниях 1960-х годов Телингатер пишет о футуристах и зауми несколько консервативно: «Литературные произведения этих групп, по преимуществу поэтические, отличались “заумным языком”, лишенным ясности и недоступным пониманию широкого читателя. Зрительно текст в таких книгах представлял собой образные построения из обрывков фраз, слов и отдельных букв. “Книга”, состоящая из такого текста, не могла быть средством общения между людьми, и, следовательно, оказалась нежизненной»². Однако и книга Телингатера не так проста для восприятия, она сделана больше для визуального, чем вербального чтения, то есть сделана для глаза. Слово в ней исполняет-

1 «лидантЮфАрам», напечатанная Ильей Зданевичем (Ильязд) уже в Париже в 1923 г., подводит итоги типографической книги русского футуризма. Она стала одной из вершин типографского искусства XX века. Пятьдесят две страницы текста и пагинаций знаменитой зданевичевской «дра» напечатаны более чем тридцатью шрифтами разного начертания (автор этих строк не настаивает на точности информации в силу исключительной вариативности шрифтов в книге), к ним нужно добавить еще курсивные, светлые и жирные. Особенно радикально выглядят колонцифры, набранные не только шрифтами, но и орнаментами, линейками, квадратами. Подробнее см.: Карасик М. И суждено его имени быть маяком, о который разобьется не один прибор // Ильязд. XX век Ильи Зданевича. Из частных и музейных собраний России и Франции. [Каталог выставки]. М., 2015. С. 48–67.

2 Архив семьи художника.

ся исключительно как ряд зрительных впечатлений, подобно монтажной фразе в кино. Нужно отметить, что конструктивисты многое взяли на вооружение из методик футуристов и их развили, исходя из новой теории жизнестроительства. Телингатер активно применяет принцип нелинейного набора, строящегося с помощью больших кеглей, жирного шрифта и даже дополнительного красного цвета. Возникает текст в тексте, автором которого становится сам художник. Телингатер не только конструирует книгу, но и дает свою словесную конструкцию поэмы. Читать ее можно и сверху вниз, и по акцентированным цветом и жирным шрифтом словам, т. е. в один огляд, как предлагал Алексей Крученых. На одиннадцатой странице главным зрительным впечатлением в наборной полосе являются выделенные красной краской слова: «Вдруг... Васька... Может-быть скоро мы будем... НА МУШКЕ... у тех...». Кроме того, этот внутренний текст также служит подписью к фотографии, расположенной внизу (на фото на белом снегу черной мишенью стоит комсомолец с поднятой рукой). Телингатер, превращая фрагменты строф в подписи к фотографиям, напечатанные в размер контролек, подсказывает читателю, что у него в руках не только поэма, но и сценарный план «фильма».

Патетика героической эпопеи Безыменского ярко раскрывается в типографике Телингатера. Текст печатается в две краски (выделяются некоторые знаки, предлоги, слова и строки) и двумя

основными шрифтами (брусковым газетным и рубленным жирным) ¹ – светлым и жирным, в колонку, лесенкой, волнообразно ²: «Очередь! Чаю стакан! Машет буфетик хвостом своим длинным» (с. 21). Встречаются примеры футуристической верстки с разворотом знаков под углом, укладыванием буквы набок или увеличением кегля в каждом последующем знаке ³. Наиболее изобразителен фрагмент «И наших друзей / среди этих книг / и политических / как / на свободу! / Пушкин и Гоголь, Бальзак и Шекспир...», имитирующий корешки книг на полке (с. 21). Вот, что пишет сам художник о типографском прочтении поэмы: «Кроме общего конструктивного построения литературный текст имеет смысловые места различного значения. Для выявления главных мыслей автора художники-оформители используют целую гамму выделительных шрифтов – прием акцентирования» ⁴.

Телингатер создает новый графический образ полосы: «Принцип асимметричного построения, принятый на вооружение конструктивистами,

1 Есть и другие шрифты, выполняющие чисто художественные задачи, ими набраны надписи в иллюстрациях: фрагмент вывески «очинка обуви» (с. 26), «Телеграмма» (с. 37), лекция «О белом гаде» (с. 45).

2 Один из ранних примеров такого набора – обложка сборника «Футуристы. Рыкающий Парнас» (М., 1914). Название и имена участников этого сборника набраны по дуге и волнообразно.

3 См. аналогичные приемы в книге: Терентьев И. Трактат о сплошном неприличии. Тифлис, 1920. С. 4, 8, 15.

4 Телингатер С. Б. О развитии архитектоники книжного текстового набора. (Не опубликовано. Машинопись; частное собрание).

позволяет художнику в каждом отдельном случае, исходя из конкретного содержания, характера, стилистических особенностей текста, находить для него индивидуальное логическое построение и таким образом довести до читателя литературный текст в самом визуально доходчивом виде. Эту же цель большей доходчивости преследовал прием так называемого акцентирования»¹. Асимметричная верстка дает значительную свободу в формировании композиционного пространства страницы. Телингатер применяет верстку блоками, ступенчатую, каскадом, двух- и моноколоночную, а соединение их с асимметричным набором становится ярким контрастным приемом. Нередко двухколоночная конструкция применяется для симультанных картин – параллельного развития нескольких сюжетов и сцен. Кажется, что текст на странице рассчитан на декламацию сразу нескольких групп исполнителей.

Кроме акцентирования текста жирными шрифтами конструктивисты активно применяли типографскую линейку² разных толщин. Она стала самым простым и в то же время формальным способом оформления книги³: «На всех “кораблях левого искусства” еще с новым титулом “конструктивного”, плавающих под разными флагами <...> все сплошь

1 Телингатер С.Б. Воспоминания. (Машинопись из семейного архива.)

2 Кругляков И. Я. Значение линеек в наборном деле // Полиграфическое производство. 1927. № 1. С. 28.

3 Правила конструктивистского набора были сформулированы к середине 1920-х. См., в частности: Справочная книжка наборщика / сост. А. Соколов. Харьков, 1925.

<...> конструируется на *линиях и клетках*»¹. Телингатер, как и другие дизайнеры, широко применял линейку в конструировании своих книг, хотя в «Комсомолии», на первый взгляд, она не так графически активна. Исключение составляют четыре горизонтальные красные линии, с которых начинается и завершается книга. Они прочерчивают своеобразную графическую ось между прологом и эпилогом, подчеркивая «лицо рабочего подростка» – героя эпопеи. Еще одна черная вертикальная линейка на двадцать восьмой странице кажется прямой цитатой шмуцтитула из книги Лисицкого «Die Kunstismen» (1925), она служит разделительной чертой между действиями. Цитатами из этой книги также являются цифры, обозначающие номера сцен. Они напечатаны черной краской и вписаны в красный квадрат. Их броскость упрощает навигацию и поиск нужного места, а большой кегль контрастирует с номером пагинации на странице.

Телингатер использует линии разной толщины, выполняющие в издании разные задачи: выделение глав, деление колонок и блоков, и даже рисование. Этот сюжет наборного рисования обычно опускался теми немногими исследователями, которые давали самые высокие оценки типографике «Комсомолии». В иллюстрационном ряду книги кроме фотографии есть рисованная и наборная графика, а также политипажные кар-

1 Ган А. М., Родченко А. М., Степанова В. Ф. Кто мы. Манифест Группы Конструктивистов [1922] (Цит. по: Малевич о себе. Современники о Малевиче. Т. II: Письма. Документы. Воспоминания. Критика. М., 2004. С. 194).

тинки. Самый яркий пример типографского рисования дан в третьей главе («Клуб»). Телингатер строит особняк «князьеньки», в котором теперь расположились комсомольцы (комса), в классической ордерной архитектуре. Антаблемент набран из материала кассы: линеек, орнаментов, «украшений». Можно было бы сказать, что этот рисунок совершенно выпадает из книги, кажется, что он ей просто чужд, если бы не одно обстоятельство: «Комсомолия» – является результатом наборного творчества и мастерства Телингатера.

Отметим, что 1927 год, предшествующий выходу «Комсомолии», стал пиком наборного творчества в обложке¹. В типографиях устраивались соревнования на сложность и время набора, в профильных полиграфических и художественных журналах печатались наборные мозаики². В 1927-м Телингатер оформил в частном издательстве Евдоксии Никитиной «Никитинские субботники» следующие обложки с типографическими картинами: «Крещеный китаец» и «Москва под ударом» Андрея Белого, «Пловучий (sic) остров» Овадия Савича, «Борьба за стиль. Опыты по критике и поэтике» Леонида Гроссмана. Кроме них вышли в других московских издательствах: «Время лучших» Николая Асева, «Май в сердце» Дмитрия Белова, «С мешком за

1 Бутылкин А. Г. Хорошие и вредные уклоны наборной обложки // Полиграфическое производство. 1927. № 6. С. 17–20; Ильи Н. Графическая наборная обложка // Полиграфическое производство. 1927. № 8. С. 21–22.

2 См.: Шрифтовая мозаика // 30 дней. 1930. № 4. С. 94; Спиров Н. Как работать с мозаикой // Полиграфическое производство. 1928. № 7. С. 15–19.

смертью» Сергея Григорьева, «Через пни» Ильи Лукашина, «Клеш и уголь (Мы сами)» Вячеслава Лукшина и Бориса Папаригопуло, «Островок среди озера» Федора Каманина, «Растрата» Николая Лернера, сборник статей «Автомобиль и дороги» и ряд других. В некоторые из этих обложек Телингатер активно вводил цвет. Рисование из наборной кассы, подражающее перовой графике, ксилографии, сегодня воспринимается «правым уклоном» в конструктивизме, как сказали бы в те годы¹. Популярность метода объяснил Николай Тарабукин еще в 1925 г., в книге «Искусство дня»:

«Ныне мы наблюдаем внедрение в типографскую машинную технику принципов мастерства, которые обусловлены самими производственными особенностями этого рода промышленности, а не привнесением извне эстетических начал, заимствованных у искусства. Поднятие типографского производства путем внедрения в него начал мастерства, понимаемого не эстетически-станково, а как высшая квалификация техники данного рода производства»².

1 «На этой странице воспроизводятся вещи наших советских художников-полиграфистов, взгляды которых на художественно-идеологическую сущность книжного оформления принципиально правильны; практика этих художников не свободна от злоупотребления трюком (курсив мой. – М. К.), от символистских приемов, от стремления объять необъятное, что и считаем нужным в порядке товарищеской критики отметить на данной странице» (Варшавский Л. Функции наборной обложки – декоративные // Полиграфическое производство. 1927. № 6. С. 16–17).

2 Тарабукин Н. Искусство дня. М., 1925. С. 74. (В оригинале все набрано прописными буквами.)

«Клуб» – не единственная в «Комсомолии» иллюстрация из линеек и орнамента, хотя и самая необычная. С наборного рисунка сапога – «Толчек – / и приведен в сознание / не марсианским сапогом...» начинается первая глава. Этот рисунок построен из прямых и гнутых линеек (с. 9). Дальше идет рисунок винтовки со штыком (с. 13). Телингатер применяет язык типографских кроков (набросков) на полях: кирпичная стена и печка-буржуйка собраны из жирных коротких линеек и квадратов, водочный графин – из тонких линеек, ситец – из геометрического орнамента (сетки), кожа – из гарта (с. 26). Из наборной кассы пошли вход политипажные элементы: сноп с колосьями, указующий перст ¹, а рядом с ними – цинкографские миниатюры, видимо, из меновой продукции – портреты вождей пролетариата. В противовес им бюрократ, кустарь, «еще некто», докладчик, сыплющий «измами» ², «хозяин» – нарисованы традиционно в острой манере ранней сатирической графики художника и напечатаны черной краской. Красной сделан рисунок дерева, выросшего как в горшке из строфы:

Из нас бы каждый сердце вынул
Иль с радостью хоть где корпел,

1 В сборнике Маяковского «Для голоса» Эль Лисицкий дважды вводит указующий перст. Этот значок, пришедший из старых касс, был заново освоен дадаистами и конструктивистами в 1920-е годы.

2 Этот рисунок похож на рисунок бакинского периода «Рьяный оратор». См.: Телингатер В. С. Соломон Бенедиктович Телингатер. Заметки об отце // Книга. Исследования и материалы. М., 2001. С. 168.

Чтоб только быть достойным сыном
Огромной мамы – РКП... (с. 50).

Хочется подчеркнуть необычный поэтический образ «мамы РКП», впрочем, не единственный в поэме: «ЦеКа, ЦеКой», «МНЕ ВЧК – МАЯК», «МЫ любим вкусную шамовку / и даже смерть / но / – НА ПОСТУ! ¹»...

Поколению Соломона Телингатера были при-
сущи вера, искренность, максимализм. Все это
есть в героической поэме Безыменского, которая
сегодня может восприниматься идеологическим
трафаретом: подавление кулацких бунтов, продо-
тряды, клубная жизнь, товарищеская проработка,
шефство, работа, «прорывы», борьба с безграмот-
ностью, комсомольские съезды. Еще раз откроем
книгу и прочитаем ее название на авантитуле:
«КОМ» – Коммунистический; «СО» – союз, вместе
они образуют популярное в те годы сокращение –
комса; «МОЛ» – молодежь; «ИЯ» – и «Я» ², то есть
сам Соломон Телингатер, он же Моня-комсомо-
лец, и, одновременно, программное утверждение:
«Я – Комсомол!».

1 «На посту!» прочитывается как идеологический посыл, не требующий объяснения в те годы. «На посту!» – также и название литературно-критического журнала, организованного в 1923 г. Журнал вел непримиримую борьбу с «попутчиками» и лефовцами.

2 Трудно не прокомментировать «ИЯ» в конце названия «Комсомолия». В книге Ильи Зданевича «Янко круль албанскай» (Тифлис, 1918) последние две буквы «АЙ» также приобрели дополнительный смысл, отскочив на строку ниже.

50

ДА, КОМСОМОЛИЯ!

МЫ — почин твоих стволов,
МЫ — твоих ветвей!

МЫ — ЛЮБИМ,
ЛЮБИМЫЕ ушастики
любой провинции твоей!

МЫ, ОКТЯБРЯ

стальные дети,
растешь в тобе,
чтоб вновь расти,
чтоб в болышевском
пароблаге

**МАНДАТ
НА СТРОЙКУ
ДНЕЙ
НАЙТИ.**

На нас бы каждый сердце вынул
лай с радостью хоть где горняк,
чтоб мыло быть достойным седоком
огромной кахи — **РКП!**

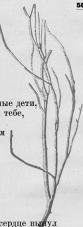
МЫ
МЫ

вырастае,
бужеж,
бужеж расти
онть и вновь расти,

Мой самый прекрасный друг,
ты мне больше всего
любимый, милый, добрый друг
для меня — комсомолец!

АХ, КОМСОМОЛИЯ!

МЫ — почин твоих стволов,
твоих ветвей!



51

Так
совершил свой путь, о солнце!
Помните через нас года!

Я буду сое,
**НО КОМСОМОЛЬЦЕМ ОСТАНУСЬ,
ЮНЫМ,
НАВСЕГДА**

Завод — отец,
Дворца — дом,
Семья — книги, труд, работа.
Мы в Комсомоле живем,
страно далекой и боковой.
Мас радость — брат,
и счастье — жена!
потомка дядя,
И Я — кузнецом,
вот вам,
БОТ
МОЕ лицо,
ЛИЦО РАБОЧЕГО ПОДРОСТКА



Паровоз, паровоз,
сиди в свое дело в глаза.
Он паровоз, паровоз колес,
руки, ноги толкае.
Где же паровоз, и паровоз
в руках твоих паровоз,
Матр рече на паровоза
грозного, доброго паровоз.

Комсомолец! Паровоз
паровоз тебе,
Паровоз тебе,
Паровоз тебе, и паровоз.



Удивительный

Видно, бабаца таня!

При

наги,

не поставле...

Видно,

хитрейше еще нам рано,

Видно,

работай еще нам — баба!

чувствуй

мысли отчаянные

паровоза

становятся в ряды.

Их бы держат

в голове — паровоз.

Каждый шаг паровоз,

и творит паровоз.

Девки

МАРКО! Мату наку паровоз.

Паровоз, и в паровоз не паровоз!

И на башке

и паровоз.

Паровоз же

сидит паровозом

детишка

ча бабаца рече!

Путь до
и владений,
глухой и чужой
И для ночи ведь
подаренных паровоз
летает.
быть
и речью науку
Мощный рывок,
звучащий **ИЛЬИЧЕВ!**
Ты же,
где жару
и танки
приветие паровоз
бешавые в путь,
Коммунистический Демон
погоды борозды
УКАЗЫВАЕТ ПУТЬ!



52

ГЛАВА ТРЕТЬЯ КЛУБ

ГРОМ ГРЕЩИ...
ГРОМ ГРЕЩИ...
— **ПЕРАБОЩИ!**
— **ГРОМ и ГРЕЩИ!**
— **ГРОМ и ГРЕЩИ!**
— **ГРОМ и ГРЕЩИ!**
— **ГРОМ и ГРЕЩИ!**
— **и р е с б о р щ и!**

2

Сердце мое — бредухе.
Всю бы покосую покатать!
Туркват!
— и достигнешь в верешней
попная жать.
Груда шивдег (досад),
Нольки,
Питовые
наличных
отбавек.
Видно,
онить же до вощь,
и метель,
шляхельс ребята на обьяс...

— **ГРОМ ГРЕЩИ!**
— **ПЕРАБОЩИ!**
— **Иванов Кум,**
да в тучон ли
доме!
Ну, а спаружи
— те заныт
иньва.
Кто бы
подувал
о подобном содове
— **и вышесочна обьявие?**
КВАЗЫМА!
Где же ты
деревня чужо?
Твой дом
о тебе не пожит.



Екатерина Дмитриевна Климова

Книга «Козочка» Марка Шагала
из собрания Русского музея.
К истории создания и бытования

В 2004 году в фонд отдела гравюры Русского музея поступила книга, изданная на идише, с иллюстрациями Марка Шагала под названием «Козочка» (1917). К тому моменту Русский музей уже был обладателем оригиналов иллюстраций (рисунки тушью) к данной книге, которая, однако, значилась в описании под несколько иным названием – «О козочке, кошечке и мышке». Кроме того, в фонде хранились еще две иллюстрированные серии еврейских художников – Эль Лисицкого и Анатолия Каплана, – со схожими названиями «Сказка о козе» и «Козочка». Единственное из упомянутых произведений, а именно – «Козочка» Каплана, содержало в себе текст на русском языке, проясняющим сюжет иллюстраций. Книги Лисиц-

кого и Шагала, сопровождалась текстом на идише, которым никто не исследователей музея не владел. И все годы своего бытования в музее они рассматривались, как самостоятельные произведения авторов, вне литературного контекста, благодаря которому и появились на свет. А схожесть в названиях и принадлежность всех трех авторов одной национальности, позволяла сделать вывод, что все три произведения посвящены какому-то одному сюжету еврейского народного фольклора. Именно последнее обстоятельство привлекло мое внимание, как пример разнообразной художественной трактовки одного текста. Однако, при ближайшем рассмотрении, стало очевидным, что иллюстрации к книге Шагала ничего общего с работами Эль Лисицкого и Каплана, не имеют. Попытки прояснить сюжет успехом не увенчались – в многочисленных трудах, посвященных творчеству всемирно известного художника, упоминаний о содержании книги найти не удалось. И мои поиски закономерно привели к осознанию необходимости получения перевода текста с идиша, с помощью которого, в конечном итоге, удалось прояснить много нюансов в вопросе создания и бытования этой книги.

Рубеж XIX–XX веков и первые два десятилетия XX века в отношении еврейской культуры – литературы, театра, музыки, изобразительного искусства – называют периодом «еврейского ренессанса». Формированию национально художественной среды, вобравшей в себя представителей всех творческих профессий, способство-

вала, в первую очередь, литература на идише и иврите, которая активно стала издаваться в этот период. Лео Кениг называл главным связующим звеном новой национальной литературы и искусства – еврейскую иллюстрированную книгу¹. В начале XX века в разных городах Европы и России появляется большое количество издательств, которые выпускали книги на идише, в том числе, и детские. По мнению некоторых исследователей, детская литература на этом языке впервые появилась именно в России. До этого времени обучение было строго конфессиональным, детей обучали грамоте и чтению по священным книгам. «Светская литература на идише была адресована исключительно взрослым. А сказки, песни и колыбельные жили только в фольклоре»².

Одним из крупнейших издательств, уделявшем особое внимание выпуску детских книг на идише, стало издательство Бориса Клецкина, основанное в 1910 году в Вильно. Спустя несколько лет, в связи с событиями Первой Мировой войны, Клецкин был вынужден перебраться в Петроград, где продолжил свою деятельность, издавая в этот период, преимущественно, детские книги и учебники. Тогда издательством руководил Нохем Штиф – общественный деятель, известный публицист, лингвист и историк еврейской литературы³, ко-

1 Казовский Г. Новая еврейская иллюстрированная книга. Журнал «Зеркало», 2008, № 32. С. 71

2 Кнорринг В. В. Разнообразие детской литературы: Электронный ресурс. Режим доступа <http://www.nlr.ru/exib/child/> Дата последнего обращения 03 августа 2016 г.

3 Казовский Г. Новая еврейская иллюстрированная книга.

торый считается первым энтузиастом, привлечшим к оформлению книг художников-авангардистов. Он систематически и целенаправленно сотрудничал с ними. Именно Штиф предложил, предположительно в 1915 году, Марку Шагалу, в то время уже известному художнику, проиллюстрировать несколько книг, среди которых была книга детских сказок в стихах писателя Дер Нистера – «Сказка о Петухе» и «Козочка»¹. Шагал исполнил для издания девять рисунков тушью – один для обложки и восемь в качестве текстовых иллюстраций.

Книги, выпущенные в этот период, выглядели не очень презентабельно, что, вероятно, было связано с экономическими условиями военного времени. Кроме того, выходили они полуполюгально, так как во время войны был введен запрет на издания на идише и иврите, как объяснялось, в целях предотвращения шпионажа². Тем не менее, сам Марк Шагал саркастически высказывался о внешнем виде детских книжек издательства Клецкина и своих, в частности: «Его [Н. Штифа] эстетический вкус, как и широта издателя, позволили ему из моих рисунков с текстом сделать жалкое издание из нескольких листочков на де-

Журнал «Зеркало», 2008, № 32. С. 84

1 Казовский Г. Новая еврейская иллюстрированная книга. Журнал «Зеркало», 2008, № 32. С. 84

2 Кнорринг В. В. Интеграция еврейской культуры в российскую: взаимопроникновение и взаимообогащение этих культур на примере детской литературы // Россия: средоточие народов и перекресток цивилизаций: Материалы Плехановских чтений. – СПб., 2012. С. 99–108.

шевой оберточной бумаге, которое стоит гроши. Разумеется, память об этом “издании” и о моем труде давно уже стерлась»¹.

К счастью, память не истерлась, – ни об издании, ни о рисунках к нему. Хотя, практически с момента их создания пути текста и эскизов иллюстраций разошлись, и бытовали, без малого, столетие порознь, что привело к некоторой путанице и разночтениям, как в названиях, так и в трактовках отдельных сюжетов.

Судьба рисунков Шагала к сказкам Дер Нистера сложилась следующим образом. Уже в 1916 году, еще до выхода в свет книги, которая была издана годом позже – в 1917 году, они впервые экспонировались на осенней выставке в Художественном бюро Надежды Добычиной. В каталоге этой выставки рисунки датированы 1914–1915 годами и имеют следующие названия:

«Иллюстраціи к еврейской сказкѣ
“Съ козликомъ” Нистора»;
«Иллюстраціи къ еврейской сказкѣ
“Съ пѣтушкомъ” Нистора»².

Также они были представлены на 1-й Государственной Свободной выставке «Произведения искусства» в 1919 году, о чем свидетельствует этикетка, приклеенная на оборотную сторону рисунков.

1 Казовский Г. Новая еврейская иллюстрированная книга. Журнал «Зеркало», 2008, № 32. С. 84

2 Выставка современной русской живописи. Петроград, 27/XI.1916 – 1/1.1917. №№ 204-205. С.10

А уже в 1924 году из Музейного фонда рисунки Шагала поступили в собрание Государственного Русского музея. И были внесены в учетные документы, как «Иллюстрации к стихотворениям Нистора “Козочка” и “Сказка о петухе”».

По известным причинам в советское время, – вплоть до второй половины 1980-х годов, иллюстрации Шагала не выставлялись и не публиковались. Но в 1981 году в Отделе рисунка Русского музея состоялся атрибуционный совет (докладчик Ю. Овчинникова, протокол № 78 от 01. 04. 1981 г.), связанный с уточнением датировок создания этих иллюстраций. Однако, в протоколе совета появляется и иное, более развернутое название книги: «Иллюстрации к сказке в стихах “О козочке, кошечке и мышке”». Вопрос о переатрибуции названия на заседании не рассматривался, и конкретные источники, на основании которых название было изменено, не указаны.

В рукописном варианте генерального каталога фонда отдела рисунка, относящегося к тем же годам, фигурирует уже другое название: «О петухе, козочке и мышке». Ссылок на какие-либо документы, объясняющих перемену названия, также нет. Тем не менее, именно этот вариант вошел впоследствии во все каталоги и используется до настоящего момента в изданиях Русского музея. Что же касается изданий вне Русского музея, в них, помимо уже указанных, встречается еще одно название: «Сказка о Петухе, курочке и мышке».

Таким образом, за прошедшие годы вокруг этих иллюстраций образовался целый зверинец. Безусловно, подобное разнообразие в названиях связано с тем, что исследователи не знали содержания сказок, к которым Шагал создавал рисунки. Это и неудивительно, так как сама книга поступила в Русский музей только в 2002 году, а сами тексты сказок Дер Нистера, вошедшие в это издание 1917 года, никогда более нигде не публиковались. Из перевода текста книги, который приведен ниже, следует, что первоначальное название, с которым рисунки к книге поступили в Русский музей в 1924 году («Иллюстрации к стихотворениям Нистора “Козочка” и “Сказка о петухе”»), было абсолютно верным.

Прежде чем обратиться непосредственно к книге, необходимо сказать несколько слов об авторе текста сказок – Пинхасе Кагановиче, который писал под псевдонимом Дер Нистер.

«Пинхас Каганович – единственный значительный советский писатель на идише, чьи произведения практически не переводились на русский язык, и чье имя осталось неизвестным не только русскоязычному читателю, но и исследователям советской культуры. Каганович вырос в благополучной хасидской семье и получил основательное хасидское воспитание. В 1905 году он переехал в Киев и в течение двенадцати лет жил под чужими именами, скрываясь от призыва в армию. Возможно, что этот опыт наложил определенный отпечаток на его личность и навел его на мысль о выборе псевдонима – “Нистер” озна-

чает на иврите “скрытый”. Как многие молодые еврейские писатели, Дер Нистер начал писать на иврите, но вскоре переключился на идиш. Литературный стиль и манера поведения Дер Нистера резко выделяли его на общем фоне. Его стихотворные и прозаические тексты были насыщены мистической символикой, запутаны по сюжету и лишены связи с реальным миром. В отличие от большинства еврейских писателей, он ориентировался не на массовую “народную” аудиторию, а на узкий круг образованных читателей, знакомых с новейшими течениями европейского и русского модернизма. В 1920–30-е годы он публиковался в еврейской периодике, также выходили его книги на идише. В 1947 году он отправился с эшелонам переселенцев в Биробиджан, чтобы описать возрождение еврейской жизни на новой земле. Верный своему псевдониму, Дер Нистер вел скромный и даже скрытный образ жизни. В отличие от своих более знаменитых киевских коллег, таких, как Квитко, Бергельсон и других, он не занимал высоких постов и не получал государственных наград. Однако это не спасло его от репрессий, постигших советскую еврейскую культуру в 1948 году. Дер Нистер был арестован 19 февраля 1949 года, приговорен к десяти годам заключения и отправлен отбывать наказание в “санитарный” лагерь в поселке Абезь республики Коми, вместе с такими выдающимися людьми, как философ Лев Карсавин, искусствовед Николай Пунин. Шансов выжить в лагере у больного писателя практически не было. Он умер от заражения крови после не-

удачной операции в тюремной больнице 4 июня 1950 года»¹.

Можно сказать, что псевдоним писателя сыграл некую мистическую роль в судьбе его литературного наследия, которое действительно было скрыто от читателей и исследователей много десятилетий. Первые переводы его произведений на русский язык появились только на начале 2000-х годов. Опубликованных переводов книги сказок обнаружить нигде не удалось.

В 2016 году на просьбу о помощи в переводе текста сказок Дер Нистера откликнулась Екатерина Мельник, кандидат филологических наук, специалист по идишу, которая в настоящее время является сотрудником университета Бар Илан, факультета иудаики, центра языка идиш, находящегося в г. Рамат-Ган, Израиль. Благодаря участию Екатерины Мельник, у нас есть возможность впервые опубликовать содержание сказок Дер Нистера. По словам переводчика, это самый сложный текст на идише, с которым ей приходилось работать.

Ниже приведен перевод текста и всех исходных данных, указанных в книге Дер Нистера с иллюстрациями Марка Шагала:

Обложка (передняя часть): верхняя надпись – «Дер Нистер», нижняя – «Сказочки» (ил.1)

¹ Крутиков М. Скрытый классик еврейской культуры. // Ле-хаим. 2009. Октябрь. Электронный ресурс. Режим доступа <http://www.lechaim.ru/ARHIV/210/krutikov.htm> дата последнего обращения 12 августа 2016 г.

Обложка (задняя часть): «Цена 20копеек»;
ниже: «Вильненское издательство

А. Б. Клецкин», ниже «Типография Лурье, Петроград, Гороховая, 48»; «1917».

Титульный лист:

Верхняя строчка: «Дер Нистер»; в центре – «Сказка с петухом»; ниже

– «Козочка»; ниже – «Рисунки Марка Шагала»; самая нижняя строка

– «Вильненское издательство Клецкин, отпечатана он в типографии

Лурье на Гороховой улице, 48».

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ СКАЗОК

Козочка

Белая козочка путешествовала по миру годы и дни, у неё на шее был мешочек с хлебушком и солью, шнурочек и медальон (ил.8). Странствуя, пришла она в лес, набрела на замок. Стояла она перед ним, потупив взор, звонила, стучала рожками. Дверь открылась, и показался человек, он её спросил: «Что тебе нужно, козочка?». Козочка не ответила, посмотрела на него, и опустила голову. Человек подумал: «Наверное, послана она сюда не зря». Поклонился козочке, взял ее за рожки и с почетом подвел ко входу. В первой комнате козочка встретила молодую хозяйшку замка. Это была молодая женщина, мать ребенка, жена короля «лесочка и ветра». Женщина сказала козочке: «Благословенно будет твое прибытие к нам во

дворец. Я слышала, ты ходишь везде и знаешь все травки-муравки полевые, ты была у знахарок и больших колдунов, ты собираешь все языки и их учишь. У тебя есть амулетики, обереги от сглаза. Я тебе послала знак. У меня маленький ребенок, маленький с наперсток, с самого рождения он не закрыл глазки и не спит». Коза послушала, велела подвести её к колыбели, постояла, начала говорить и смотрела, как ребенок высунул из-под простынки одну ручку и взялся за один рог и закрыл глаз, затем взялся второй рукой за другой рог козы, и сомкнул второй глаз (ил.9). Ребенок держит рожки и глазки закрыты, но что же делать козочке с рожками? Мотнула она головкой, оставила рожки у мальчика, и вышла из комнаты пустая, без рожек.

Сказка с петухом

Один плюс один – два, два плюс один – три, жила была бабушка, не знала, чем заняться, крутилась зазря, но был у нее на чердачке петушок (ил.3). Вот она вспомнила про него, и стала его кормить, о нем заботиться (ил. 4). Потом она заболела и слегла. Лежала и думала, как же плохо, что у нее нет близких, родственников, и некому о ней позаботиться (ил.5). Петушок тоже думал, кто же теперь будет о нём заботиться. И сидел он на чердачке, в своем уголке, и ждал бабулю, и смотрел на лестницу (ил. 6). Так прошло два дня, на третий день в полночь медленно открылась дверь в комнату. Петух зашел, подошёл к бабуле.

Дверь осталась открытой. В дверь вошел тихий человек (вероятно – ангел смерти). Он подошел к бабуле и расправил крылья. Так он стоял молча возле бабули, а потом дал знак петуху, и петух прокукарекал. И на кровати стало тихо, бабуля умерла (ил.7). И каждый раз, когда кукарекает петух, он вспоминает души умерших.

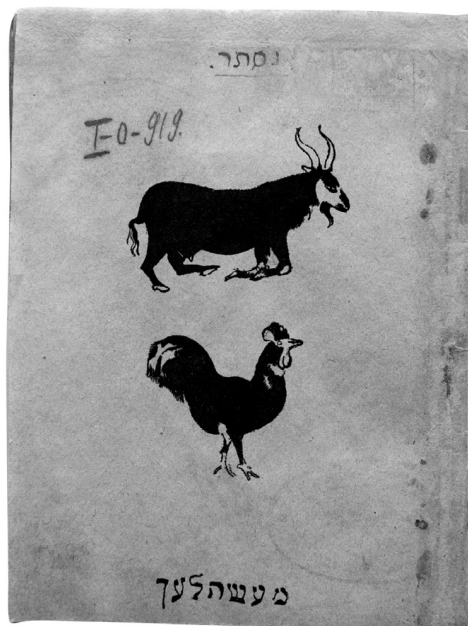
В иллюстрациях к «Сказке с петухом» текст прояснил изображение арифметических примеров в первой иллюстрации. Собственно, Шагал таким буквальным образом визуализировал первые строки сказки: «Один плюс один два...», и так далее, которые напоминают детскую считалочку.

Однако, сюжет одной из иллюстраций по-прежнему не совсем ясен. Она чаще всего публиковалась под названием «Лежащий мужчина и петух», что вполне соответствует изображенному. Однако, как следует из текста, речь, все же, идет о бабуле, кроме того, и подпись под картинкой гласит: «Бабуля умерла». В 2013 году к 125-летию Шагала фонд имени Дмитрия Лихачева проводил конференцию под названием «Марк Шагал и Петербург», на которой два голландских исследователя А. Лемменс и С.-А. Стоммельс выступили с докладом под названием «Сказка про петуха Шагала в расширенном контексте»¹. В этом сообщении предпринимается попытка интерпретаций

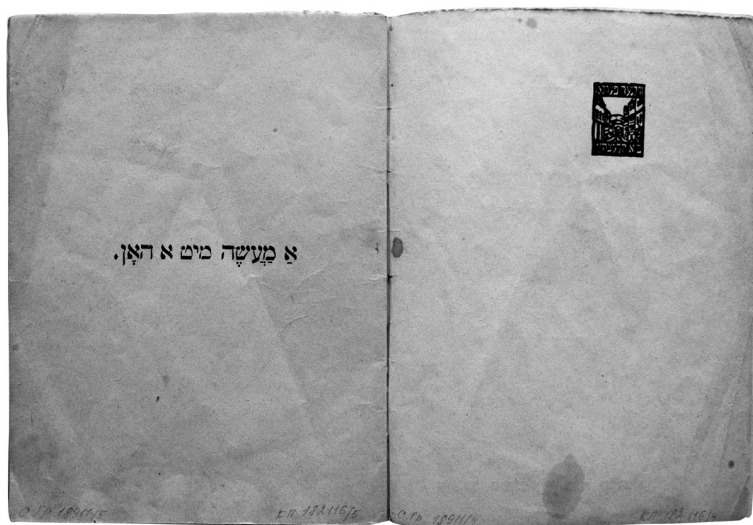
1 Кнорринг В. В. Интеграция еврейской культуры в российскую: взаимопроникновение и взаимообогащение этих культур на примере детской литературы // Россия: средоточие народов и перекресток цивилизаций: Материалы Плехановских чтений. – СПб., 2012. С. 99–108.

иллюстраций вне текста, доступа к которому, как указано, исследователи не имели. В тексте статьи приводится перевод подписи – «бабуля умерла» (скорее всего – впервые в русскоязычной литературе), и делается следующее предположение: «...очевидно, что черное пятно – открытый рот старушки – приняли за бороду мужчины». На наш взгляд, это спорное заявление. Необходимо констатировать факт, что текст, в данном случае, расходится с визуальным рядом. Возможно, в данной ситуации более уместно нейтральное название: «Лежащий на кровати человек и петух».

Основная цель данной статьи заключается в опубликовании перевода текста сказок Дер Нистера, который позволит унифицировать названия как книги в целом, так и отдельных иллюстраций к ней.



Ил. 1



Ил. 2



Ил. 3



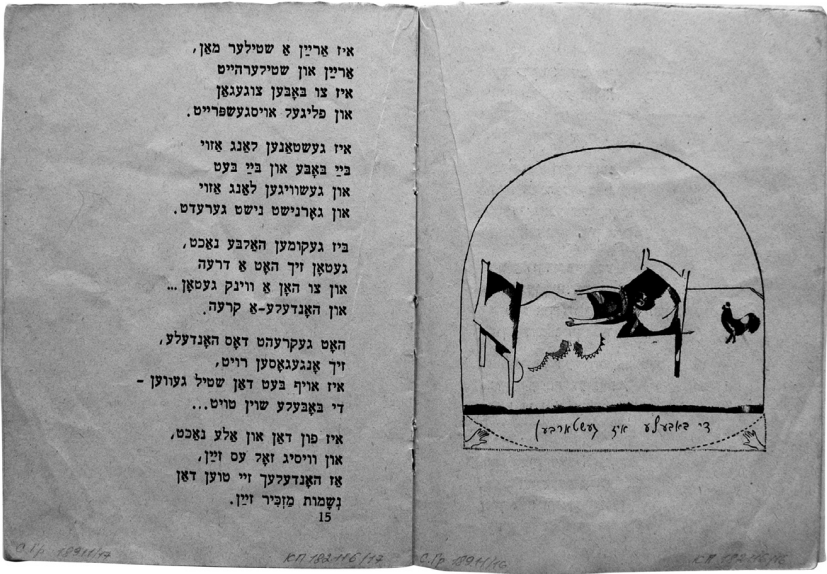
Ил. 4



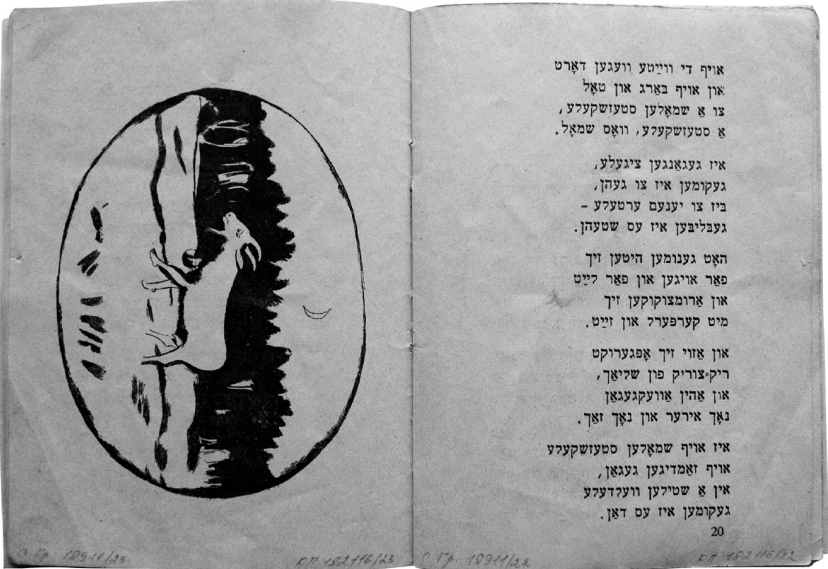
Ил. 5



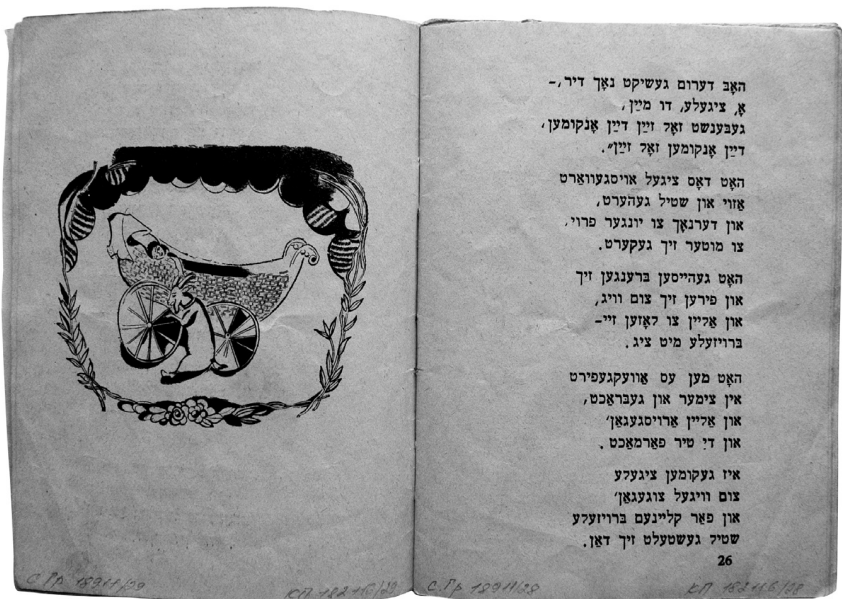
Ил. 6



Ил. 7



Ил. 8



Ил. 9



Ил. 10

Олег Витальевич Корытов

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ. ИВАН БИЛИБИН И БОРИС ЗВОРЫКИН

В искусстве мы нередко встречаем заимствования художниками друг у друга приемов и манер, принципов композиционного построения, переработки сюжетов и интерпретации мотивов. Иногда это действительно новый взгляд и творческая трактовка известных произведений, а порой спорный итог имитаторского действия, которое в свою очередь имеет вполне определенную подоплеку. Ответы на вопросы о стиле и имитации, как правило, дает время. Рассматриваемый нами пример из истории русской книжной графики наглядно показывает рыночную сущность издательской политики, направленной на копирование пользующихся спросом образцов книжного искусства, провоцирующей и поощряющей имитаторскую деятельность. Два человека – Иван Яковлевич Би-

либин и Борис Васильевич Зворыкин, – чьи судьбы стечением обстоятельств сплелись в интересную историю, в которую мы заглянем, только чтобы понять, как она возникла.

И. Я. Билибин (1876–1942) – художник, книжный график, ученый, доктор искусствоведения, исследователь народного творчества, педагог, профессор Академии художеств. Одна из его основных заслуг состоит в том, что он способствовал становлению русской книжной графики как специфического вида искусства. Обращение к традициям искусства допетровской Руси, к русской набойке, вышивке, лубку, японской ксилографии, старой европейской гравюре, иконе, к тому, что Билибин называл «линейными техниками прошлого» [1, с. 7], привело его к созданию собственного выразительного художественного языка. Несомненно, Билибин – художник своего времени. В его работах чувствуется влияние его современников, русских художников «Мира искусства», а также мастеров английского книжного искусства. Благодаря логической ясности графических приемов, Билибин «породил многочисленных подражателей, от ловкого имитатора Б. В. Зворыкина, тенью следовавшего за ним на протяжении десятилетий в России и во Франции, до различных дилетантов. Так образовался балласт билибинского стиля» [1, с. 14], – писал исследователь творчества Билибина С. В. Голынец.

Билибин хорошо известен не только специалистам и любителям книжной графики, но и широкому кругу читателей. На его книгах воспитывалось

не одно поколение. Сказочный мир Билибина, подпитанный народным творчеством русского Севера, впечатляет, прежде всего, глубиной фактуры. В художественном смысле фактура создает интуитивное впечатление от произведения искусства. Она несет в себе самые характерные черты стиля, метода и манеры художника [2, с. 186]. Многослойность билибинской фактуры в корнях творчества художника, уходящих в глубь веков, в допетровскую Русь. Основательность, тщательное изучение исторического материала – таков метод работы Билибина, в отличие от многих художников того времени, которые черпали «свои историко-этнографические познания из мест подобных бутафорской в Академии художеств» [1, с. 32].

«Основная линия моей художественной работы была мною найдена с первого же шага, и дальше я только развивал и углублял ее», – признавался Билибин [1, с. 8]. Его графика чрезвычайно живописна. Изящество линий, композиция книжного разворота, пластика, колорит очаровывают читателя-зрителя с первого же знакомства с ними. Образы героев и персонажей поражают своей выразительностью, в том числе, изображенные со спины. (Вспомним также «Витязя на распутье» В. М. Васнецова.) Этот художественный прием, отточенный Билибиным, стал своеобразным фирменным стилем, визитной карточкой художника. Билибин мастерски умел показать характер персонажа, его душевное состояние в данный момент, не прибегая к изображению его лица. Неслучайно, именно этот прием часто использовал в своих работах Б. В. Зво-

рыкин. Причем Зворыкин был скорее не последователем билибинского стиля, а его подражателем. Он использовал сюжеты, композицию, а иногда и просто копировал билибинских персонажей (сказки «Перышко Финиста Ясна-Сокола», «Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и о сером волке», «Сестрица Аленушка и братец Иванушка»).

Б. В. Зворыкин (1872–1942) был очень плодовитым художником. Его универсальность, способность подстроиться под любую манеру привлекали издателей в первые десятилетия XX в. на родине и позже за рубежом. Борис Зворыкин был популярным автором рождественских и пасхальных поздравительных карточек, а также открыток на патриотические темы «Смутное время», «Нашествие Наполеона 1812 года», «Русские дети», «Русские былины», «Охота» и др. Выполняя заказы издателей, рассчитанные на узнаваемость манер и сюжетов, Борис Зворыкин специализировался на имитации. Это заставляло его заимствовать композиции для своих иллюстраций не только у Билибина, но и у других художников. Бóльшая часть его композиций напоминают уже виденные, пусть даже измененные, но все же очень знакомые образы и сюжеты. Несомненно, технически умелый, одаренный человек, он наверняка сознательно выбрал для себя амплуа имитатора.

Как только в Санкт-Петербурге выходила книга с иллюстрациями Билибина, следом в Москве издавалась книга с рисунками Зворыкина, очень напоминающая оригинал.

В рамках этой статьи невозможно, (да и незачем) описывать судьбы этих разно мотивированных художников, работавших в схожей манере. Отметим лишь знаковые совпадения. Оба они после революции эмигрировали из России. Проведя несколько месяцев в Константинополе, Зворыкин приехал в Египет, где в то время жил Билибин. Позже Билибин и Зворыкин оказались в Париже, который стал столицей русской политической, экономической и культурной эмиграции. Иван Яковлевич вернулся из эмиграции в Советский Союз и преподавал в Академии художеств в Ленинграде. Борис Васильевич Зворыкин умер в начале 1942 г. в оккупированном германскими нацистами Париже, и почти в то же время в блокадном Ленинграде скончался Иван Яковлевич Билибин [3].

Наверное, эти символические совпадения закономерны в том смысле, что люди с равными техническими данными и мастерством, но абсолютно разные по мотивации, живут как бы в одном цикле. Творчество одного питает ремесло другого.

Из программы занятий графикой во Всероссийской академии художеств на 1937–38 учебный год, составленной И. Я. Билибиным: «Приступая к плану занятий по книжной графике на Графическом Отделении ВАХ, я считал бы, что строгая графическая линейная дисциплина, особенно на первых порах, была бы для студентов очень полезна.

Темой для занятий по книжной графике в учебный год 1937–38 я хочу взять, вообще, художественную иллюстрированную книгу. Будут постепенно разбираться все ее составные части. При

этом будут демонстрироваться соответствующие образцы классического книжного искусства.

В начале занятий будут перечислены эти составные части, как то:

- 1) переплет и обложка;
- 2) заглавный лист (форзац);
- 3) малые заглавные листы (для отделов книги) – шмуцтитутулы;
- 4) заставки и концовки;
- 5) заглавные буквы и вообще шрифт;
- 6) иллюстрации.

Тем не менее, первые занятия падут на шрифт и на заглавные буквы. Это существенно для художника, обрабатывающего целиком всю книгу.

Учащиеся должны сделать ряд букв в разных шрифтовых стилях и обучиться четкости и построению литеры, в каком бы стиле она ни была. Дальнейшие упражнения должны коснуться первой, начальной, страницы текста. Здесь должны быть размещены все основные части этой страницы: заставка, заглавие (или слова: "глава такая-то"), заглавная буква – и отмечены строки самого текста. Одновременно должны быть сделаны упражнения на составление последней страницы текста, завершающейся концовкой.

Дальше должны быть произведены упражнения на составление переплетов, обложек, титульных листов и шмуцтитутулов в разных стилях и характерах. Наконец, последним этапом, обладающим в книге, так сказать, большей автономностью, является иллюстрация, которая может быть трактована когда более, а когда менее графично» [1, с. 54–55].

Из этой программы видно, как методически верно подходил Билибин к проектированию книги. Вопрос грамотного подхода к созданию книги вообще и иллюстрированной книги в частности, возникает с назойливой периодичностью и становится актуальным в связи с тем, что издательством книг зачастую занимаются люди, профессионально не подготовленные. Это еще один негативный момент издательского дела. Но, тем не менее, основа книгоиздания – это лучшие образцы книжного искусства, в ряду которых книги, созданные И. Я. Билибиным. Ученый, художник, педагог Иван Яковлевич Билибин остался в истории книжной графики как создатель неповторимого билибинского стиля. Никому из его приверженцев, в том числе Борису Васильевичу Зворыкину, не удалось подняться на уровень мастера. Как отметил сам Билибин в статье «Народное творчество русского Севера»: «Мало знать одни внешние, легко осязаемые признаки стиля; нужно суметь понять его» [1. с. 39].

Литература

1. *Иван Яковлевич Билибин*. Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. – Ред.-сост., автор вступительной статьи и комментариев С.В. Голынец. – Л.: «Художник РСФСР», 1970.
2. Валуенко Б. В., Адамов Е. Б., Кузнецов Э. Д. Книга как художественный предмет. Ч. первая. – М.: Книга, 1988.
3. Борис Васильевич Зворыкин. – <http://nashenasledie.livejournal.com/2052148.html>



ни - вы царь , На дворе вы кол,
Уцаря вы двор, На колу почало;
Не начать ли сказку сначала?

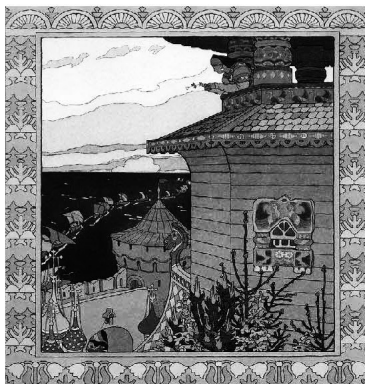


Рис. 1. И. Билибин. Иллюстрации к русским народным сказкам. Санкт-Петербург, «Экспедиция заготовления государственных бумаг», 1902



Сказка

Золотомъ Петушкѣ.

Нылъ, въ тридцатомъ царствѣ,
Въ тридцатомъ, господарствѣ,
Жилъ былъ славный царь Давидъ.
Смолоду былъ грозенъ онъ,
И соседямъ то-и-дѣло
Наносилъ обидъ смѣло;
Но полъ старость захотѣлъ
Отдохнуть отъ рыцарскъ дѣлъ
И покой себѣ устроить.
Тутъ сосѣди беззаконнѣ
Стали старому шурѣ,
Страшный вредъ ему творя.
Чтобъ концы своихъ владѣній
Смирнить отъ нападчій,
Долженъ былъ онъ содержать
Многочисленную рать.



Рис. 2. Б. Зворыкин. «Сказка о золотом петушке» А. С. Пушкина.
Товарищество «Скоропечатни А. А. Левенсон», Москва по заказу т/д
Б. Аванцо, 1903

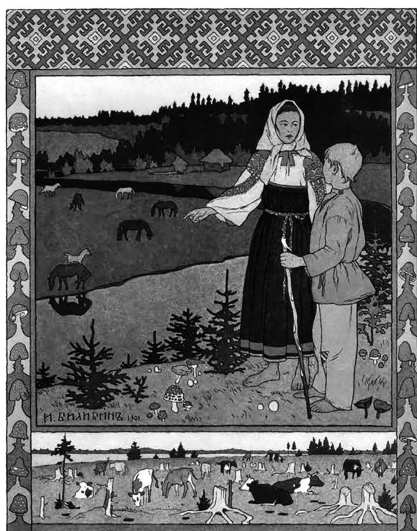


Рис. 3. И. Билибин. «Сестрица Аленушка и братец Иванушка»



Рис. 4. Б. Зворыкин. «Сестрица Аленушка и братец Иванушка»



Рис. 5. И. Билибин. «Василиса Прекрасная»



Рис. 6. Б. Зворыкин. «Василиса Прекрасная»



Рис. 7. И. Билибин. «Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и о сером волке»



Рис. 8. Б. Зворыкин. «Сказка о Сером Волке»



Рис. 10. Б. Зворыкин. «Перышко Ясна-Сокола»



Рис. 9. И. Билибин. «Перышко Финиста Ясна-Сокола»



Рис. 11. И. Билибин. «Перышко Финиста Ясна-Сокола»

Рис. 13. И. Билибин.
«Сказка о Золотом
петушке» А. С. Пушкина.
Санкт-Петербург, 1907.
Эскиз декорации к опере
Н. Римского-Корсакова
«Золотой петушок», 1909.

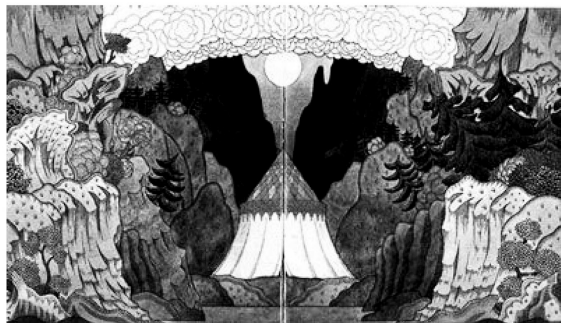


Рис. 12. Б. Зворыкин.
«Перышко Ясна-Сокола».



Рис. 14. Б. Зворыкин. «Сказка о
Золотом петушке» А. С. Пушкина.
Париж, Пицца, 1925.



Рис. 15. Фрагмент картины Василия Сурикова «Боярыня Морозова».



Рис. 16. Б. Зворыкин. Иллюстрация Бориса Зворыкина к «Борису Годуну» А. С. Пушкина.



Рис. 17. Картина Виктора Васнецова «Иван-Царевич на сером волке».



Рис. 18. Иллюстрация Бориса Зворыкина к «Сказке о сером волке».

Любовь Викторовна Корнилова

ТВОРЧЕСТВО М. А. БЫЧКОВА: ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА

Современные книжные издания поражают разнообразием, оригинальностью и богатой цветовой палитрой. Однако только единицы из них можно считать примерами высокого искусства оформления книги. К числу таких исключений принадлежат работы художника-иллюстратора Михаила Абрамовича Бычкова.

Михаил Бычков окончил факультет книжной графики Ленинградского полиграфического института в 1975 году. Еще во время учебы начал работать художественным редактором в издательстве «Художник РСФСР». С начала 1970-х годов сотрудничал с издательствами «Карелия», «Детская литература», «Советский писатель».

Первым большим и удачным опытом работы художника в книжной иллюстрации стало сотрудничество с Александром Михайловичем Гиневским. М. Бычков оформил несколько книг писателя: «Парусам нужен ветер» (Л.: Детская литература, 1977), «Везучий Борька» (Л.: Детская литература, 1985), «Летний дождик в декабре» (Л.: Детская литература, 1987). Особого внимания заслуживает книга «Везучий Борька». Творческие находки, появившиеся в этой работе, во многом предопределили дальнейшие поиски М. Бычкова. Это и отношение к макету (впервые появляется разработка титульного разворота), и наметившийся свой графический способ иллюстрирования. Появившаяся фактура позже станет неотъемлемой составляющей – сначала графического периода, а далее наберет полную силу в живописных иллюстрациях. На этапе формирования собственного графического языка работы художника отличает легкость и острота лаконичных рисунков. Язык изображения сжат и ясен. Художник, трактуя сюжет, тщательно «собирает информацию», точно передает чувства, состояния, настроения героев. Легкие, летящие рисунки, сопровождающие текст, являются своего рода «изобразительным комментарием». Им присущ оптимизм, теплота, задор и детская искренность. Озорство, тонкий юмор станут характерной чертой иллюстраций Михаила Бычкова. Его мальчишки, «рожденные» на страницах книг периода 1980-х, позже найдут свое продолжение в «Эмиле» (1996) и «Пиппи» (1998), постепенно превращаясь из реальных ге-

роев в выдуманных персонажей, которых художник несколько «отодвинет» от читателя. Они уже будут жить в другом – сказочном мире. Это и герои «Трех Толстяков», и «Волшебных сказок», и трогательные тролли из скандинавских сказок, и персонажи из «Солдатского ранца» и т. д. Изменившийся жанр литературных произведений повлек за собой преобразования, как в характере иллюстраций, так и в построении макета. В 1970–80-х годах (на этапе иллюстрирования произведений советских писателей) художник «говорит» на языке «сюжетной иллюстрации». После 80-х годов в его работах совершенно отчетливо наблюдается переход от «сюжетно-повествовательной» иллюстрации к более целостному восприятию литературного произведения.

Первой «сказочной» работой художника стало иллюстрирование «Трех Толстяков» Юрия Олеси. В основе художественного замысла лежит продуманная режиссура всего издания, где каждый элемент становится для художника предметом «работы и игры». Бычков использует форзац, нахзац, титульный разворот не только иллюстративно, но и образно, информационно. Метафоричность, как новую составляющую в творчестве художника, в полной мере отражают форзац и нахзац «Трех Толстяков». На форзаце, как кулисы театральному представлению, читателя «встречают» вазы с цветами. Их преображение на нахзаце от гнетуще сумрачных к светлым и радостным метафорично точно отражает общее настроение в произведении. Также новым и важным элементом макета становится

продуманное и оригинально срежиссированное оформление колонцифр рисунками (каждой главе соответствует свое изображение – свой персонаж). Уже в первом варианте «Толстяков» художнику удалось осуществить идею «плавающих» колонцифр, не привязанных к нижнему краю полосы, а расположенных свободно на поле страницы. Небольшие озорные рисунки «оживают» – солдат начинает стрелять, продавца воздушных шаров уносит ветер. Этот принцип «оживших картинок» повторится позже в «Эмиле». Сравнивая иллюстрации первого издания «Толстяков» (Л.: Художник РСФСР, 1986) и второго, вышедшего в 1989 г. (М.: Советская Россия, 1989), переизданного в 2013-м (СПб.: Акварель, 2013), можно наглядно проследить поиски новых графических решений. В «сказочном» периоде произошли кардинальные изменения в технике иллюстрирования: линия стала тоньше и изящнее, к цветному карандашу добавился угольный, а появившаяся фактура бумаги позволила активнее «набирать» массу цвета и придавала материальность. Новые графические приемы получили свое развитие в иллюстрировании детской прозы А. Линдгрена. Это книги «Эмиль из Леннеберги» (СПб.: ЛИК, 1996) и «Пиппи Длинныйчулок» (Калининград: Янтарный Сказ, 1998). До этого в похожей технике были выполнены сказки писателей Скандинавии («Подарок тролля». Петрозаводск: Карелия, 1990) и «Волшебные сказки» Шарля Перро (Л.: Детская литература, 1990). Большое внимание, уделяемое фактуре, цельности карандашных «заливок», стало толчком и

логичным переходом к дальнейшим поискам изобразительных средств. Пересмотр графической системы иллюстрирования нашел свое воплощение в движении к живописной технике, обозначив новое направление и иную тональность в творчестве художника.

Работа над иллюстрациями к фантастической прозе А. Грина «Алые паруса» открыла новые возможности в поиске изобразительных средств. (Книга издавалась трижды: Калининград: Янтарный Сказ. 2000; СПб.: Амфора, 2010 и СПб. – М.: Речь, 2014.) Новая техника во многом изменила стиль художника, но уникальные находки не ограничились только использованием иного материала. Все было новым – и формат, и макет, и верстка. Весь строй книги пронизан ритмом наполненных ветром парусов. Смелое и непривычное «деформирование» полосы набора сразу выделяет произведение из ряда иллюстрированных изданий. Важнейшим элементом пластического и сюжетного построения макета стало использование всего пространства книги. Задуманный сценарий начинает развиваться уже с форзаца. Начало и конец произведения связаны единой линией всех иллюстраций. Контраст, заложенный в противопоставлении форзаца и нахзаца, выражен в разности тона локальных заливок, общей цветовой гамме живописи и подкреплен цитатами Грина, отражающими основную мысль повести. Мы видим, как маленький кораблик, борющийся со стихией, «превращается» в прекрасную каравеллу с алыми парусами, олицетворяя собой исполнение

мечты. В этой метафоре художником заложен и четко прослеживается режиссерский ход, отражающий главную идею Грина. Далее, после титула, сценарий Бычкова продолжают два живописных разворота. Первый – сдержанный по цветовой гамме, второй – яркий, с врывающимся на страницу, ликующим алым. И только потом идет основной текст. Такое «долгое» начало помогает настроиться на общую тональность сюжетной линии, которая отражает не просто веру в мечту, а знание того, что она исполнится.

Живописная техника, в которой работает художник, очень интересна и непроста в исполнении. Темные фоны покрываются плотной белильной фактурой и лессируются прозрачным цветом. Сложный художественный процесс рождает уникальный результат, когда материальность придает еще большую достоверность происходящему. Для остроты портретных характеристик художник, поверх наслоения фактур, «дописывает», уточняет недостающие детали. В сложившейся технике выполнены серии книг для Южной Кореи: «Джек-бобовый росток» (2003), «Жизнь Антуана де Сент-Экзюпери» (2004), «Питер Пэн» (2005), «Черная курица» (2006).

Серьезной исследовательской работой, связанной с Петербургом, стало для М. Бычкова иллюстрирование фантастической прозы Н. В. Гоголя «Невский проспект» (Калининград: Янтарный Сказ, 2003). Николая Васильевича Гоголя иллюстрировали очень многие художники. Главное и принципиальное отличие «Невского проспекта»

Бычкова заключается не в проработке отдельных образов, а в решении целостной задачи организации книжного пространства. Иллюстрации Бычкова не строятся по принципу рисованного описания «типов Гоголя». Художник идет путем формирования представления у читателя «другой» реальности, где рисунок не дополняет текст и не сливается с ним, а становится его образной интерпретацией, подобно режиссерскому замыслу спектакля. Художника интересует общая атмосфера книги, жизненная среда персонажей. «Невский проспект» Гоголя как бы «склеен» из двух частей, по сути, никак не связанных друг с другом. Это отдельный рассказ о Невском проспекте (проспект в разное время суток) и непосредственно сюжет (история художника-поручика Пирогова). В задачу иллюстратора входило точно выстроить композицию книги, соединив две темы в общий сценарий. Очень важными, определяющими всю дальнейшую стилистику построения макета, стали для художника первые несколько страниц с описанием «всемогущего» проспекта как «всеобщей коммуникации Петербурга». Бычков выбирает из текста фрагменты, от утреннего пробуждения до позднего вечера, и делает из них шесть разворотов, каждый из которых соответствует определенному часу. Художник «комментирует» их изображениями Невского проспекта в разное время суток. Тема времени поддержана на форзаце и нахзаце, где фактурная подложка, дышащая в едином ритме с иллюстрациями, создает ощущение быстротечности движения. Общую идею

всего построения макета, кульминацию развития темы раскрывают два последних разворота, где Невский проспект XIX века сменяется Невским XXI века. В сущности, не многое изменилось, лишь только экипажи 1835 года «превратились» в современные автомобили. Сложная живописная техника, сформировавшаяся на период создания «Невского проспекта», претерпела небольшие изменения. Белильная фактура, покрывающая темный фон, лессируется тушью, темперой, акварелью. Благодаря многослойности, изображение становится зыбким, пронизанным дрожью, неясностью, в нем нет ни конкретности, ни внешнего блеска. Пространство книги делается «плотным», материальным. Матовый свет достигается прозрачными лессировками. Сюжетная и абстрактная стороны соединяются в одно целое, создавая условия «текучести» и непрерывности движения во времени. Создавая атмосферу «Невского проспекта» Гоголя, художник, подчиняясь не только слову, но и требованиям книжной формы, оказывается «внутри» собственного произведения.

Серьезным исследовательским проектом в творчестве художника стала работа над «Серебряным копытцем» Павла Бажова (СПб.: Акварель, 2013). Это не просто рассказ о сказочной жизни на Урале, не только энциклопедия быта, но и календарь русской природы с циклично сменяющимися временами года. Фактура в работах художника приобретает почти осязаемую материальность. Мы вместе с героями сказки вдыхаем зимний воздух, слышим, как скрипит замерзший наст под

валенками Коковани. Осенние и летние пейзажи впитали в себя красоту теплых и холодных тонов французских импрессионистов. Вся книга пронизана матовым сиянием многослойной живописи. Самое примечательное и необыкновенное – это то, как сделаны деревья. Березы, засыпанные снегом ели, поленница – благодаря сложной фактуре, тонким полупрозрачным лессировкам, которые пронизывают легкие трещинки, выполненные офортной иглой, необыкновенно материальны. Несмотря на тяготение в иллюстрациях к самостоятельным живописным произведениям, художник сохраняет необходимую меру условности, точно соблюдая единство рисунка и текста. Как и в предыдущих изданиях, М. Бычков целиком осваивает книжное пространство. Очень интересны подробности быта, одежды, которыми, как всегда, богаты иллюстрации Бычкова-исследователя.

Уникальным случаем, когда книга выступает не как носитель литературного текста, а как самостоятельное произведение, стало иллюстрирование текста Л. Н. Толстого «Море» (СПб.: Азбука, 2014). Владимир Фаворский говорил: «Я не иллюстрирую произведения, я создаю книгу». А Михаил Бычков не просто создал книгу, но воспроизвел в ней свой удивительный мир, наполненный морем, ветром, небом и кораблями. Основой для возникновения «Моря» стал практически неизвестный текст Л. Н. Толстого, всего шесть строк под названием «Море описание». Этот необыкновенно емкий текст художник превращает в 32 страницы удивительного книжного пространства. От

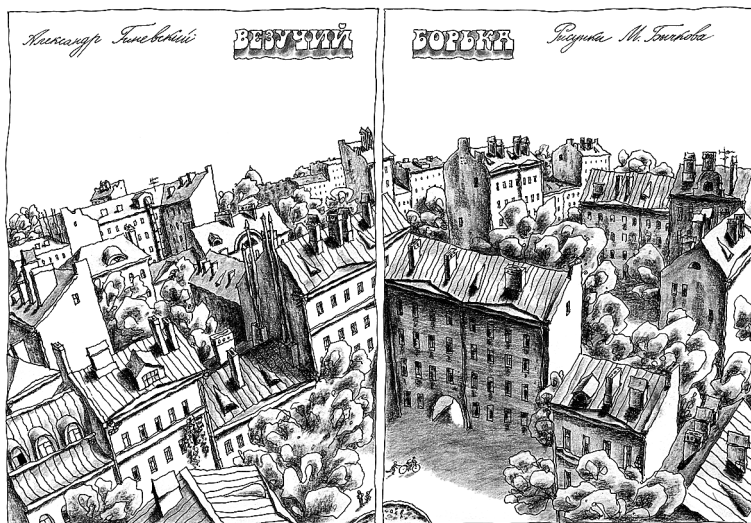
разворота к развороту оно дышит, наливается силой. Внутреннее движение книги поддержано ее ритмической структурой и продуманным макетом. Начинается рассказ со штиля и заканчивается ураганом. Иллюстрации нельзя менять местами, одна за другой они выстраивают всю книгу, собирая ее в единую, точно продуманную конструкцию. В «Море» ярко выразилось стремление художника к самовыражению, утверждающему за собой право оценки литературного произведения, полностью отвлекающемуся от задачи «сотворчества» с писателем. Способ выражения оказывается важнее сюжета, и главной задачей художника становится поиск уникальной, только для этой, одной-единственной книги предназначенной манеры, техники, материала.

В книге «Детство», иллюстрируя стихотворение Ивана Сурикова «Вот моя деревня» (СПб.: Азбука, 2014), художник продолжает разрабатывать «живописный стиль». Благодаря удивительной теплоте точно найденного способа иллюстрирования, наиболее отчетливо прослеживается связь между техническим приемом и личностью художника. Стремление к достоверности в деталях (столь свойственное всем иллюстрациям Бычкова) позволяет современному ребенку лучше понять уже ушедший деревенский быт и поверить в сказочное волшебство сновидений. В «Детстве» художнику удивительным образом удалось найти ту тонкую грань, ту «связь изобразительного и словесного», к которой стремились в своем искусстве В. В. Лебедев, В. М. Конашевич, Ю. А. Васнецов.

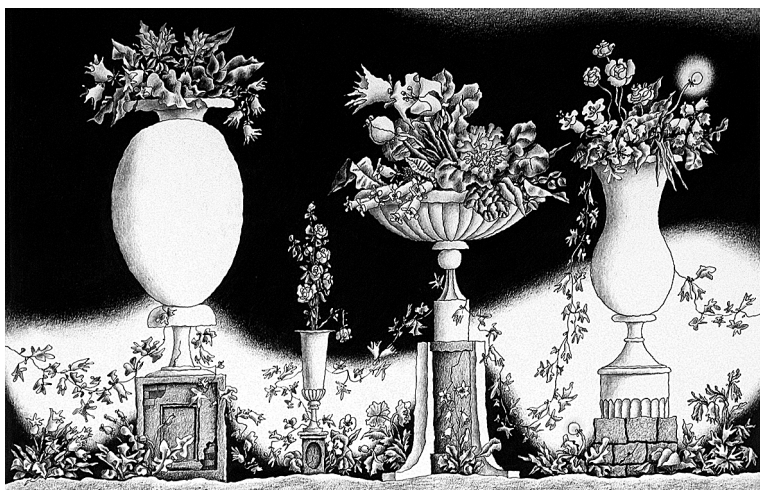
Еще одно обращение к творчеству Льва Николаевича Толстого – это замечательная книга под названием «Были» (СПб. – М.: Речь, 2015), в которую вошли три рассказа из сборника «Азбука» 1872 года: «Прыжок», «Пожарные собаки» и «Акула». Художнику удалось объединить их общей темой, в основу которой легла идея кругосветного путешествия. «Один корабль обошел вокруг света и возвращался домой», – это начало первого рассказа «Прыжок» и лейтмотив всего сценарного построения книги. С этих же строк начинается и диалог художника с писателем. Неторопливый ход повествования Л. Н. Толстого «встречается» с очень личной авторской интонацией М. Бычкова. Но это уже не вольная интерпретация текста (как в «Море»), а сознательное «движение» за писателем. Бычков делает зримым то, что Толстой в силу различных причин оставляет «за кадром». Кроме того, что художник последовательно «идет» за писателем, он еще и параллельно развивает другую, совершенно самостоятельную линию, состоящую из разворотов, на которых нет текста, это просто кадры из кругосветного путешествия. Они как фотоснимки из поездки, развивая общую идею построения книги, фиксируют наше с вами движение от Камчатки до Полинезии. Каждый рассказ в книге, несмотря на общий сценарий, – автономная история, насыщенная большим количеством подробностей. Но через всю книгу, несмотря на большое количество деталей, проходит настойчивое стремление к высокому художественному отбору. Бычков отбрасывает все

излишне зрелищное, оставляя лишь простое, ясное и потому очень понятное для ребенка. Острая память на детство – это, наверное, одно из основных качеств художника, позволяющих ему так увлекательно, подробно, но не пугающе, рассказать о достаточно драматичных событиях, описанных Л. Н. Толстым.

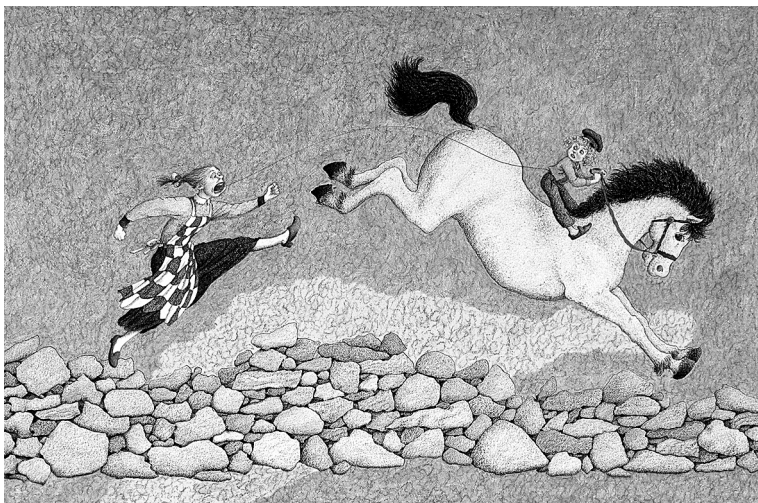
В словесном восприятии реальность не конкретна, каждый читающий видит ее по-своему. Иллюстрация, напротив, очень предметна, поэтому сила ее рассказа должна быть равна изобразительным средствам. М. Бычков прекрасно владеет умением придать реальность происходящему, мы верим, что он знает, какой запах у морского воздуха, как выглядит меловая отвесная стена на берегу Ла-Манша, как натягивает паруса ветер, как скрипит под ногами снег. Линия, силуэт, фактура, свет в сочетании с виртуозным владением общей сценарной разработкой макета книги, сливаясь с литературным текстом, делают бесконечными переходы от вопроса «что?» к вопросу «как?», и чем они многообразнее, тем богаче становится книга.



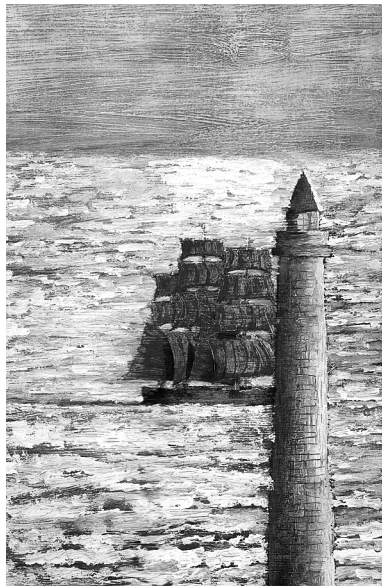
А. Гиневский. Везучий Борька. Титульный разворот. 1985



Ю. Олеша. Три Толстяка. Форзац. 1986



А. Линдгрэн. Эмиль из Леннеберги. Разворот. 1996

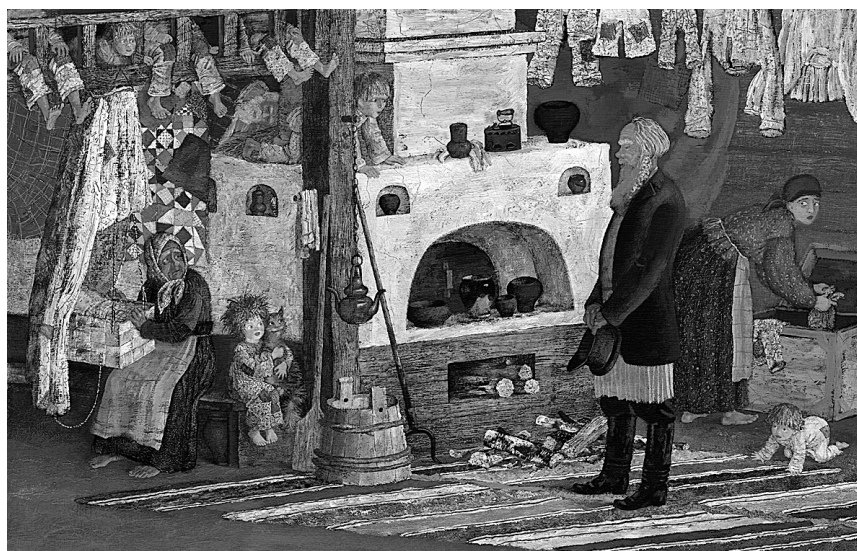


...я понял одну нехитрую истину.
Она в том, чтобы делать
так называемые чудеса
своими руками...
...улыбка, веселье, прощение,
и — вовремя сказанное,
нужное слово.

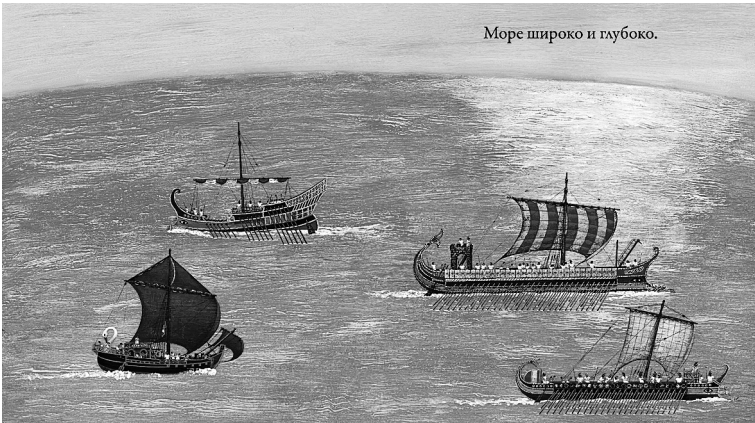
А. Грин. Алые паруса. Нахзац, 2014



Н. В. Гоголь. Невский проспект. Разворот. 2014



П. Бажов. Серебряное копытце. Разворот. 2013



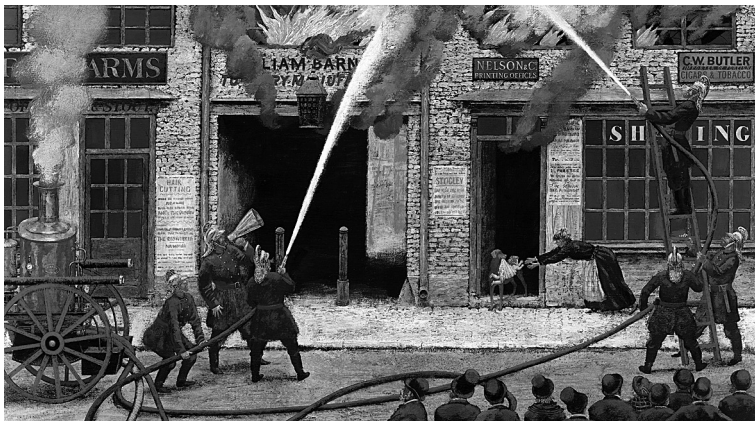
Море широко и глубоко.

Л. Н. Толстой. Море. Разворот. 2014



Ветхую шубёнку
Скиньшь с плеч долой;
Заберёшься на печь
К бабушке седой.

Иван Суриков. Детство. Разворот. 2014.



Л. Н. Толстой. Были. Разворот. 2015

Ольга Юрьевна Кошкина

ИСТОРИЯ ЛЮБВИ ПОЭТА. ГРАФИЧЕСКИЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ ЛЕОНИДА СТРОГАНОВА К «СОНЕТАМ» Ф. ПЕТРАРКИ ¹

6 апреля 1327 года в жизни Франческо Петрарки (1304–1374) произошло событие, определившее его судьбу и определившее его место в пантеоне мировой поэтической славы: утром этого дня поэт увидел в авиньонской церкви Св. Клары прекрасную молодую женщину по имени Лаура и полюбил ее с первого взгляда. Великое чувство, оставшееся неразделенным, не погасила даже смерть возлюбленной: скончавшуюся ровно через 21 год после встречи, мадонну Лауру поэт воспевал еще десять лет. О любви, бережно про-

¹ В данной статье даны концевые сноски в соответствии с авторским текстом.

несенной через всю жизнь, знавшей надежду и отчаянье, Петрарка поведал с той трепетной искренностью, что сделала его стихи душевным монологом, лирической исповедью, своеобразным поэтическим дневником [5, с. 544].

В 2009 г. издательство «Вита Нова» в серии «Фамильная библиотека. Парадный зал» выпустило сборник, объединяющий полный свод сонетов великого итальянца. Значительная часть переводов выполнена известным литературоведом, переводчиком итальянской поэзии Е. М. Солоновичем. В книге впервые публикуется цикл иллюстраций художника Леонида Строганова, созданный специально для этого издания.

Иллюстративная серия включает 43 единицы, в том числе 40 рисунков, выполненных графитным карандашом, и три оригинальных офорта – портрет Франческо Петрарки, а также заставки к первой и второй части «Канцоньере». Как заведено в издательстве, первые сто из 1100 экземпляров тиража были оформлены по-другому: трехсторонний золотой обрез, переплет из натуральной черной кожи «Савга» и тиснение фольгой четырех цветов. Они также снабжены подарочным футляром и пронумерованы: экземпляры 1–50 содержат один офорт, а экземпляры 1–20 содержат два офорта авторской печати.

Автор иллюстраций Л. Строганов окончил в 1999 г. Санкт-Петербургское художественное училище имени Н. К. Рериха. Три года спустя – Санкт-Петербургский институт декоративно-прикладного искусства. Его учителя – А. В. Дурандин и

О. Ю. Яхнин – привили ему особую любовь к книжной графике и гравюре малых форм. Строганов – член Союза художников России, сфера его интересов – живопись, станковая и прикладная графика, книжная иллюстрация и экслибрис. Участник региональных, всероссийских и зарубежных художественных выставок. Работы художника находятся в Эрмитаже, Российской национальной библиотеке, Музее экслибриса (Москва), Бостонской публичной библиотеке (США), Музее современной графики (Сент-Никлаас, Бельгия), коллекции Института «Тамаринд» (Альбукерке, США), в частных коллекциях России и зарубежных стран. В 2008 г. был награжден специальной премией московского Дома графики им. Д. А. Ровинского на конкурсе молодых художников России.

В 2010 г. посетители Библиотеки книжной графики имели возможность увидеть персональную выставку Строганова «Сонеты», на которой экспонировались оригинальные иллюстрации к произведению Петрарки. Безусловно, возлюбленная поэта – главное действующее лицо: «Исчезнувшая, умершая Лаура остается только карандашной линией, едва заметным абрисом, но остается навеки...» [2].

Отечественный искусствовед Б. Р. Виппер так очерчивал проблематику иллюстрирования лирического текста: «Иллюстрацию мы ценим тем выше, чем правдивее и выразительнее в ней использованы чисто графические средства для истолкования поэтических образов» [3, с. 91]. Строганов для достижения большей выразительности

принимает оригинальное решение, выбрав простой карандаш с графитовым грифелем своим основным инструментом визуализации.

Графитный карандаш, «черный смешивая с белым светом», – простое, но активно используемое на протяжении трех последних столетий изобретение. Один из нюансов работы в данной технике графики – яркость наносимого штриха зависит от твердости грифеля, пишущего серым с оттенками от светлого до почти черного. Но это не самый важный аспект: нужно владеть техникой работы с графитом, понимать, как должны накладываться штрихи, как правильно держать карандаш в руке. И даже заточка (очинка) влияет на развитие творческого процесса. Только учитывая многие факторы, можно надеяться на получение максимально точной передачи желаемого оттенка гаммы, а также достоверного изображения теней и контуров.

Общепризнанный лидер европейского академизма Ж. О. Д. Энгр убежденно считал, что в структуре живописной формы рисунок должен доминировать: «Рисовать – вовсе не значит просто делать контуры; рисунок состоит не только из линий. Рисунок – это еще и выразительность, внутренняя форма, план, моделировка» [9, с. 56]. Линейно-плоскостная концепция формы Энгра, отодвигающая цвет в его системе ценностей на подчиненные роли, долгое время разделялась лидерами европейской художественной жизни. Однако в искусстве иллюстрации карандаш применяется не часто, несмотря на его универсаль-

ные изобразительные возможности. Он дает возможность рисовать штрихи и линии, достигать растушевки пятном и фактурой, создавать резкие границы и плавные переходы, акцентировать точкой, добиваться черно-белой контрастности либо необычайной легкости тона. Рисунок карандашом может быть жестким и мягким, объемным и плоскостным, нераздельно-широким и точечным в проработке мельчайших деталей. Умелым рукам художника графит дает любые возможности, кроме цвета: рисунки карандашом отличаются сероватым тоном с легким отблеском и лишены интенсивной черноты.

Возможно, Строганов был достаточно уверен в своих графических способностях, выбирая простой карандаш для иллюстративного цикла к «Сонетам» Петрарки. Или захотел уйти от традиционного для себя инструментария – излюбленных печатных техник офорта, литографии. Но, скорее всего, он ставил перед собой «невозможную задачу соответствия» высокому литературному письму: показать возможности органичного вплетения графических образов в ткань хрупких поэтических строф. Выбор Строганова расширил визуальное представление поэзии великого итальянца: ранее в технике ксилографии была исполнена серия гравюр яркого мастера графики В. Станишевского. Кстати, вышедшее в 1974 г. в эстонском издательстве «Ээсти рамаат» издание «Избранных сонетов» с иллюстрациями Станишевского имело большой читательский спрос и признание профессионалов, став библиографической редкостью [7].

Безусловно, Строганов не уникален в выборе техники: в отечественной книжной иллюстрации есть пример блестящего владения карандашом – визуальный ряд Б. А. Диодорова к произведениям Л. Н. Толстого. В 1970-е художник выполнил иллюстрации к повестям «Детство», «Отрочество», «Юность» для издания на испанском языке. Выбирая графит, художник стремился «добиться такого слияния с автором, чтобы появлялось ощущение, что ты рисуешь собственные мысли» [6]. В 1988 г., после обращения японского издательства «Фукцукан-Сётен», продолжая толстовскую тему, была выполнена серия рисунков в карандаше к «Народным сказкам».

Цикл Строганова открывает портрет Петрарки (ил. 1), выполненный между 1370 и 1380 годами несомненно по рисунку крупнейшего представителя падуанской художественной культуры Альтикьеро да Дзевио. Однако образ поэта считается несколько отстраненно: расположенный на фронтисписе, он представлен левым профилем. Таким образом, взгляд автора сонетов, направленный извне, не работает на взаимодействие с последующим текстовым содержанием и визуальным повествованием. Двухчастный сборник «Сонетов» – центральное по значению сочинение Петрарки на итальянском языке. Кроме отображения любви к Лауре, он содержит несколько стихотворений политического и религиозного характера. В своих иллюстрациях Строганов придерживается любовной лирики, распределяя рисунки в тексте «Канцоньере» следующим обра-

зом: 28 из них находятся в первой части, несущей лейтмотив Лауры-Дафны (нимфы лавра), а 12 – соответствуют второй части, где Лаура – вожатый поэта по небесным сферам и ангел-хранитель, направляющий его помыслы к высшим целям.

Необходимо отметить, что рисунки Строганова выстроены на манер итальянских эпохи Ренессанса – это т. н. «далевые картины»: что-то перед смотрящим вдаль, что должно попасть в поле зрения, а сам зритель не участвует в изображаемом [8, с. 300]. Этот прием отстранения в данном случае передает неповторимую атмосферу эпохи.

Петрарка называет Лауру «своим светом», «своей Госпожой» (Мадонной), «своим ангелом». Описание ее красоты сводится к восхвалению ее прекрасных глаз, белизны лица, золота волос, красоты голоса и мягкой поступи, сравнимой «лишь с облаком благого серафима...». История искусств хранит обширную портретную галерею Лауры, в которой наиболее значимо выделяются рисунок Симоне Мартени, фрески ученика школы Лоренцетти в часовне Санта Мария Инкороната и темпера Джованни ди Сер Джованни. Все последующие после XV века столетия художники дополняли лирическую иконографию возлюбленной великого поэта.

Художник Строганов создает свою Лауру. Он сам «Заворожен прекрасными чертами» (ил. 5), той, что «благостна, как Божий херувим» (ил. 7). Красавица, у которой «В колечки золотые ветерок / Закручивал податливые пряди», обезоруживает влюбленного так, что «сил бороться нет»:

поэт, буквально окутанный узами любви, еще и пронизан стрелами Амура (ил. 8). Повергнутый градом стрел, поэт изнемогает: «...и сил бороться нет». И нет облегчения – здесь не поможет ни ангел, пытающийся сохранить «любви непрощенный обет», ни нежные нарциссы, абрисом жестких стеблей вторящие направлению ударов Любви.

Как реальность образа Лауры у Петрарки передается не отдельными деталями ее облика, хотя и яркими – «сияли золотых волос потоки», но ее восприятием через внутренний мир поэта, так и Строганов стремится передать прекрасное видение через утверждение красоты реального мира со всеми свойственными неидеализированной женщине чувствами – любовь, печаль, отчаянье, осознание хрупкости и стремительности проходящей красоты (ил. 9).

Поскольку хронология жизни и творчества Петрарки охватывает период с 1300 по 1374 гг., то естественная смена архитектурных эпох органично присутствует в иллюстративном цикле художника. Массивность романского стиля – тяжелые каменные своды, опирающиеся на мощные колонны и толстые стены с маленькими окнами (ил. 4), разбавлена готикой с ее воздушными, легкими перекрытиями. Строганов визуализирует длинные аркады с полуциркульными арками и декоративные аркатуды, оживляющие стены. В ряду иллюстраций можно рассмотреть ступенчатые башни (ил. 6), высокие квадратные колокольни с вертикальными контрфорсами на углах зданий, элементы ордерных конструкций.

Художник осознанно избегает исторической точности архитектуры и ее элементов в иллюстративном цикле: застывшая графическая музыка в его исполнении – фантазийна. Строганов создает лишь дыхание эпохи, показывая её в развитии: тяжеловесность романского устава сменяется ребристым сводом из диагонально перекрещивающихся ребер-нервюр. Художник тщательно прописывает элементы готического стиля: проемы в форме стрельчатой арки и унесенные к небесам каменные своды, капители колонн с глубоко прорезанным стилизованным листовидным орнаментом, краббы в виде листьев или цветов, оконные проемы – глубокие, обрамленные группами колонн (ил. 2). Его карандаш окутывает облаком красоты и фантазии средневековую архитектуру.

Органичность петрарковской лирики неотделима от музыки. В иллюстрациях Строганова присутствует много музыкальных инструментов. Это средневековые смычковые струнные: мелодичная пятиструнная виола, самая благородная и одновременно самая сложная для исполнителя, и любимый инструмент менестрелей – жиг, напоминающий по форме виолу. Есть и струнные щипковые: гитерн и ситар, разные по форме, но едино мандолинообразные. Можно встретить и выпуклую лютню и арфу (в данном цикле она представлена инструментом малых размеров). Весь этот средневековый оркестр подчеркивает сверхъестественный и духовный характер ангельского звучания лирики.

«Слагаю песни, рву цветы и травы...»: флора в рисунках многообразна – лавр (ил. 3), олива, лилия (ил. 4), роза, тюльпаны, фиалки, нарциссы (ил. 7), бледные купавы – вся «зелень трав и пестрые цветы». Красота растительного мира рассыпана нежными соцветиями и хрупкими стеблями, пышными цветами и увядшими лепестками (ил. 10) практически везде. Сплетение визуального ряда с поэтическим наиболее органично представлено в офортах – заставках к первой (ил. 2) и второй (ил. 10) частям «Сонетов». Но все же главное внимание – Лауре, которая, словно богиня весеннего возрождения Флора, сама – бутон, и окружена цветами.

В иллюстративном ряде тесно переплетены визуальные коды понятий Смерть, Ангел, Любовь, Скорбь. Эти главные архетипы – амбивалентные символы, могущие принимать разные обличья [1, с. 71]. Смерть – скелет, держащий в руке косу. Ангел – крылатое существо с покровительствующим и утешающим началами.

Строганов находится в постоянном творческом поиске. Технические познания и практические навыки подчинены созданию в камерном, интимном графическом произведении творческого целого. «Художественное мастерство состоит в единстве творческого и технического процессов, когда автор, задумывая произведение, учитывает особенности и возможности выбранной им техники...» [4, с. 17].

Леонид Строганов – художник, отражающий актуальные проблемы сегодняшнего графическо-

го искусства. При этом он трепетно сохраняет тесную связь с прошлым, с историческим наследием старых мастеров. Его искусство и его восхищение ушедшими эпохами является не только внутренним пассаистическим диалогом, но и «несет позитив, который формирует вкусы заинтересованных зрителей во имя всеобщих ценностей – Добра и Красоты» [10, с. 85].

Отличительные особенности творчества Строганова – отточенный и твердый штрих, богатство тональных переходов: от бархатисто-черных к ослепительно-белым и жемчужно-серым тонам; использование различных графических техник – придают неповторимый облик рисункам и офортам. Фигуры и предметы его графики выпуклы, но вместе с тем изящны и невесомы. В сочетании с таинственным мерцанием света и игрой теней, широко используя характерные особенности простого карандаша, рисунки Строганова создают поэтическую атмосферу, ту неповторимую среду, где сказано многое, но главное – ощущения и домыслы зрителя.

Список литературы

1. *Баттистини М.* Символы и аллегории. Визуальные коды понятий в произведениях изобразительного искусства / М. Баттистини. – М.: Омега, 2008.

2. В библиотеке книжной графики откроется выставка Леонида Строганова [Электронный ресурс] // Вита Нова. – 10.02.2010. – Режим доступа: <http://old.vitanova.ru/static/news/news9.html>.

3. *Vunner Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Виппер. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2004.

4. *Звонцов В. М., Шистко В. И.* Офорт: Техника. История. 2-е изд. СПб.: Аврора, 2004.

5. *Петрарка Франческо.* Сонеты / Пер. с ит. Послесл. и коммент. Е. М. Солоновича. – СПб.: Вита Нова, 2009.

6. *Сайдашева А.* Борис Диодоров: «Переводчик на язык сердца и красоты» / А. Сайдашева // Книжная индустрия. – 2015. – № 1 (123). – С. 52–55.

7. *Сташевский Владислав* [Электронный ресурс] // Записки о художниках. – 12. 09. 2013. – Режим доступа: <http://babanata.ru/?p=6976>

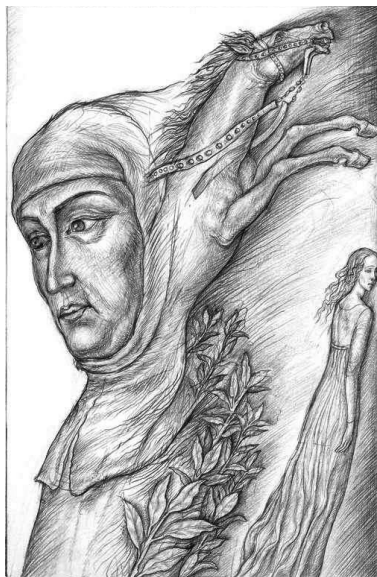
8. *Фаворский В. А.* Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988.

9. Энгр об искусстве / Сост., авт. вступ. ст. и комм. А. Н. Изергина. – М.: Изд. Академии художеств СССР, 1962.

10. *Veniamin Khudoley. Leonid Stroganov.* Contemporary International EX-LIBRIS ARTISTS. Artur Mario da Mota Miranda, 2006.



2. Заставка к части первой Сонетов. 2008–2009. Офорт



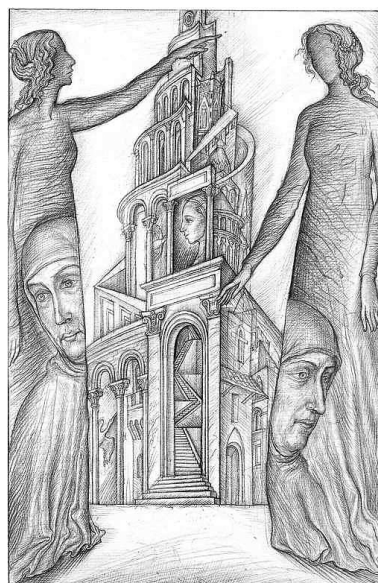
3. Сонет 6. «Настолько безрассуден мой порыв...». 2008–2009.
Бумага, карандаш



4. Сонет 33. «Уже заря румянила восток...». 2008–2009.
Бумага, карандаш



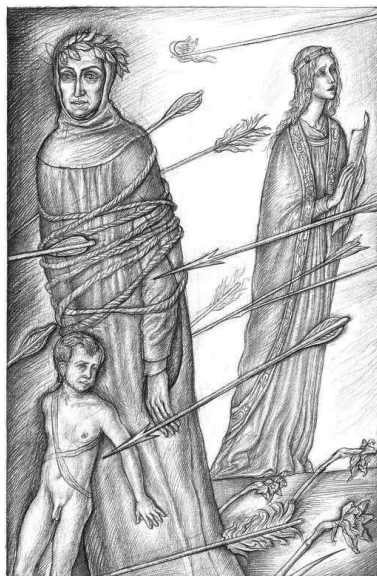
5. Сонет 61. «Благословляю день, минуту, доли...» 2008–2009.
Бумага, карандаш



6. Сонет 68. «Священный город ваш, любезный Богу...» 2008–2009.
Бумага, карандаш



7. Сонет 77. «Меж созданных великим Поликлетом...» 2008–2009. Бумага, карандаш



8. Сонет 133. «Я выставлен Амуром для обстрела...» 2008–2009. Бумага, карандаш



9. Сонет 151. «Так не бежит от бури мореход...» 2008–2009. Бумага, карандаш



10. Заставка к части второй Сонетов. 2008–2009. Офорт



1. Франческо Петрарка. 2008. Офорт

Эраст Давидович Кузнецов

О ПОНЯТИИ КНИЖНОГО ПРОСТРАНСТВА

Понятие книжного пространства – категория почти загадочная. Оно столь же очевидно в восприятии, сколь неуловимо в определении. Мы часто пользуемся этим понятием, однако попытки установить его смысл обычно приводят к формулировкам безупречным логически, но расплывчатым, необязательным и не вводящим в понимание того, о чем же, собственно, идет речь.

Строгая дефиниция вообще сплошь и рядом, соблюдая верность словам, оставляет непонятной самую суть дела – это частая беда энциклопедических словарей. Особенно во всем, что связано с чувственным восприятием, и тем более – с восприятием художественным. Здесь уместнее, действеннее средства образные: «Пространство – это не просто метафора, но определенная художественная реальность <...> Здесь явно недо-

статочно будет описания и логического анализа, но потребуются иной раз также апелляция к пространственному воображению»¹.

Можно попробовать создать модель книжного пространства – такого, каким оно нами воспринимается, не опасаясь впасть в субъективность, в данном случае вполне уместную: создать модель в воображении, а потом описать сложившийся образ, то есть создать модель уже словесную. Путь непростой, но он имеет и свои преимущества. Или, по крайней мере, одно, но здесь чрезвычайно важное. Всякая модель – не только модель чего-то, но и самостоятельный физический предмет, обладающий, кроме нужных нам для использования свойств, и какими-то иными, нам не нужными, – навязывает нам себя целиком. А модель словесная, хоть и теряет в наглядности, но обращается к воображению, которое способно видеть нужное и отсекает постороннее, мешающее.

Очевидно, есть два пути создания такой модели. Можно отыскать в реальности пространственную структуру, восприятие которой было бы родственно восприятию структуры книжной. А можно отыскать в структуре самой книги свойства, которые помогли бы рассматривать ее как структуру пространственную. Наконец, можно попробовать сблизить оба пути, осторожно корректируя один другим.

Какой должна быть пространственная структура, аналогичная книжной? Во-первых, это должна быть структура упорядоченная, выстроенная, а

¹ Герчук Ю. Художественная структура книги. М., 1984, С. 37.

не природная, стихийная: не лес, не ущелье, не равнина и проч. Во-вторых, эта структура должна быть замкнутой, жестко отграниченной от своего окружения – что присуще книге как отдельному предмету. В-третьих, она должна нести в себе некую духовную информацию. Поэтому речь, скорее всего, может идти о произведении архитектуры.

Здесь нет ничего нового. Родство архитектуры и книжного искусства было замечено и рассмотрено – может быть, недостаточно систематично, но довольно широко. Напомню основные черты этого родства. Общая эстетическая природа – преимущественно структурно-архитектоническая, а не изобразительно-выразительная. Далее, противопоставление, в пределах единого художественного целого, интерьера и экстерьера, которые не могут восприниматься одновременно и вместе, но при этом не могут существовать друг без друга и воспринимаются в их единстве. «Они сочетаются, но сочетаются в памяти»¹. Наконец, восприятие в движении и, следовательно, во времени.

Таковы черты общего сходства, но их можно дополнить и чертами общности формообразования.

Это – соотношение вертикали и горизонтали, которое является конструктивным, базовым и для здания, и для книги, – и подчинение ему композиционного строя. В здании стена, стойка, колонна и проч. образуют вертикаль, а перекрытие, фундамент, балка и проч. – горизонталь. В книге вертикали подчинены прямоугольник страницы

¹ Фаворский В. Лекция о рисунке. // Фаворский В. Литературно-творческое наследие. М., 1988, С. 306.

и наборной полосы и общий характер движения по тексту (строка за строкой), а горизонтали – текстовые строки (и движение взгляда вдоль этих строк).

Это – жесткая ортогональность (прямоугольность) и подчинение этой ортогональности прочих элементов (в архитектуре – объемов и плоскостей; в книге – только плоскостей).

Это – пропорции в соотношении вертикальных и горизонтальных элементов, их закономерность и роль в композиционном строе.

Это, наконец, особая, очень важная роль в архитектуре элементов типовых, даже стандартных – и очень крупных, и крохотных, занимающих разное место в их подразумеваемой иерархии: порой они варьируются, а порой просто повторяются, и их соотношения образуют архитектурную форму. Это колонны и полуколонны, окна (вместе с наличниками и сандриками), кессоны и проч. В книге это ненарушаемая повторяемость страниц, наборных полос, строк и, наконец, даже букв в строке. Наверное, не случайно в оформлении книги (особенно ее классической поры) так настойчиво интерпретируются мотивы традиционного архитектурного убранства – книга словно закрепляет свое инстинктивно ощущаемое родство с архитектурой.

И все-таки тут возникает и противоречие. Пространство архитектурное – пространство вполне реальное, материальное, физическое. Книжное же пространство фантомно, оно существует лишь в восприятии: оно есть, и его нет. Оно как будто

сродни «пространству текста» в литературе, но с существенным различием. «Пространство текста» всегда глубоко индивидуально и субъективно. «Художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений»¹. Между тем, пространство книжное – такое, каким мы его воспринимаем, – всегда типизированное, оно основано на некоей устойчивой структуре, общей для подавляющего большинства книг и меняющейся редко и незначительно, а большей частью вообще не меняющейся. Я имею в виду типовую структуру книжного блока и пользования им при помощи перелистывания страниц – восприятие книжного пространства древней книги-свитка было, очевидно, принципиально иным.

Право воспринимать книжную структуру как пространственную дает нам происходящее в ней движение. Движение – это вообще атрибут пространства (или пространство – атрибут движения?). «Книга, являясь пространственным произведением <...> естественно располагает свои элементы, организуя наше движение»². Движение это совершается преимущественно во времени, при чтении. Текст представляет собою, в сущности, длинную нить (своего рода «нить времени»), которая для удобства расчленена на строки и сгруппирована по страницам. Но, в отличие,

1 Лотман Ю. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. // Лотман Ю. Избранные статьи. Т. 1. Таллин, 1992, С. 414.

2 Фаворский В. О графике как об основе книжного искусства. // Фаворский В. Литературно-творческое наследие. М., 1988. С. 319.

скажем, от музыки или радиоспектакля, движение в книжной структуре все же имеет и кое-какие конкретные пространственные ориентиры и меру отсчета, воспринимаемую зрительно. Оно овеществляется, оказывается доступным зрению, а также двигательным и тактильным ощущениям.

Книжный блок пронизан движением, и пронизан буквально: мы «входим» в книгу и «выходим» из нее; читая, мы в самом деле углубляемся в книгу – прочитанная часть текста растет, а остающаяся уменьшается, пока не исчерпается. Правда, пройденное расстояние измеряется ничтожной толщиной книги, но понятно, что это всего лишь масштабное отображение пройденного пути, а измерение истинное происходит в сознании, оно исчисляется временем чтения. Тут допущено упрощение. Время чтения – субъективное, а не физическое, оно способно растягиваться и сжиматься. Подобная изменчивость должна влиять на восприятие книжного пространства, но, рассуждая о свойствах книжного пространства, мы вправе этим пренебречь.

Приближаясь к воображаемой модели книжного пространства, мы можем придать происходящему в нем движению большую ощутимость – мысленно раздвинуть страницы книги на некоторое расстояние друг от друга. Эффект будет нагляднее, если представить себе вместо реальных книжных страниц нечто вроде диапозитивов с них – так станет видна образуемая ими перспектива с закономерностью повторяющих-

ся, уходящих в даль элементов и вторгающихся в нее спусковых и концевых полос, шмуцтитолов и проч.

Однако придумать эту модель проще, чем реализовать, хотя бы мысленно. Невинное выражение «раздвинуть страницы» нуждается в уточнении.

Дело в том, что «страница» (если быть точным в терминологии) – понятие не вполне материальное. Это всего лишь одна сторона бумажного листка из тех, которые составляют книжный блок, что и закреплено в системе нумерации страниц. Она никак не может существовать самостоятельно от второй стороны этого листка. Нам страница является в двух вариантах. Либо это составная часть листка, вторая (оборотная) часть которого как будто не существует, или, по крайней мере, нам не видна. Либо это опять-таки составная часть, но уже книжного разворота. Задуманная модель годилась бы лишь для книги, в которой текст занимает только одну страницу на развороте – скорее всего, правую (нечетную): здесь такие страницы в самом деле следуют одна за другой и как бы накладываются одна на другую. Такая книга существует, но скорее как исключение: это детская книжка, в которой левая страница занята картинкой, а правая – текстом.

Но к привычной нам книге это не приложимо. Здесь мы имеем не один ряд повторяющихся элементов, которые следуют друг за другом, а как бы два. Страница левая и правая (четная и нечетная) только подобны друг другу, но не идентичны, потому что они зеркальны по отношению друг к

другу. В сущности, они образуют два ряда, идущих параллельно, что зрительно противоречит единому движению по книжному пространству.

Правда, из страницы можно выделить главное в ней – текстовую полосу, то есть собственно прямоугольник отпечатанного на ней текста. Полоса действительно сохраняет стабильность своей структуры, что связано с направлением письма и чтения текста слева направо – именно этому подчинено расположение абзацных отступов и концевых строк: полосы не зеркальны по отношению друг к другу. Полоса с ее структурой переходит со страницы на страницу – именно она и есть единица книжной структуры.

Сказанного достаточно, чтобы судить о движении по книжному пространству, а значит, и о самом этом пространстве. Это движение прямолинейно, дискретно (то есть совершается равномерными порциями) и направлено в одну заданную сторону. Конечно, мы в состоянии перелистывать книгу и назад, скажем, отыскивая нужное место в тексте, но это движение подобно ходьбе задом наперед – на нее мы тоже как будто способны, но к ней, тем не менее, не прибегаем.

Пытаясь определить ту архитектурную форму, которая более всего соответствовала бы этим условиям, мы, скорее всего, вспомним о галерее – протяженной и состоящей из множества одинаковых секций. Но такая галерея должна обладать свойствами довольно специфическими, а может быть даже и не осуществимыми в реальности. Она представляет собою совершенно самостоя-

тельную постройку, а не составную часть иного здания. Ее устройство предполагает движение в ней только в одну заданную сторону – от «входа» к «выходу». Она замкнута и не имеет никаких выходов во внешнее пространство (окон, дверей и проч.), кроме парадно оформленного «входа» и более скромного «выхода». Наконец, на всем своем протяжении она непостижимым образом лишена экстерьера: ее стены обращены только внутрь.

Возводя мысленно такое диковинное здание, надо избегать соблазнов излишней буквальности и поисков в архитектуре точных аналогий каждому элементу книги. Нам хватит общего понимания того, что, продвигаясь по галерее от секции к секции, мы получаем некое духовное содержание, что переход из секции в секцию отмечен неким скачком, что некоторые секции как-то выделены, обозначая паузы в движении. Такое здание можно уподобить картинной галерее или выставочному павильону, которые предназначены для экспозиций с жестко заданным маршрутом осмотра, не предусматривающим отклонений от него.

Однако книжной структуре присуще еще одно противоречие: «Когда мы смотрим на правую страницу и предполагаем двигаться дальше в книгу, то мы, собственно, идем к дальнейшей правой, забывая, что есть левая, и, уже переворачивая страницу, видим весь разворот и возвращаемся к левому столбцу как к началу разворота. Это как бы дефект нашей книги»¹.

¹ Фаворский В. О графике как об основе книжного искусства. // Фаворский В. Литературно-творческое наследие. М., 1988. С. 233.

Иными словами, чередование полос не образует равномерного непрерывного ряда, подобного тому, который мог существовать в книге-свитке. Переход от полосы к полосе совершается двояко. Либо он сравнительно спокойный, когда взгляд передвигается от четной полосы к нечетной. Конечно, и тут совершается некий скачок – от низа одной полосы к верху другой, но все-таки в пределах единой плоскости разворота. Либо происходит очень резкий (буквально пространственный) скачок при перелистывании страницы.

В сущности, во время чтения мы имеем дело не с единым и прямолинейным движением по книжному пространству, а с двумя, равномерно чередующимися: полоса за полосой и разворот за разворотом. И полоса, и разворот одновременно могут претендовать на то, чтобы считаться единицей книжной структуры, а значит, и мерой этого движения.

В нашей воображаемой модели книжного пространства мы не вправе отдать предпочтения ни одной из сторон этой двойственности. Мы не можем просто расположить друг за другом отдельные полосы и тем самым проигнорировать существование разворота. Но мы не можем сделать то же самое и с разворотами: вместо единого книжного пространства мы получим двойное – как бы два пространства, тянущиеся рядом, что противоречит принципу единого движения. С этой двойственностью, так или иначе, придется примириться и не делать бесполезных попыток как-то конкретизировать ее далее.

В заключение надо признать, что в понимании движения по книжному пространству как исключительно однорядного есть некоторая упрощенность. Так в самом деле построено подавляющее большинство книг, но существуют и книги с постраничными сносками, которые содержат потенцию дополнительного текстового ряда. Мы вправе их игнорировать, но можем чтение прервать и в сноску заглянуть, а потом вернуться к основному тексту. Более того: при необходимости (скажем, выискивая нужную сноску) мы можем продвигаться только по этому ряду, как по боковому коридору, игнорируя уже ряд основной. Тут-то и подтверждается преимущество модели воображаемой перед моделью реальной – воображению, в известном смысле, дано гораздо больше, чем непосредственному восприятию.

Люй Цзинь

КИТАЙСКАЯ ДЕТСКАЯ ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ КНИГА В ПРОШЛОМ И БУДУЩЕМ

В Китае есть поговорка: «Каков ребенок в три года, таким он и будет в молодости, каков ребенок в семь лет, таким будет в старости». Видимо, жизнь ребенка в дошкольном возрасте в значительной степени определяет его последующее развитие и взрослую жизнь. Чтение печатных книг для детей младшего возраста составляет примерно 80 % их «умственной деятельности». Чрезвычайно важную роль в формировании детской психологии играет детская иллюстрированная книга – первая книга ребенка.

В последние двадцать лет, благодаря активному систематическому изучению европейского и американского опыта издания иллюстрирован-

ных книг для детей и импорту качественных зарубежных детских изданий, многие китайские издательства, исследователи и дизайнеры и художники книги ищут новые подходы к созданию детской иллюстрированной книги и продвижению ее на рынке, а также возможные пути популяризации своих творческих опытов в других странах мира ¹.

Китай имеет богатую и древнюю культуру и искусство, в том числе долгую историю иллюстрации и оформления письменности. Однако, «детская книга», или «книга для детей», в современном понимании появилась в Китае только в конце XIX – начале XX века, а «детская книжка с картинками» (то, что по-английски называется *Picture Book*) получила распространение только во второй половине XX столетия.

Основные этапы развития детской книги в Китае следующие.

Первый этап – окончание эпохи традиционного Китая (1875–1912).

Второй этап – в Китайской республике (1912–1949).

Третий этап – до Культурной революции (1949–1966).

Четвертый этап – с начала проведения в Китае политики реформ и открытости – до конца XX века (1978–1999).

¹ Цюй Сяюе. Критика о состоянии развития иллюстрированной детской книги с картинками // Критика китайских изданий. 2008. № 11. С. 124–127.

Пятый этап – современное развитие (2000 – по настоящее время)¹.

Сегодня в Китае существует ряд специализированных издательств, которые выпускают только детские книги. Например, «Издательство для детей и юношества» в Шанхае; «Издательство для детей и юношества», издательство «ДЕ ЛИ», издательство «Синь Лэй», издательство «Завтра» в Пекине; «Издательство для детей и юношества» в Чжэцзян и т. д. Все они выпустили множество хороших иллюстрированных детских книг.

Например, книга «Вода и тушь» китайского художника Лян Пэйлуна – характерный пример из творческой мастерской современной иллюстрированной детской книги.

Китайская художественная традиция объединяет многообразие форм национальной культуры и имеет черты долговременной преемственности. Каждая художественная традиция имеет свою специфику, которая, так или иначе, используется художниками-иллюстраторами.

В китайской живописи существует основное правило – правило кисти, туши и воды. Три со-

¹ Лэй Шаофэн, Ян Сяньи. История искусства в древнем и традиционном Китае. – Ухань: Изд-во университета науки и технологии, 2002; Ян Юндэ, Цзян Цзе. 4000 лет истории искусства книги в Китае. – Изд-во китайской молодежи, 2013; Юй Ин. История китайской культуры. – Пекин: Издательство «Жизнь, чтение и знание», 2012.; Цзинь Цюэнь. История техники и науки в Китае. – Пекин: Изд-во науки, 2008; Ван Женьлу. Исследование детской книги. – Шанхай: Китайское изд-во, 1933; Ся Яньцзин. История дизайна в Китае. – Шанхай: Народное художественное изд-во, 2009.

ставляющих тесно связаны друг с другом. В иллюстрациях художника Лян Пэйлуна в книге «Вода и тушь» наглядно показаны результаты, которых можно добиться разными соотношениями воды и туши. Вода может быть чистой или смешанной с краской или тушью. Вода придает картине воздух и пространство. Вода – средство и художественный прием для осуществления значения «ци»¹ или «юнь» в иллюстрации («юнь» – гармония, ритм, рифма, баланс, ядро эстетики и философии китайского искусства; «ци» – форма, она существует для того, чтобы выражать дух. Это жизненная сила изображения, эмоция или чувство человека). Вода гармонизирует ритм и контраст каждой иллюстрации. Возможные сочетания: сухой – мокрый, большой – маленький, линия – плоскость, светлый – темный и т. д. Можно сказать, что вода позволяет создавать неограниченное количество эффектов. Она соединяет невидимое (пустое) и видимое пространства. Для китайских художников и дизайнеров использование пустого пространства в иллюстрации или картине – это особое искусство. Этот своеобразный дизайнерский язык или художественный прием, придает иллюстрации живое движение, воздух и бесконечный простор для воображения.

1 Хлебнова Т. Б. Китайская живопись кистью: – Энциклопедия. Пер. с англ. Т. Лисицыной. М.: Арт-Родник, 2009. [Viv Foster. The Chinese Brush painting. Barron's Educational Series; Spi edition. 2006]. С. 212-213.

Китайская школа живописи «Лин нан»¹ возникла в начале XX века в городе Гуандун на основе европейской и японской школ. Основателями школы «Лин нан» были художники Гао Цзяньфу, Гао Цифэн и Чунь Шужэнь, получившие образование в Японии. Японская школа – важный мост между китайской и европейской школами живописи. На начальном этапе художники «Лин нан» уделяли первостепенное внимание изображению света и перспективы. В этом сказалось влияние импрессионизма и реализма. Воздействие туши на плотность и прозрачность, сухость и влажность, плоскость и текстуру поверхности стало новым словом и способствовало революции в китайской живописи. В дальнейшем художники стали уделять большое внимание на соотношение воды и туши. Возникло новое направление и инновационная техника – «бесконтурная живопись» (по-китайски «мо гу»). Приемы этой техники передавалась из поколения в поколение и сегодня она играет важную роль в китайском изобразительном искусстве. Художник Лян Пэйлун не только наследовал традиции этой живописной школы, но и открыл новый путь для ее развития в будущем. В технике бесконтурной живописи выполнены иллюстрации его книги «Вода и тушь». Создавая образы детей – живые и лаконичные – художник смело рисовал их фигуры без контура. Вода и светлая цветная тушь соединились плавно и естественно.

1 Лю Тайлэй. Художественная характеристика школы китайской живописи «Лин нань» // Художественное издание. 2008. № 3.

Композиция страниц в книге Лян Пэйлуна сохранила несколько характерных черт китайской прошивной книги (по-китайски «сянь чжуан» – позднейшая форма книги в древнем Китае). Например: иероглифы на обложке расположены сверху вниз и закомпонированы в красную двухлинейную прямоугольную рамку. Каждая иллюстрация в книге зафиксирована в специальной сетке тонкой черной линией (по-китайски «лань сянь»). Иллюстрация и текст расположены и читаются сверху вниз. Композиция сохранила также принципы оформления китайской традиционной живописи (китайский свиток). В иллюстрациях легко найти разные способы печати. Можно сказать, что Лян Пэйлун не только сохранил традицию оформления китайской книги и иллюстрации, но и соединил ее с современными зарубежными принципами, удачно акцентировав особенности китайской эстетики и философии (единство Неба и человека, единство природы и человека) в оформлении книги. Здесь можно увидеть взаимосвязи между китайской прошивной книгой и концепцией китайской философии:

– форма книги в древнем Китае содержала пять основных элементов: информационное поле для обозначения названия книги («ухо книги»), место для складывания («верхняя и нижняя часть хобота слона»), прошивные отверстия («глаза книги»), белое пространство сбоку на каждой странице («мозг книги»). Сама композиция страницы подобна лицу человека ¹.

¹ Ли Сянюань. Верстка древних книг и их влияние на дизайн современной книги // 2014. № 35 (18). С. 104–107.

Лян Пэйлун создал свой особенный стиль – соединение китайской живописи и китайской народной картинки. Индивидуальная манера художника видна в образах персонажей, технике кисти и воды и в композиции иллюстраций. Его произведения выражают позитивные качества людей: истинное, доброе и прекрасное. Произведения и творческие находки Лян Пэйлуна имеют большое значение для развития детской книги в будущем.

Следует отметить, что в последние пять лет электронные книги постепенно занимают все большее место в жизни детей и в общем объеме издательской продукции Китая. Это динамично развивающийся вид изданий. Быстро растет их количество в области детской литературы, а качество непрерывно улучшается.

Эволюция детской электронной книги проходит этап от электронного флеш-издания к современной «живой книге» (по-английски *AR [Accelerated Reader] Book*), работающей на базе мобильного устройства с системой iOS или Android. Сегодня «живая книга» – это лидирующая форма изданий, в которых используется технология «дополненной реальности».

По мере развития интернета, печатная книга в Китае прошла свой путь преобразования в цифровую форму. Следуя за развитием науки, технологий и возрастающими требованиями людей к качеству жизни, издатели стремятся не отставать от запросов потребителей. В процессе изменения общественных и культурных потребностей,

современный читатель уже не ограничивается прежней формой подачи информации, что закономерно привело к различным экспериментам по использованию цифровых технологий в детских изданиях. Электронные книги входят в нашу жизнь и изменяют привычки чтения. Их преимущества очевидны и наглядны: удобный и быстрый выбор книг; получение большего объема информации в сжатые сроки; увлеченность детей различными эффектами действия, происходящими в процессе чтения.

Книги серии «Путешествие на Запад» – уже стали в Китае детской классикой. Представим одну из четырех книг первого сезона. Четырех главных персонажей книги дизайнеры превратили в мультимедийные образы. Это сразу же создало новые возможности вовлечения детей в мир литературы и освоение ими иностранного языка. Книги созданы анимационной студией «Цзинь Дин» и опубликованы в 2014 году. Компания-разработчик программ – коммуникативная компания «Галант», г. Шэньси.

Единая структура повествования предполагает обе формы: рассказ имеет начало, развивающееся действие, кульминацию и конец. «Живая книга» включает в себя цифровые иллюстрации, мультимедийную анимацию и звучащий текст. Читатель-зритель получает новое и удивительное впечатление от встречи с созданным виртуальным миром. Такая интерактивная книга увлекает детей в произведение, пробуждает у них большой и активный интерес к чтению. Дети мо-

гут самостоятельно управлять темпом и последовательностью своего чтения. По статистике, время концентрации внимания у детей младшего возраста не превышает 15 минут. «Живая книга», объединив иллюстрированную книгу с мультимедийной анимацией, помогает решить эту актуальную проблему детского чтения.

Особенности детских «живых книг» с мультимедийной анимацией.

1. «Живая книга» сохраняет некоторые привычные свойства книги: перелистывание страниц, традиционную компоновку текста и иллюстраций и т. п., но отвергает обычный линейный способ чтения, имея целью формирование привычки нелинейного чтения, оставляя ребенку свободу выбора последовательности фрагментов книги и повышая тем самым продуктивность чтения. Ребенок может сначала посмотреть мультфильм, потом почитать традиционную книгу, далее читать книгу с цифровым приложением, осваивать иностранный язык или играть в несложные игры. «Живая книга» увеличивает продолжительность чтения и расширяет кругозор ребенка.

2. Ограниченностью печатной детской книги являются плоские и статичные графические иллюстрации. Анимация отображает сюжет, тематику рассказа и характеристику персонажей. Она привлекает внимание детей с первого взгляда.

3. Иллюстрации включают в себя традиционные китайские элементы и узоры, которые сразу узнаются.

4. Иероглифы в книгах набраны стандартным шрифтом Кай Шу, 14 кеглем, в соответствии с требованиями, предъявляемыми к детским учебным изданиям. Украшенный, свободный или рукописный шрифт встречается только на обложке книги, а также как часть эффекта дополненной реальности. Он заметно отличается от основного неподвижного текста книги.

5. Основные персонажи стилизованы под образы детей младшего возраста: большая голова, большие широко расставленные глаза, преувеличенные пропорции тела и т. д. Это помогает детям легче понять и запомнить характеры персонажей книги.

6. Композиция в анимации немного отличается от композиции в печатной детской книге: в анимации часто используют сразу несколько ракурсов предметов и персонажей. Разные ракурсы кадра создают различные театральные эффекты: отдельный, крупный, панорамный, длиннофокусный кадр и т. д. Анимация обогащает содержание и снижает усталость от чтения обычного детского печатного издания. Объединение статики и динамики создает ощущение пространства и вступления в виртуальный мир. Кроме того, дизайнеры выделили анимации разными рамками для сопоставления их с печатными иллюстрациями: квадратными, прямоугольными, геометрически неправильными, круглыми и т. п., что развивает у детей навыки наблюдения и осмысления увиденного.

7. Традиционная китайская музыка еще больше оживляет содержание детской «живой книги».

Музыка с веселым ритмом фоном сопровождает анимации, разговоры персонажей и субтитры на китайском языке. Также, в книгу добавлены китайские народные детские песенки и стихи для тренировки памяти и развлечения ребенка. Развитие содержания книги в сторону анимации усиливает художественную эстетику объяснительного чтения для детей и помогает детям знакомиться с традиционной китайской культурой.

AR-коды анимации играют большую роль в детской «живой книге». Анимация на обложке – как заставка с музыкой в фильме; анимация на титульном листе – как вступительный рассказ в фильме; анимация на задней стороне обложки – как музыкальная концовка. Анимация в детской книге – особая упрощенная форма фильма для детей, показывает детям самые интересные фрагменты полнометражного фильма (книги). Она помогает ребенку вспомнить или повторить наиболее увлекательные сцены произведения. «Живая книга» соединяет разные способы подачи информации: печатная и электронная книга, анимация, технология масс-медиа, способствуя проведению стратегии развития цифрового чтения электронных книг с технологией дополненной реальности в области изданий для детей.

Иллюстрированные книги играют важную роль в жизни детей. Китайские дизайнеры ищут новый язык и приемы для сохранения национальных книжных традиций, развития и совершенствования детских книг в будущем. Печатная книга не может исчезнуть из жизни детей. Вместе

с развитием интернета и коммуникационных сетей, электронные издания быстро распространяются по всему миру, что оказывает значительное влияние на издательскую деятельность и сферу образования. «Живая книга» помогает детям эффективнее воспринимать содержание книги. Она повышает активность детского чтения и помогает лучше усваивать знания, развивает навыки самостоятельного и коллективного обучения¹. AR-технологии создают совершенно новый уровень взаимодействия человека, в том числе и ребенка, с информационной средой. Дизайнерам и художникам следует обратить особое внимание на это явление, способствуя развитию живой интерактивной детской книги, повышению интереса детей к чтению.

Литература

1. *Малявин В. В.* Китайская цивилизация. М., 2000.
2. *Роули Д.* Принципы китайской живописи / Пер. с англ. и послесл. В. В. Малявина. М.: Наука, 1989.
3. *Жен Жунжун.* Разговор о детской книге с картинками // Китайская детская литература. 2008. № 2. С. 81.
4. *Ван Гуйпин.* Детское чтение в мультимедийную эру // Изд-во «Наука». 2011. № 3 (19). С. 105–107.
5. *Чжан Цзин.* Исследование эстетики иллюстраций // Литературный критик. 2006. С. 35–42.
6. *Пэй Юнган.* Состояние, проблемы и тенденции детской книг с картинками // Китайские новости. 2005. № 9. С. 46–47.

¹ Чэн Цзюань, Ван Юйлинь. Методы креативного дизайна детской книги с технологией дополнительной реальности // 2015. № 7. С. 44–46.



1. «Драгоценный корабль». Первое издание – 1979.
Народное издательство «Гуйчжоу». Художник Чунь Юнчжэнь



2. «Вода и тушь»: Издательство для детей и юношества, Чжэцзян, 2013. Художник Лян Пэйлун



3. «Мифы о богах-хранителях входа». Из серии детских иллюстрированных электронных книг «Мифы Древнего Китая». «Тимен». 2010. Художник: Чэнь Си.



4. «Путешествие на Запад», Пекин, Издательство образования и исследований на иностранных языках. 2014. «Цзинь Дин» (Пекин).

Галина Николаевна Лола

ДИЗАЙН КАК ИСПОЛНЕНИЕ ТЕКСТА:
МЕТОДОЛОГИЯ РЕКОНСТРУКЦИИ

Дизайнер всегда работает с текстом (знаковой системой), поскольку созданию креативного продукта предшествует поставленная извне задача. Как правило, заказ представляет собой более или менее упорядоченный текст. Но в любом случае дизайнер должен подвергнуть его принципиальной проработке, которую можно назвать реконструкцией. Это связано с тем, что в дизайнерской практике невозможно получить ресурс в готовом виде. Заказчик высказывает свои желания, объясняет цели, дает необходимую информацию, ставит задачу, но это только отправная точка для работы над концептом. Конструирование концепта – дело дизайнера, именно ему предстоит обнаружить компактную смысловую конструкцию, которая даст будущему дизайн-продукту «грани-

цы содержания». Никто не может сделать за него эту работу, потому что основное назначение концепта – активировать креатив, но получить ключ к собственной творческой энергии из чужих рук нельзя. Здесь возникает проблема: как по-своему выразить чужие желания и представления или, выражаясь профессиональным языком, как обеспечить корректную стыковку реконструкции чужого текста и собственной концепции. Решение этой непростой задачи требует методологической строгости.

Лучшим тренингом для овладения навыком методологически строгой реконструкции текста являются реконструкции художественных текстов (при условии, что последние созданы как конструкты). Одно из заданий, разработанных мною для магистратуры по специальности «Графический дизайн», представляет собой систему действий, в которую включены: реконструкция текста, разработка концепции своего продукта и создание графического продукта (блокнота).

Приступая к реконструкции, дизайнер оказывается читателем, свободным в своем впечатлении: ему не надо объяснять или доказывать, почему нравится или не нравится текст, он имеет право полагаться только на свои идеи и чувства, игнорируя чужое мнение. Но, в отличие от читателя, он не может довольствоваться спонтанным восприятием по принципу «что увидел – то увидел». Для дизайнера реконструкция – это труд, требующий усердия, терпения и внимательности. Ему предстоит сохранить баланс между непосред-

ственным, любительским восприятием и профессиональным исследованием, только в этом случае его «свободное» восприятие текста будет продуктивным. Дизайнер, интерпретируя, создает, ему близка идея С. Кржижановского: «Для людей смысл – некие данности, в которые можно войти и выйти, оставив ключ у швейцара. Я всегда знал лишь созданности, и, прежде чем войти в дом, я должен его построить»¹. Так что слово «реконструкция» не должно сбивать с толку – пытаюсь обнаружить смысл произведения, следует не разбирать его на составные части, а строить заново.

Реконструкция, в отличие от спонтанного осмысления, является строгой аналитической процедурой, осуществляемой по методологии семиотического дискурсивного моделирования². Но для того, чтобы провести ее успешно, дизайнер должен сохранять в себе зрителя, его непосредственность, способность схватывать смыслы сразу, как бы целиком, и только потом подвергать их экспертизе, уменьшая степень бессознательно. Это требование связано с тем, что объектом реконструкции является не произведение-конструкт, а образ, который не поддается препарированию. Попытки разъять его на части, посмотреть, как он «устроен», бессмысленны, потому что в этом случае исчезнет аура – душа образа. В правильно проведенной реконструкции образ оста-

1 Кржижановский С. Возвращение Мюнхгаузена. Повести. Новеллы. Л., 1990. С. 58.

2 Лола Г. Н. Дизайн-код: методология семиотического дискурсивного моделирования. – СПб., 2016.

ется живым, подвижным эмоционально-смысловым образованием, поэтому реконструкция никогда не претендует на выявление единственного «истинного» смысла, а всегда остается одной из возможных интерпретаций.

Процесс реконструкции идет от переживания образа к воссозданию его эмоциональной картины, затем к выявлению заключенных в ней смыслов и завершается формулировкой концепта, который раскрывает предполагаемое послание автора. Импульс для реконструкции дает впечатление, которое будет составлять эмоциональный фон на протяжении всего процесса. Все начинается с чувствования образа, затем происходит упорядочивание, внесение ясности в разрозненные и поначалу невнятные смыслы. Переживание эмоциональной картины текста, ощущение ее фактуры, запахов, вкуса предваряет работу мысли и в то же время совпадает с ней. Погружаясь в произведение, реконструктор начинает видеть «созвездия» смыслов и давать «звездам» имена – так устанавливаются коды. Осмысление своих интерпретаций и попытка обнаружить в них единство дает переживанию образа дополнительную энергию. Затем чувственное восприятие образа центрируется благодаря узнаваемой метафоре и теме. Понимание концепта завершает реконструкцию в тот момент, когда виден весь смысловой ландшафт образа. Отметим, что при реконструкции произведения-конструкта достоверность концепта обеспечивается методологической строгостью его установления, а не претензией на извлечение «истинного» смысла.

Завершив реконструкцию, дизайнер приступает к разработке концепции своего продукта, которым в данном задании является блокнот. При этом он не может использовать концепт, к которому пришел в процессе реконструкции. Ранее было сказано о том, что нельзя взять готовый концепт из рук заказчика, но его нельзя брать и из своих рук, если ты в тот момент был читателем. Получается, что реконструкция делается для того, чтобы ее... забыть.

Подобный путь работы над продуктом раскрывает режиссер А. Жолдак своим спектаклем «По ту сторону занавеса (Опыт реинкарнации в 2-х частях)», Александринский театр, 2016 г. По сути, этот спектакль о том, как современный режиссер должен работать с классической пьесой (в данном случае с «Тремя сестрами» А. П. Чехова). Я предлагаю следующую интерпретацию этого спектакля.

1. Происходящее действие – это воспоминания трех сестер, которые умерли в 1900 г. и были оживлены в 4015-м, о чем заявляет «закадровый» голос в начале спектакля. Сначала реконструируют мозг каждой из трех сестер, а затем из «частей фантомов, которые обретаются в космосе», восстанавливают их тела. Все, что потом видит зритель, – это чеховская жизнь сестер, но такая, какой она представляется в их спутанном, обостренном, пробуждающемся, деформированном сознании. Вместе с тем, в повествовании постоянно происходит сбой, какое-то несоответствие: внезапный порывистый бег сестер, постоянное кружение по

сцене, резкие вскрики на фоне проекций бурлящего моря, черно-белая одежда, вздымающаяся, как крылья, и обрывающий действие финал – белые фигурки сестер падают ничком одна за другой после трех коротких выстрелов. Если еще вспомнить, что в начале спектакля по сцене прошел картинный «охотник» в шляпе с пером и привязанной к поясу дичью...

2. Да, все происходящее – это путаные, обрывочные воспоминания трех сестер, которые были не просто оживлены, а реинкарнированы в чаек (!). И все, что видят зрители на сцене, – это то, как могли бы вспоминать свою прошлую человеческую жизнь кричащие над морем чайки. В конце спектакля они будут застрелены одна за другой. Однако и это не все. Перед премьерой режиссер сказал, что его спектакль о том, каким должен быть современный театр. И это единственная подсказка, в самом действии нет ничего, что хоть как-то касалось бы этой темы. Впрочем, замечание режиссера – тоже маркер по принципу «имеющий уши, да услышит!». Зрители, которые ходят на постановки А. Жолдака, обычно слушают, потому что его спектакли не просто имеют контекст, они сами – контексты с блуждающими границами.

3. Режиссер читает пьесу, вживается в нее, она становится его жизнью, потом он «умирает», «впадает в кому», одним словом, отключается. Через некоторое время (день, годы – не имеет значения) он «оживает». В его мозг «загружается» пьеса, но она возвращается в путаных, обрывочных, противоречивых воспоминаниях. Вот эту пережи-

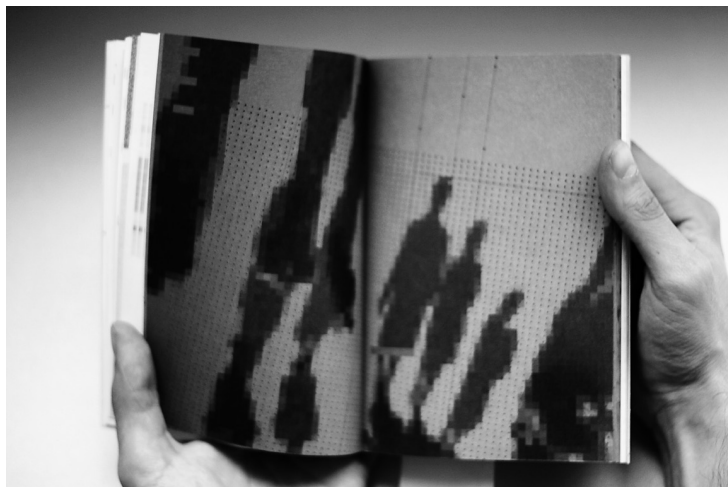
тую, забытую и вернувшуюся в воспоминаниях пьесу ставит режиссер (который сам, возможно, стал к этому времени кем-то иным).

Дизайнер, создающий свой графический продукт, способный выразить образ художественного текста, повторяет тот же путь: в ходе реконструкции он приходит к пониманию авторского послания, потом создает собственное послание о тексте (концепт) и затем облачает его в образ и продукт. Это очень похоже на отношение режиссера к пьесе у А. Жолдака: дизайнер так же «проживает» текст, и момент определения концепта означает завершение этой «жизни в тексте»: он расстается с собой-читателем и становится автором, творцом.

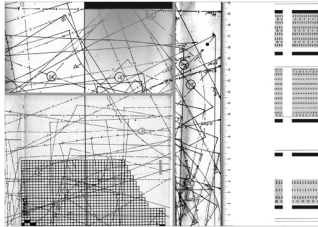
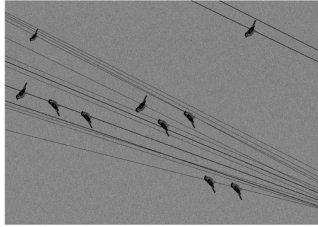
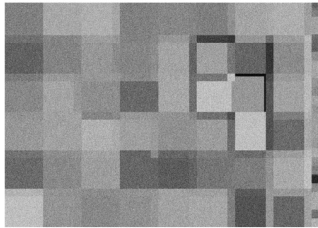
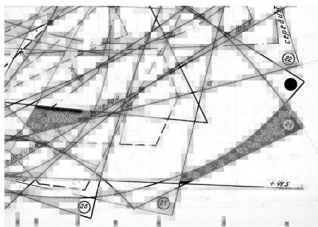
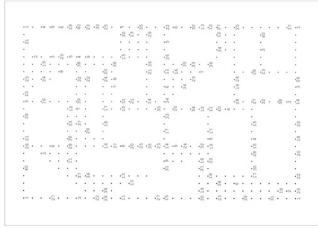
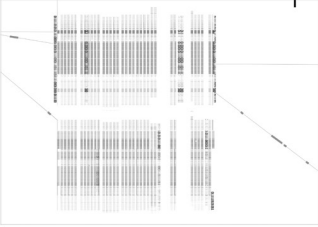
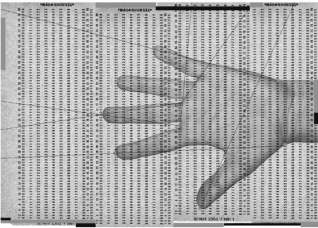
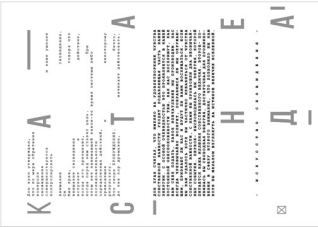
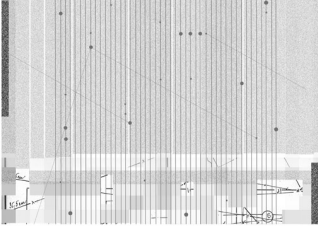
В «новой жизни» дизайнер начинает строить концепцию как бы с чистого листа, как будто ничего не было, но в нее неизбежно будут врываться (или вползать) воспоминания о «прошлой жизни». Дальше все идет по методологии семиотического дискурсивного моделирования: от концепта через коннотации к метафоре и теме, затем оснащение семиотической модели направляющими дискурсивными кодами. Завершается семиотическое дискурсивное моделирование блокнота мета-нарративом.

Корректная стыковка реконструкции текста и концепции продукта обеспечена методологическим принципом: концепт реконструкции нельзя использовать в концепции продукта. Следование этому принципу позволяет удержаться на границе между «чужим» и «своим» и примирить

их в созданном образе графического продукта. Блокнот оказывается не иллюстрацией текста, а его духовным камертоном, способным создавать для пользователя определенную атмосферу, осуществлять эмоционально-интеллектуальную настройку.



1. Блокнот «Карлос Кастанеда. Искусство сновидений». Дизайнер А. Фазли



4. Графика блокнота «Карлос Кастанеда. Искусство сновидений». А. Фазли

Мария Борисовна Патрушева

СИЛУЭТ – ЗАБЫТОЕ ИСКУССТВО?

Знак вопроса в названии сообщения – «Силуэт – забытое искусство?» – не случаен. Приходится сталкиваться с представлением о силуэте, как об искусстве давно минувших дней или даже мнением, что силуэт – это не совсем искусство, а скорее ловкость рук при вырезании профилей. Подобное мнение легко опровергнуть, ознакомившись с произведениями европейских художников прошлых столетий и наших современников. Силуэт – это особый вид графики, который имеет свою историю, пользуется популярностью среди современных иллюстраторов и очень помогает студентам во время учебы понять, как работать над композицией. Цель сообщения – показать это на классических примерах и на примерах студенческих работ.

Задание в технике силуэта предлагается студентам в начале учебы, на первом курсе. За основу

берутся в первую очередь примеры русского силуэта: Федора Толстого и художников «Мира искусства»; из западноевропейских авторов – Артура Рекхема; из наших современников – Владимира Медведева. О силуэте и его истории содержательно говорится в книге Э. В. Кузнецовой «Искусство силуэта» и в статье И. С. Ивановой. Для студентов имеет большое значение возможность смотреть книги с иллюстрациями в технике силуэта в библиотеке Иностранной литературы.

Основа силуэтного изображения – плоскость. Язык силуэта контрастен, это отношение черного и белого. Его главные средства – абрис предмета, то есть контур и пятно, очерченное этим контуром. Силуэт может быть рисованным, вырезанным из бумаги, выполненным в технике гравюры (на дереве, линолеуме). Художественный язык силуэта строже, сдержанней, чем язык любого другого вида искусства. Силуэт требует особенно тщательного продумывания композиции, отбора деталей. Скупость выразительных средств побуждает художника к особой изобретательности, развивает зоркость и наблюдательность. Зрителю же предоставляется богатая возможность для фантазии и размышлений, поскольку силуэт всегда сохраняет в себе некоторую недоговоренность, тайну. Пространство силуэта очень условно, что позволяет соединять в единое целое несколько сюжетов и выстраивать сложные композиции.

В рисованном силуэте легче даются многочисленные мелкие детали. Вырезая силуэт из бумаги, художник сталкивается, по выражению

В. А. Фаворского, с «сопротивлением материала», что заставляет больше думать над композицией и отбором деталей. В детской книге неизбежно появляется еще одна проблема: как при таких скурых средствах сделать силуэт выразительнее, зрелищнее? Как расширить возможности техники, но при этом не разрушить целостность композиции? Попробуем показать это на примерах из истории силуэта.

Силуэт как особое направление в изобразительном искусстве получил свое развитие на родине бумаги – в Китае. В Китае сначала появился теневой театр, а потом стали резать силуэты из бумаги. В Западной Европе восточный театр теней известен с XVIII века. При этом декоративные вырезки из пергамента или бумаги существовали гораздо раньше. По мнению специалистов, делались они в качестве ритуальных изделий для храмов.

Рождение европейского силуэта в его современном виде относят к первой половине XVIII века. Существуют две легенды относительно названия этой техники. Первая состоит в том, что генеральный контролер финансов Франции Этьен де Силуэтт увлекался на досуге вырезанием портретов и фигурок из черной бумаги. Финансистом он был не очень успешным, зато в истории осталась память о его вырезках. По второй версии, на самого Этьена де Силуэтта была якобы сделана карикатура в виде теневого профиля. Затем стали появляться другие подобные портреты. По сравнению с портретами маслом или карандашом, или модной в XVIII веке пастелью, эти портреты

были весьма дешевы и получили название «а la Silhouette».

Силуэт распространился по всей Европе, в России появился также в середине XVIII века. Неслучайно именно в это время, когда возрастает интерес к личности деятельного человека. Портрет стал самым распространенным жанром в силуэтном искусстве. Один из таких портретов – неизвестной молодой женщины – выполнил русский скульптор Ф.И. Шубин. Это силуэт, нарисованный черной тушью на золотом фоне. Портрет интересен тем, что дополнен фигурками, небольшими жанровыми сценками на полях.

В начале XIX века расширяется тематика силуэтного искусства: появляются исторические, бытовые и батальные композиции. К теме войны 1812 года обращается лучший русский художник-силуэтист XIX века граф Федор Толстой (1783–1873). Его силуэты вырезаны из бумаги ножницами.

Ил. 1. Ф. П. Толстой. В атаку. 1816–1820-е гг. Вырезка из черной бумаги.

Композиция «В атаку» представляет собой пример почти «чистого» силуэта: профильное изображение фигур, земля как постамент под ногами персонажей. Выразительность достигается за счет контраста черных масс и тонких деталей. Детали, их характер, размер, количество – ноги лошадей, листья деревьев, забор, штыки – создают условную цветность. Композиция не воспринимается как монотонно черная. Также Толстой добавляет белые штрихи, которые подчеркивают

горизонтальную поверхность воды под мостом. Хотя этот прием вносит в условное пространство силуэта намек на планы, в композиции Толстого он использован очень осторожно и служит, скорее, для усиления цветности и не разрушает целостность изобразительного пространства.

Ил. 2. Е. М. Бём. Хорь и Калиныч. 1883. Бумага, тушь.

На контрасте с вырезанным силуэтом Толстого – рисованный силуэт Елизаветы Бём (1843–1914), художника второй половины XIX века. Заботясь о распространении грамотности в России, Елизавета Бём издавала книжки для детей со своими иллюстрациями. Лучшие из них выполнены к рассказам И. С. Тургенева и к басням И. А. Крылова.

Важным этапом в развитии книжного искусства и искусства силуэта стало обращение к его языку художников «Мира искусства». В технике силуэта работали такие мастера, как А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, Д. И. Митрохин, Е. С. Кругликова и др.

К подлинным шедеврам книжного и силуэтного искусства относятся оформленные Георгием Нарбутом «Басни» И. А. Крылова и «Сказки» Г.-Х. Андерсена. В своих работах Нарбут вводил второй и третий цвет, оставляя общий строй композиции как в классическом силуэте; в «Сказках» Андерсена использовал цветные вставки, подкладывая их под основное черное изображение.

Ил. 3. Г. И. Нарбут. Иллюстрация. // И. А. Крылов. М.: «Издание И. Кнебель», 1912.

Ил. 4. В. В. Гельмерсен. Иллюстрация. // А. С. Пушкин. Евгений Онегин. М.: «Московский рабочий», 1903. Вырезка из черной бумаги.

Василий Гельмерсен служил библиотекарем в Эрмитаже, с 1900-х гг. участвовал в выставках Академии художеств и круга «Мира искусства». Им создана серия иллюстраций к пушкинскому «Евгению Онегину». Свои силуэты Гельмерсен вырезал без предварительного эскиза или рисунка на черной бумаге. В 1930-е гг. Василий Гельмерсен был репрессирован. По воспоминаниям оставшихся в живых заключенных, он и в лагере вырезал силуэты, что каждый раз воспринималось как чудо – обрывки бумаги превращались в произведения искусства.

Ил. 5. В. А. Фаворский. Иллюстрация. // Б. Пильняк. Рассказы. М.: «Федерация», 1932. Гравюра на дереве.

На примере иллюстраций В. А. Фаворского к рассказам Пильняка хорошо видно, что силуэтное решение позволяет соединить в единую композицию несколько разнопространственных сюжетов.

Ил. 6. В. В. Медведев. Иллюстрация. // Шедевры английского готического рассказа. М.: «Слово», 1994. Вырезка из черной бумаги.

Яркостью образов выделяются иллюстрации Владимира Медведева.

Ил. 7. М. Б. Патрушева. Иллюстрация. // Книга тысяча и одной ночи. Избранные сказки. М.: «Аст-Пресс», 2000/2001.

Рассказ про Али-Бабу и сорок разбойников и невольницу Марджану, полностью и до конца. Силуэт 460 X 580 мм.

В заключение приведем несколько студенческих работ. Первое задание предполагает работу над общим композиционным решением.

Ил. 8. Иллюстрация к сказке «Теремок» (студенческая работа), вырезка из черной бумаги.

В следующем задании короткий текст (скороговорку или потешку) нужно превратить в книжку с заданным количеством разворотов, соединить изображение и текст.

Ил. 9. Иллюстрации к скороговорке (студенческая работа), вырезка из черной бумаги.

Затем выполняется задание – иллюстрации к пьесе – в технике гравюры. Здесь открываются новые возможности в работе над отношением черного и белого: силуэтное черное пятно прорабатывается фактурой, условная цветность черно-белого изображения получает новое качество.

Ил. 10. Иллюстрации к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь» (студенческая работа), гравюра на линолеуме.

Следующим логическим шагом становится использование цвета.

Ил. 11. Гуашь к сказке «Почему у кролика нос дрожит» (студенческая работа), гуашь.

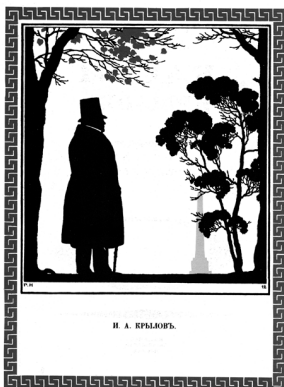
Таким образом, приобщаясь к искусству силуэта, студенты получают опыт работы над композицией в целом и над ее деталями, умение использовать контраст масс, добиваться цветности изображения и главное – чувствовать условное пространство книжного разворота.



1. Ф. П. Толстой. В атаку. Вырезка из черной бумаги. 1816–820-е гг. ГРМ



2. Е. М. Бём. Хорь и Калиныч. Бумага, тушь. ГРМ. // Типы из «Записок охотника» И. С. Тургенева. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1883



3. Г. И. Нарбут. Иллюстрация. // И. А. Крылов.. М.: «Издание И. Кнебель», 1912



4. В. В. Гельмерсен. Иллюстрация. // А. С. Пушкин. Евгений Онегин. М.: «Московский рабочий», 1993. Вырезка из черной бумаги



5. В. А. Фаворский. Иллюстрация. // Б. Пильняк. Рассказы.
М.: «Федерация», 1932. Гравюра на дереве



6. В. В. Медведев. Иллюстрация. // Шедевры английского готического рассказа. М.: «Слово», 1994. Вырезка из черной бумаги



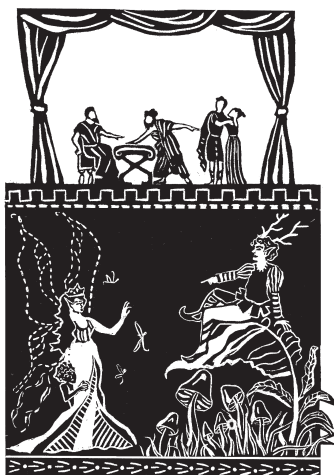
7. М. Б. Патрушева. Иллюстрация. // Книга тысяча и одной ночи. Избранные сказки. Рассказ про Али-Бабу и сорок разбойников и невольницу Марджану, полностью и до конца. М.: «Аст-Пресс», 2000/2001. Вырезка из черной бумаги



8. Иллюстрация к сказке «Теремок» (студенческая работа),
вырезка из черной бумаги



9. Иллюстрации к скороговорке (студенческая работа),
вырезка из черной бумаги



ВИЛЬЯМ ШЕКСПИР

СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ



Издательство
"МГУП"
Москва
2014 год

10. Иллюстрации к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь»
(студенческая работа), гравюра на линолеуме



11. Гуашь к сказке «Почему у кролика нос дрожит»
(студенческая работа), гуашь

Григорий Дмитриевич Певцов

ЦВЕТОВАЯ ГЕОМЕТРИЯ КНИЖНОГО ПРОСТРАНСТВА ГЕННАДИЯ СПИРИНА

Среди лучших художников книги нашего времени особое место занимает уникальный по стилю и подходу к созданию единого книжного пространства Геннадий Спирин.

Геннадий Константинович Спирин родился в 1948 г. в Московской области, в городе Орехово-Зуеве. Окончил московскую художественную школу, а затем, в 1972 г., – Московское художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское). Своим наставником художник считает М. М. Шварцмана. В ходе активных творческих поисков Геннадий Спирин в конце концов нашел себя в искусстве иллюстрации. На протяжении нескольких лет работал для детского журнала «Колобок». Первая проиллюстрированная им книга – сказки народов тундры и тайги «Медведь

и девочка» в пересказе Г. Я. Снегирева и В. И. Глоцера – вышла в 1979 г. в Москве в издательстве «Детская литература». Также, художник сотрудничал с немецкими и американскими издательствами. В 1983 г. Г. Спирин был награжден «Золотым яблоком» на Биеннале иллюстрации в Братиславе за иллюстрирование сказки «О гномах и сиротке Марысе» польской писательницы Марии Конопницкой. С 1991 г. Геннадий Спирин живет в США, в Принстоне, штат Нью-Джерси.

Г. Спирин – автор иллюстраций к изданным в России книгам Жорж Санд, Н. В. Гоголя, А. С. Пушкина, А. П. Чехова, Э.-Т. Гофмана, М. Сервантеса.

В 1995 г. он был удостоен Гран-при за иллюстрации к «Каштанке» А. П. Чехова на книжной ярмарке в Барселоне. Газета «New York Times» четырежды включала его в список десяти лучших книжных художников мира. За книги, вышедшие в США, среди которых «Царевна-лягушка» и «Сказка о царе Салтане», Г. Спирин получил пять золотых медалей Нью-Йоркской ассоциации художников. Всего Геннадий Спирин проиллюстрировал около 40 книг, изданных в России и за рубежом (в т. ч. в серии «Лучшие иллюстраторы мира»).

Знакомясь с книжной графикой Геннадия Спирина, нельзя не заметить, что одной из главных особенностей его художественного почерка является цветовая доминанта иллюстрации-окна над текстовым полем. Эта доминанта значительно усиливается, когда текст положен на высветленный цветовой фон, определяющий геометрию текстовой зоны на смежной с иллюстрацией стра-

нице разворота, либо в нижней части разворота, если иллюстрация занимает верхнюю его часть. Иногда путешествие по сказке прерывается иллюстрацией на весь разворот, от края до края, без полей. Читатель как бы физически погружается в пространство сказки, утопает в нем.

Вообще, единицей книжного пространства для Спирина является разворот, а не страница. За счет стилизованных геометрических решений, выделенных цветом текстовых и иллюстративных зон, а также отдельных цветовых пятен-акцентов ему удается сделать пространство разворота трехмерным, имеющим глубину, «уходящую» за текст, и в высоту, «парящую» над текстом. Последовательность разворотов, задающая движение сквозь книгу, порождает ощущение временного измерения, подобно смене кадров в анимационном кино. За счет этого, вся книга в целом, как отдельный арт-объект, перестает быть двухмерным текстом с картинками и обретает архитектурность и кинематографичность.

Так, в книге сказок Андерсена «*Sirenette e brutti anatroccoli*» на белом фоне титульной страницы под названием изображен золотистый волшебный фонарь (*laterna magica*), зазывающий в мир сказки. В его тонком кружеве притаились миниатюрные фигурки узнаваемых и живущих уже своей жизнью сказочных персонажей Андерсена – в данном случае представших в образе похожих на фей и эльфов «маленьких людей» (старофр. *faie*; позднее – *fee*). Эти цветные фигурки на белом задают новый масштаб и вызывают к жизни параллельное мистическое пространство маленьких

существ, традиционное для эстетических представлений Северной и Западной Европы. Фонарь крепится своей ажурной ножкой непосредственно к линии раздела страниц посредине титульного разворота как будто к стене, которой вдруг становится выполняющая роль фронтисписа пустая и белая левая страница с выходными данными мелким шрифтом в самом низу. Книжный разворот неожиданно преобразуется в архитектурное пространство средневекового сказочного города, зовущее подняться на крыльцо под фонарем и отворить дверь в волшебный дворец – Дом сказки. Попав на следующий разворот, мы поднимаемся по оглавлению в виде лестницы, на ступенях которой написаны названия сказок: «Принцесса на горошине», «Русалочка», «Соловей», «Стойкий оловянный солдатик», «Дюймовочка», «Гадкий утенок». На самой верхней ступеньке написано «Автор». Перед этим словом – миниатюрное изображение соловья – символ, помещенный также напротив одноименной сказки. И, конечно, не случайно, ведь Андерсен и есть тот соловей – истинный поэт-сказочник. Затем следует абсолютно белый разворот с единственным цветовым пятном на правой странице – замочной скважиной и вставленным ключом в виде эмблематического символа русалочки. За этой дверью нас, наконец, встречает хозяин необычного дома. В самом верху текстового поля статьи об авторе, посредине, расположен чуть выступающий над верхней границей текста цветной миниатюрный портрет Андерсена в вертикальном овале. За счет этого, четко очер-

ченный рамкой симметричный двухколончатый текстовый массив обретает черты живого существа, становится телом и душой автора сказок. Далее, разворот за разворотом, начинается путешествие по залам-сказкам волшебного дома. Каждая сказка открывается изображением главных персонажей в небольшом горизонтальном овале в верхней части текстового массива, также немного выступающем за его верхнюю границу. Находящийся на первой странице сказки текст, разделенный по середине вертикальной чертой на две колонки, знаменует, вместе с цветовым пятном-акцентом овала и расположенным над ним заголовком, дверь в сказку. Тексты на последующих страницах сказки не разделены на колонки и даются цельным массивом. При этом текстовые поля на всех страницах очерчены рамкой слева, справа и сверху, а нижняя граница текста остается открытой и вырастает в белое поле страницы. Благодаря этому, книга как бы привстает, обретает вертикальное измерение. На стенах-страницах дворца написана сказка, а в ярких цветных окнах-иллюстрациях она живет, существует зримо. Все иллюстрации окаймлены двухлинейной рамкой, причем, в отличие от текста, со всех сторон, и с нижней тоже, что порождает ощущение картины в окне, уходящей в глубину за текст. А помещенные на некоторых страницах внутри текста небольшие яркие цветные овалы-медальоны, чуть выступающие за боковую линию рамки текстового поля, отрываются от плоскости текста и повисают над ним. В развороте начинает дышать пространство.

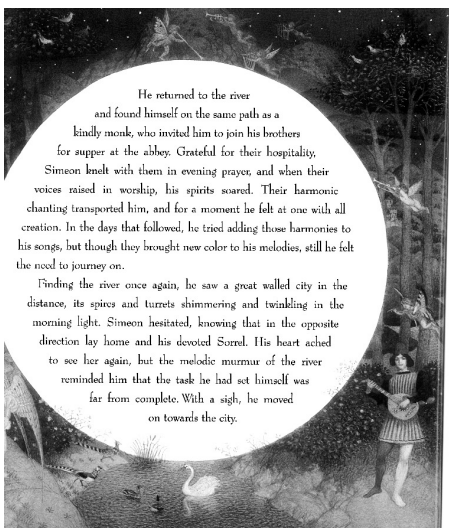
Неотъемлемой частью стилевых геометрических решений Спирина являются цветковые стилеобразующие элементы: виньетки, синтетические растительно-геометрические орнаменты, орнаментальные линии, декоративные символы, миниатюрные символы главных персонажей, эмблематические знаки – символы сказки, миниатюры в овальных и круглых медальонах (как внетекстовые, так и внутритекстовые).

Особую роль в концепции стиля каждой книги играют орнаментальные константы, проходящие через всю книгу, а также повторяющиеся в пространстве книги характерные цветковые сочетания. На протяжении книги художник иногда использует репризы стилевых решений, что подчеркивает ритмическое единство повествования, необходимое для живой передачи временного, «анимационно-кинематографического» измерения книги. Благодаря игре базовыми стилеобразующими элементами, их различным сочетаниям, возникает своеобразная мозаика стиля, рождается особый орнаментальный язык символов, существующий и живущий параллельно с текстом и самими иллюстрациями. Для книжной геометрии Геннадия Спирина характерно частое использование зеркальной (осевой), диагональной и центральной симметрии стилеобразующих линий и орнаментов, а также обращение к необыкновенно изысканным по красоте и цветовой гамме синтетическим растительно-геометрическим орнаментам, что усиливает ощущение живого, природного начала. Именно такие орнаменты,

орнаментальные линии и виньетки использованы в «Плюшевом зайце», «Сказках Жар-птицы», «Sirenette e brutti anatroccoli» («Русалочка и Гадкий утенок») Г.-Х. Андерсена, «Simeon's Gift» («Дар Симеона»). При этом текст как бы охватывается изобразительным пространством, становясь своеобразным элементом графического решения.

У Спирина вообще в большинстве случаев текст подчинен визуальному ряду и выступает в качестве «либретто» к наглядному «драматическому действию» или «субтитров» к «анимационному фильму» иллюстративного ряда. Иногда текст становится просто буквенным фоном, на котором в динамичной композиции визуальных образов стремительно развивается действие литературного произведения в момент своей кульминации, как, например, в случае с иллюстрацией по диагонали разворота слева направо в книге А. П. Чехова «Каштанка». Добиваясь предельной экспрессии, художник использует инверсию цветовых отношений – геометрическую игру контрфонами круговых и квадратных полей на смежных страницах в пространстве разворота, что наиболее ярко проявилось в оригинальных художественных решениях книг «Дар Симеона» и «Сказки Жар-птицы».

Подводя итог всему сказанному, отметим, что у Геннадия Спирина книга, как целое, обретает принципиально новые художественные качества, начинает жить в трехмерном пространстве и во времени, становится многомерной, выходит за рамки самой себя, перестает быть собственно книгой и выступает уже как универсальный арт-объект.



He returned to the river
and found himself on the same path as a
kindly monk, who invited him to join his brothers
for supper at the abbey. Grateful for their hospitality,
Simeon knelt with them in evening prayer, and when their
voices raised in worship, his spirits soared. Their harmonic
chanting transported him, and for a moment he felt at one with all
creation. In the days that followed, he tried adding those harmonies to
his songs, but though they brought new color to his melodies, still he felt
the need to journey on.

Finding the river once again, he saw a great walled city in the
distance, its spires and turrets shimmering and twinkling in the
morning light. Simeon hesitated, knowing that in the opposite
direction lay home and his devoted Sorrel. His heart ached
to see her again, but the melodic murmur of the river
reminded him that the task he had set himself was
far from complete. With a sigh, he moved
on towards the city.



1. «Дар Симеона»

— Каштанка! Каштанка!
Тетка вздрогнула и посмотрела туда,
где кричали. Два лица: одно волосатое,
пьяное и ухмыляющееся, другое — пух-
лое, краснощекое и испуганное, ударили
ее по глазам, как раньше ударил яркий
свет. Она вспомнила, упала со стула и за-
билась на песке, потом вскочила и с ра-
достным визгом бросилась к этим лицам.
Раздался оглушительный рев, пронизан-
ный насквозь свистками и пронзитель-
ным детским криком:

— Каштанка! Каштанка!
Тетка прыгнула через барьер, потом
через чье-то плечо, очутилась в ложе;
чтобы попасть в следующий ярус, нужно
было перескочить высокую стену; Тетка
прыгнула, но не допрыгнула
и поползла назад по сте-
не. Затем она перехо-



60

дила с рук на руки, лизала чьи-то ру-
ки и лица, подвигалась все выше и вы-
ше и наконец попала на галерку...

Спустя полчаса Каштанка шла по
улице за людьми, от которых нахло

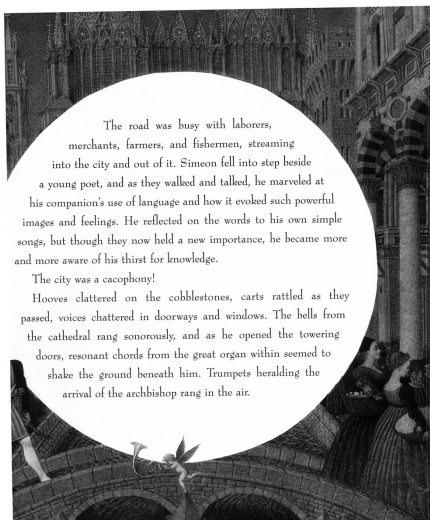


клеем и лаком. Лука Александрыч пока-
чивался и инстинктивно, наученный опы-
том, старался держаться подальше от
канавы.

— В бездне греховней валяюся во
утробе моей... — бормотал он. — А ты,

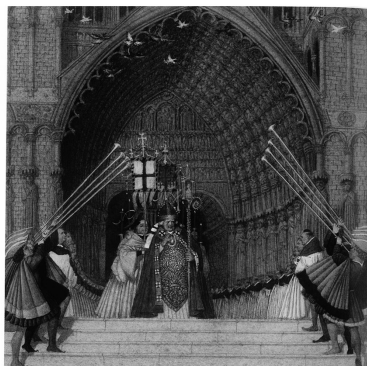
61

2. «Каштанка»



The road was busy with laborers, merchants, farmers, and fishermen, streaming into the city and out of it. Simon fell into step beside a young poet, and as they walked and talked, he marveled at his companion's use of language and how it evoked such powerful images and feelings. He reflected on the words to his own simple songs, but though they now hold a new importance, he became more and more aware of his thirst for knowledge.

The city was a cacophony! Hooves clattered on the cobblestones, carts rattled as they passed, voices chattered in doorways and windows. The bells from the cathedral rang sonorously, and as he opened the towering doors, resonant chords from the great organ within seemed to shake the ground beneath him. Trumpets heralding the arrival of the archbishop rang in the air.



3. «Сказки Жар-птицы»

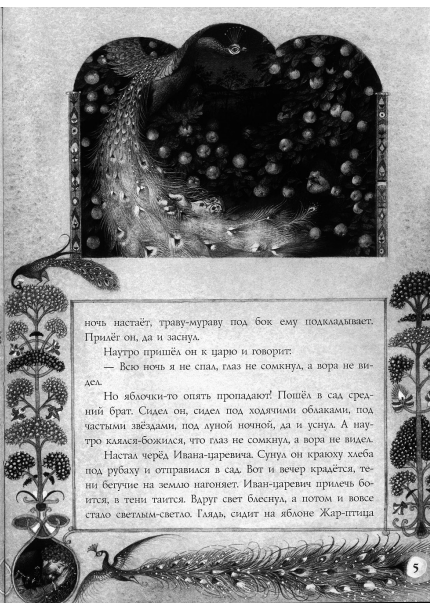


3 а горами крутыми, за лесами густыми, за морями синими, в местах раздольных, средь лесов привольных, в некотором царстве-государстве над рекою широкою, на берегу высоком стоял город славный, в той стране главный. И жила-была там царь Василий. Были у него три сына. Младшего звали Иван-царевич.

Росла в царском саду чудо-яблоня с золотыми яблочками. И вот повздыхал кто-то эти яблочки срывать-воровать. Царь в печали не спал, не ел, в окошко не глядел. Призвал он своих сыновей и велел им вора словить.

— Царь-государь, позволь мне пойти сад охранять, — сказала старший сын.

Пришёл тихий вечер и ушёл с собою дель светлый. Пришёл старший сын под яблоней и стал ждать. Вот и



ночь настает, трыву-мураву под бок ему подкалывает. Придёт он, да и заснул.

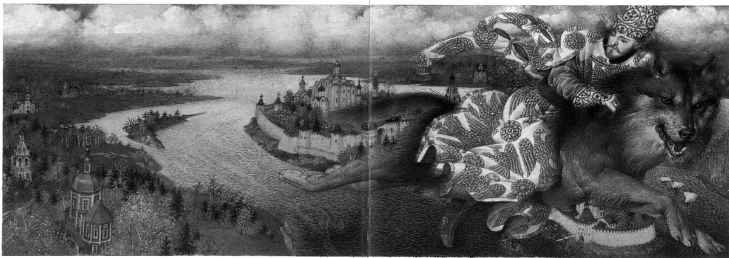
Наутро пришёл он к царю и говорит:

— Вся ночь я не спал, глаз не сомкнул, а вора не видел.

Но яблочки-то опять пропадают! Пошёл в сад средний брат. Сидел он, сидел под холщевыми обояками, под частыми звёздами, под лунной ночью, да и уснул. А наутро калас-боядился, что глаз не сомкнул, а вора не видел.

Настал черёд Ивана-царевича. Ступил он крякму яблца под рубашку и отгравился в сад. Вот и вечер краётся, тени бегут на землю нагоняет. Иван-царевичи прыгает богуся, а тени таится. Вдруг свет быснуга, а потом и вовсе стало светлым-светлым. Глядь, сидит на яблоне Жар-птица

4. «Сказки Жар-птицы»



и яблочки кокоёт. Подкарась Иван-царевич и узхатки её за хвост. Вырвалась Жар-птица и улетела. В руке у молодца осталось лишь огненное перо.

— День, и два любовалась царь на чудесное перо, а на третий снова не спит, не ест, в окошко не гадит.

— Езжайте, — говорит, — синова мой, по белу свету. Привнесите мне Жар-птицу.

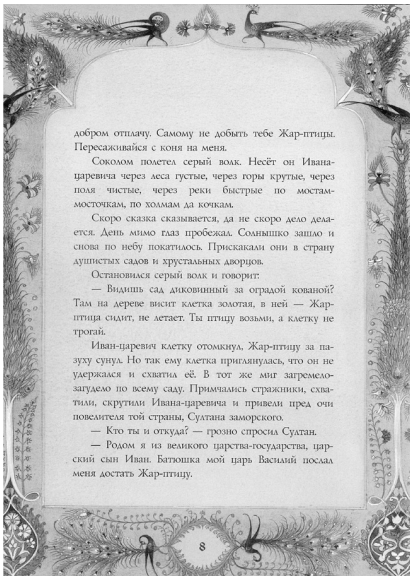
Поклонившись царевичи отцу, выехали из ворот и разошлись на три стороны.

Ехал Иван-царевич полами чистыми, долинами зелеными, через леса дремучие, через реки текущие, горными отрогами, тропинками-дорогами. Пригомосил Иван-царевич Варту выскочила ему навстречу серый волк.

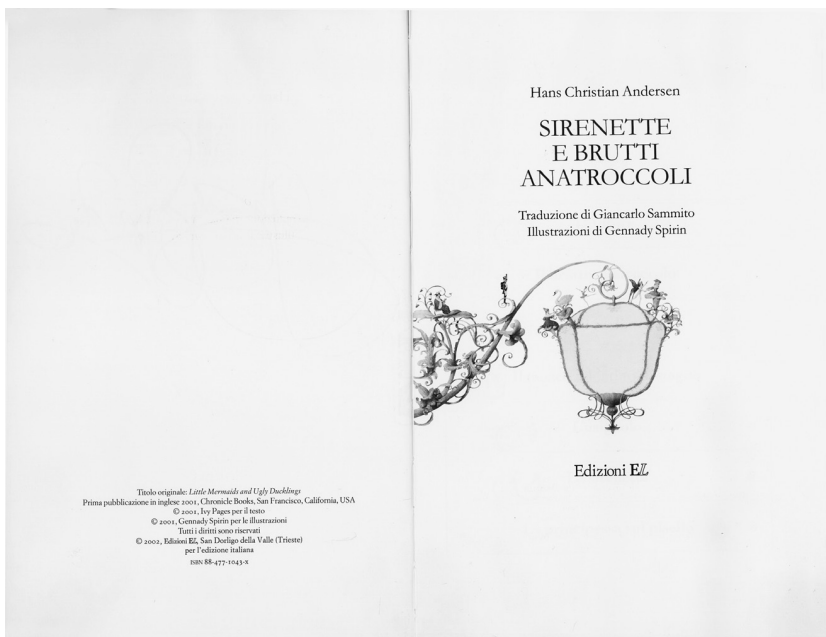
Конь на дыбы встал, чуть Иван-царевича из седла наземь не скинул. А волк и говорит человеческим голосом:

— Не бойся, Иван-царевич. Ты сделал мне доброе дело — на царской охоте детей моих погубил. И я тебе

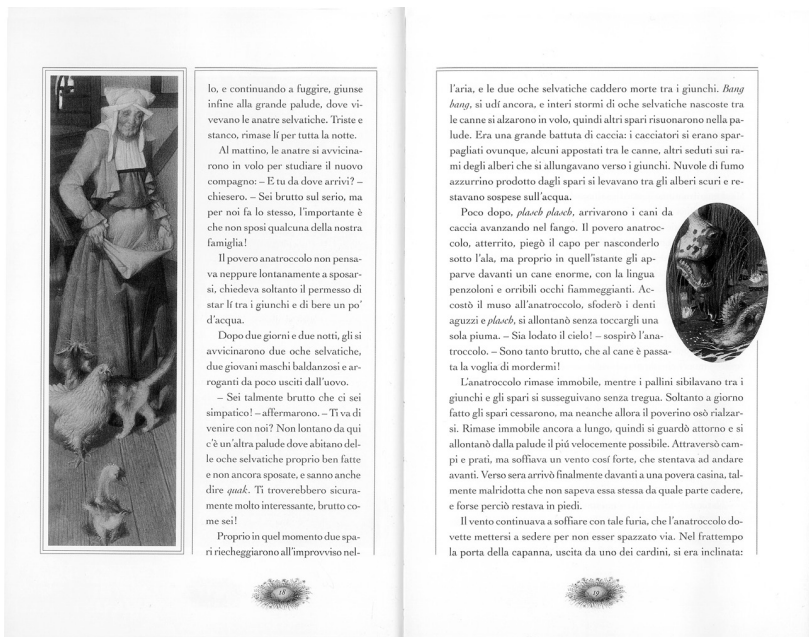
5. «Сказки Жар-птицы»



6. «Сказки Жар-птицы»



7. Г. Х. Андерсен. «Русалочка и Гадкий утёнок»



8. Г. Х. Андерсен. «Русалочка и Гадкий утёнок»



Mignolina

*E*ra una volta una donna che si struggeva dal desiderio di avere una bambina,

ma proprio non sapeva come fare. Andò allora da una vecchia strega. — Mi piacerebbe tanto avere una bambina tutta per me, mi diresti dove posso trovarla? — chiese.

— Be', non è che sia poi così difficile, — rispose la strega. — Eccoli un chicco d'orzo. Bada però che non è affatto come quelli che crescono nei campi dei contadini o che si danno da mangiare alle galline. Prova a sotterrarlo in un vaso e vedrai cosa accadrà!

— Molte grazie, — disse la donna dando alla strega dodici soldi, il prezzo del chicco d'orzo.



Non appena arrivò a casa, si affrettò a piantarlo. Ed ecco

che in un batibaleno spuntò

un grande, meraviglioso fiore simile a un tulipano, ma con i petali ben serrati. — Ma che bello re! — esclamò la donna e non appena ne ebbe baciati i petali rossi e gialli, questi si schiusero. All'interno, seduta sui vellutati stami veri, c'era una piccola fanciulla, assai delicata e davvero molto graziosa. Essendo alta pressappoco quanto un mignolo, la donna decise di chiamarla Mignolina.

La sua culla fu un guscio di noce ben lucidato, i petali di una violetta turchina formavano il materasso e come coperta ebbe un petalo di rosa.



9. Г. Х. Андерсен. «Дюймовочка»



Антон Павлович Чехов

Каштанка

РАССКАЗ

Художник Геннадий Спирин



10. А. П. Чехов. «Каштанка»

Анна Андреевна Реймер

«ДЖАЗ» АНРИ МАТИССА: ИЛЛЮЗИИ И ЭФФЕКТЫ

Книга Анри Матисса (1869–1954) «Джаз» была издана в Париже, в 1947 г., тиражом 270 экземпляров. Живописец получил заказ на книгу от греческого издателя Эжена Териада, выпускавшего также журнал «Вэрв». Посещая редакцию журнала еще с 1939 г., Матисс неоднократно делал вырезки из каталогов печатных красок. Несмотря на желание издателя выпустить целую книгу подобных аппликаций, Матисс согласился начать работу над ней лишь в 1943 г., и через год уже закончил двадцать оригиналов в технике декупажа (коллаж из окрашенной вручную гуашью бумаги). Из-за трудностей точного репродуцирования декупажей (воспроизведение с помощью типографских красок Матиссом было отвергнуто, и понадобилось придумать способ репродукционного пере-

носа гуаши на бумагу) книга увидела свет лишь в 1947 году. Для воспроизведения графической сюиты была избрана техника пошуара (трафаретной печати гуашью по оригинальным декупажам) и фотомеханический принцип воспроизведения текста и оформления ¹. Считается, что появление «Джаза» предопределило дальнейшее развитие «книги художника» (*livre d'artiste*) как жанра и тематически («Цирк» Леже (1950), «Праздники» Колдера (1971)), и в художественном плане (впервые в книгу этого жанра были введены большие плоскости яркого цвета, что направило тенденцию постмодернистской книги художника в сторону многоцветности и сложной живописности, пример тому – «Кортеж» Ланского (1959)). Локальные пятна яркого цвета и контраст дополнительных цветов, неоднократно встречающиеся в «Джазе», до сих пор активно применяются в графическом дизайне, отчасти поэтому книга и по сей день выглядит современно. Фрагменты из нее часто используются для оформления обложек книг и плакатов, посвященных Матиссу.

Обращение мэтра к музыкальной теме не кажется случайностью, даже если оставить в стороне его знаменитые панно «Танец» и «Музыка». Музыкальность живописца проявляется не только в выборе тем, но в том числе и в манере мыслить постоянным сопоставлением композиционной гармонии с гармонией музыкального

¹ Подробнее о технической стороне издания см.: Балан М. В. Jazz // М. В. Балан, М. И. Башмаков. *Paroles Peintes: Книги из собрания Марка Башмакова. Каталог выставки.* СПб., 2015. С. 282–283.

аккорда ¹, сравнением цветовой гаммы и нотной («Семи нот с небольшими изменениями достаточно, чтобы написать любую партитуру. Почему в изобразительном искусстве должно быть по-другому?» ²). Матисс проводит аналогии и между цветом и музыкальным тембром: «Цвет обладает собственной красотой; ее надо сохранять, как в музыке стараются сохранить тембр» ³. Та же гармоническая «впечатлительность», музыкальная тонкость сквозит в сравнении скольжения скрипичного смычка и линогравюрного резца: «...поверхность, штихель – четыре натянутые струны и волос смычка. Штихель, как и смычок, находится в непосредственном контакте с чувствительностью гравера. Малейшее отвлечение при проведении линии произвольно повлечет за собой легкий нажим пальцев на инструмент и испортит штрих. Точно так же достаточно небольшого нажатия пальцев на смычок, чтобы изменить характер тона» ⁴.

На мой взгляд, к джазовой мелодике наиболее близки по характеру две иллюстрации из цикла: первая, расположенная на фронтиспise, «Клоун» и вторая «Икар». Плотные пятна черного вызывают ассоциации с полированной гладью концертного рояля, а резкие желтые напоминают сверкающие поверхности тромбонов и медных духовых. Но между гаммой этих листов и характерными

1 Эссерс В. Анри Матисс: 1869–1954. Мастер цвета. М., 2002. С. 31.

2 Там же. С. 58.

3 Там же. С. 10.

4 Матисс А. Как я делал свои книги // Искусство книги. Вып. 3. М., 1969. С. 184.

джазовыми инструментами существует не только поверхностное внешнее, но и то самое цветотембральное сходство, о котором говорит Матисс в приведенной выше цитате. Василий Кандинский, другой художник-модернист с ярко выраженной музыкальностью, утверждает, например, что «в музыкальном изображении светло-синее подобно звуку флейты <...> все углубляясь и углубляясь, оно уподобляется удивительным звукам контрабаса»¹. «При этом повышение желтого звучит как резкая труба, в которую все сильнее дуют, или как поднятый до большой высоты звук фанфар»², – продолжает он. То есть гармония желтых и синих, характеризующая листы «Клоун» и «Икар», аналогична дуэту трубы и контрабаса.

Возможно провести параллель еще и между формой (не только цветом) пятен в композиции фронтисписа и джазовым ритмом. В целом, фронтиспис напоминает ритмически сложную синкопированную импровизацию саксофона (желтое витое пятно) на фоне приглушенного четкого ритма отрывистого контрабасового *pizzicato* (вертикальные ритмические удары на синем в верхней и нижней частях листа).

Рукописный текст также отличается импровизационными качествами джазового исполнения. Каждая строка, помимо того, что отражает эмоцию художника в конкретный момент письма, обладает необыкновенной живостью и разнообразием: постепенно иссякающая тушь создает

1 Кандинский В. В. О духовном в искусстве. СПб., 2013. С. 52.

2 Там же. С. 50.

диапазон насыщенности – от жирных до тонких начертаний, от кульминационных черных средних букв до полупрозрачных росчерков последних. Текст, написанный таким образом, приобретает живой характер человеческой речи или даже вокала: рука каллиграфа останавливается для наполнения пера ¹ чернилами так же, как певец в цезуре берет дыхание.

Однако авторское название графической работы – «Клоун» – отсылает нас к первоначальному замыслу Матисса, создававшего книгу «Цирк», а не «Джаз» (название было изменено в процессе работы). Мир акробатов и клоунов был также очень близок мастеру. Еще работая над иллюстрациями для книги «Пасифая», он сравнивал себя в процессе поиска равновесия тонально насыщенными и легкими страниц с жонглером темными и

1 Вопрос инструмента, которым исполнена каллиграфия в «Джазе» (перо/кисть) может стать темой отдельного исследования. Известные нам источники в определении инструмента разделились поровну. Действительно, округлые, чуть расплывающиеся начала штрихов не характерны для ширококонечного пера и наводят на мысль о плоской кисти. Однако, подобные нечеткие штрихи возможны, когда пишут без накопителя чернил, или тушь набирается обильно, или работа ведется по лощеной либо мелованной бумаге, которая мгновенно, почти каплями вытягивает из пера краску. В этом случае возникает большой контраст между насыщенными, жирными началами штрихов и иссушенными хвостами, краска заканчивается быстро, перо приходится обмакивать в тушь часто – все эти черты прослеживаются в тексте данной книги. А вот кисть, даже самая жесткая, ни при каких условиях не даст ровной, регулярной белой дорожки посередине, лишь неровный «ворсистый» край. Только расходящиеся усики пера при иссякающей краске создают подобный аккуратный белый «коридор» посередине.

белыми шарами ¹. Образное мышление Матисса охватывает цирковую арену с той же легкостью, что и мюзик-холл. И сложные «фокусы» художника в данной книге не ограничиваются виртуозным уравниванием легчайшей рукописной текстовой полосы и тяжелых в тоне полосных иллюстраций, как в упоминавшейся «Пасифае». К жонглированию пошуаром и письмом добавляется постоянная работа фокусника-иллюзиониста. В каждом из листов Матисс использует одну или даже несколько зрительных иллюзий.

Во-первых, он применяет взаимную подмену формы и контрформы. Она зачастую осуществляется как в известной иллюзии «Ваза Рубина» или в некоторых работах Эшера, за счет обоюдодыпуклого контура пятен ². В листе сюиты «Лагуна» контур некоторых синих листьев-водорослей нарисован таким образом, что из фона возникают их белые и голубые двойники. Еще более интересна кристаллизация фрагмента тех же водорослей или кораллов из «Лагуны» в «Волке», где рисунок зубов и пасти хищника вычленяет из фона волнистые контуры листочка. Игра формы и контрформы присутствует и в листах с ясным и простым контуром пятен. В листе «Формы», в

¹ Матисс А. Как я делал свои книги // Искусство книги. Вып. 3. М., 1969. С. 183.

² Есть основания предполагать, что игры художника с формой и контрформой вдохновлены, в числе прочего, его коллекцией тканей: двойственным характером рисунков дамасков на жаккардовых тканях и его любимой сине-белой драпировкой, с нестандартной набойкой, возможно, сделанной в технологии резерважа или даже батика, то есть «рисования белым».

левой его части, несмотря на прямоугольность очертаний синего (а прямоугольник всегда воспринимается как фон) и его незамкнутость (а это тоже черта контрформы), замкнутое белое пятно, напоминающее женскую фигуру (предметность всегда отличает форму от контрформы), не может безоговорочно, несмотря на три эти предпосылки, читаться как форма, в силу своей большой массы при малой массе синего, претендующего на роль фона. Из-за этого остается возможность взаимной подмены. Подобные двойственные за счет несоответствия масс изображения встречаются и в других работах цикла – в «Клоуне» и «Сердце».

Во-вторых, художник применяет эффект иллюзии, возникающий при светлой форме и темной контрформе из-за несовершенства хрусталика глаза, нечетко воспринимающего границы светлых объектов на темном фоне, за счет чего они зрительно увеличиваются в размере¹. Так, в «Клоуне» светлая желтая кривая смотрится двойственно: и как форма, и как фон. Другой матиссовский «цирковой трюк», связанный с предыдущим, но, пожалуй, еще более яркий – «рисование пустотой». Это образование светлого предмета незапечатанной поверхностью бумаги. Такой прием придает особый смысл изображению господина Луаяля, например: портрет иллюзиониста, будто мираж, появляется из воздуха листа и исчезает в нем.

¹ Так называемое явление иррадиации: «Черный круг на белом фоне кажется на одну пятую меньше белого круга на черном фоне» (Прокопенко В. Г., Трофимов В. А., Шарок Л. П. Психология зрительного восприятия. СПб., 2006).

В листе «Кошмар белого слона», помимо упомянутого приема негативного изображения, эффекта миража, присутствует довольно любопытная игра с пространством. Перекрывание одного предмета другим – один из признаков их разной удаленности от наблюдателя. Какими бы условными и плоскостными ни были листы Матисса, на них тоже распространяется этот закон. Чем и пользуется мэтр, играя со зрителем: четыре красных диагональных штриха, пересекающих пятно слона, где-то накладываются на него сверху, а где-то, наоборот, уходят «под» него, внося путаницу в пространственное разделение. Даже один и тот же штрих кое-где выходит на первый план, а где-то уходит на второй – за слона. Так возникает нечто вроде невозможной фигуры.

Список «фокусов» Матисса не ограничивается только играми с очертаниями пятен, контурами, взаимным расположением в пространстве и их тоном. Цветовые иллюзии, используемые художником, впечатляют не меньше. Бумага цвета слоновой кости, которая по всем законам графики активно используется художником в цветовой композиции, в сюите попеременно кажется то оранжевой, то зеленоватой, то коричневой, буквально заставляя зрителя каждый раз приглядываться, чтобы убедиться, что это цвет основы, бумажного листа. Здесь налицо любопытное явление симультанного контраста (в терминологии Г. Иттена), или хроматический контраст, или визуальная индукция – иллюзия окрашивания нейтральных поверхностей (белых или серых), соседствующих с плоскостями

яркого цвета, в дополнительные к присутствующим цвета (в оранжевые – к синим, в зеленые – к красным, в желтые – к фиолетовым).

Обширный арсенал художника дополняют «обычные» приемы, регулярно встречающиеся в его живописи. Владение Матиссом всей палитрой контрастов заставляет цвет звучать в полную свою силу. Например, применение контраста основных цветов в сочетании с нейтральным (синий и желтый при черном в «Клоуне», красный и синий при белом в «Шпагоглотателе» и «Лагуне») или контраста дополнительных цветов (синий и оранжевый в «Господине Луаяле», а в «Волке» небольшие пятна зеленого и оранжевого по краям, дополнительные к плоскостям красного и синего соответственно). Теплохолодный контраст также не остается незадействованным. В «Сердце» он ясно звучит в соседстве тонально сближенных кремовых и голубых.

Но помимо всех описанных выше эффектов, связанных в отдельности либо с контуром, либо с тоном, или же с цветом, Матисс, пользуясь возможностями декупажа, применяет наложение двух приемов. К примеру, в иллюстрации «Метатель ножей» на правой полосе, во фрагменте с черно-белым листочком, помимо подмены форм из-за несоответствия масс, наложение листочка на голубой силуэт дополнительно раскалывает листочек надвое, образуя две самостоятельных формы.

С листом «Господин Луаяль», как мне кажется, связан еще один эффект, более спорный. При повороте листа на 180 не только снова прочитыва-

ется форма лица, но желтые пятна, как звезды, осенявшие небосвод или одеяние месье, превращаются в леденцы, падающие к нему в рот.

Двойственность, даже иллюзионистическая природа изображений в «Джазе» Матисса – едва ли случайный эффект. Даже его творческий метод (многократное, по два десятка раз, переделывание работ ¹) исключает возможность возникновения непродуманных деталей. Кроме того, его особое стремление к предельной простоте при наибольшей выразительности делает подобные совпадения совершенно невероятными. В рассуждениях мэтра о композиции произведения прослеживается известный перфекционизм: «... каждый элемент призван играть предназначенную ему роль, главную или второстепенную. Все, что не приносит пользы картине, уже тем самым вредно. Произведение предполагает гармонию общего, поэтому всякая излишняя деталь займет в восприятии зрителя место другой, существенной детали». Не исключено даже, что в самой технике коллажа художник столь взыскательный ценит возможность совершенствовать рисунок каждого пятна и искать для него цветное наполнение отдельно, независимо от других, так что исправление ошибки – в цвете, например, не влечет за собой нарушения найденного контура. Аналитический взгляд, мышление аналогиями и

1 «...беритесь за свою работу опять и опять, раз двадцать, но делайте ее каждый раз сначала, пока вы не будете удовлетворены полностью» (Матисс А. Как я делал свои книги // Искусство книги. Вып. 3. М., 1969. С. 184).

большая требовательность художника заставляют думать, что в «Джазе» Матисс не просто изобразил букет ощущений, еле связанных тематически. Едва ли, взявшись за сложное изображение цирка, он просто перенес на лист сугубо личный ассоциативный ряд или всего лишь устроил фейерверк цветов и пиршество для глаза, материал для бессодержательного любования красотой цвета, как это нередко утверждается. Отнюдь, не удовольствовавшись простым изображением портретов циркачей и фрагментов номеров, как это позднее сделал Леже, Матисс, предполагаю, попытался отразить, наряду с импровизационной природой джазовой музыки, сам цирковой дух – эксперимент и игру, двойственность и иллюзорность: виртуозное мастерство жонглера, фокусы шпагоглотателя и исчезновение иллюзиониста.



Henri Matisse

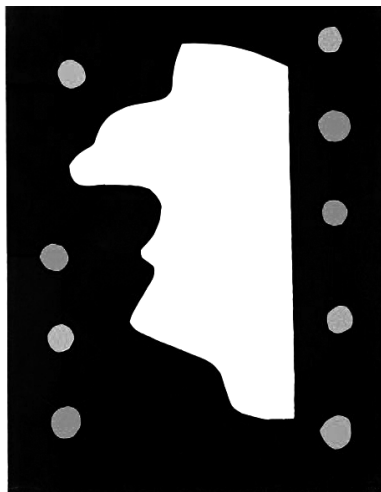
Jazz

Éériade éditeur

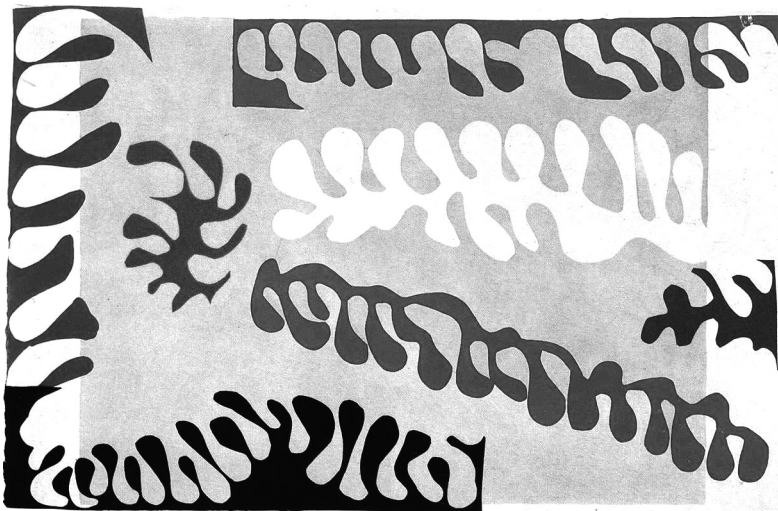
Ил. 1.
Клоун (фронтиспис)

Ces pages ne
servent donc
que d'accompa-
gnement à
mes couleurs,
comme des
astères aident
dans la compo-
sition d'un
bouquet de

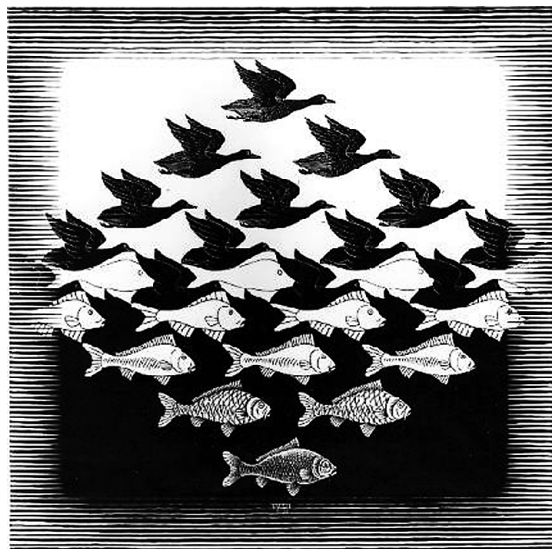
18



Ил. 2.
А. Матисс. «Джаз». 1947. Господин Луаяль



Ил. 3.
А. Матисс. «Джаз». 1947. Лагуна



Ил. 4.
М. Эшер. Небо и вода. 1938



Ил. 5.
А. Матисс. «Джаз». 1947. Кошмар белого слона



Ил. 6.
А. Матисс. «Джаз». 1947. Волк

Александра Георгиевна Романова

СЮИТА ЛАРМЕССИНА. ПОСЛЕДОВАТЕЛИ ВАТТО В РОЛИ ИЛЛЮСТРАТОРОВ

Во Франции XVIII века отмечается взлет книжной иллюстрации. И если внимание искусствоведов в основном сконцентрировано на шедеврах 1770-х годов, тем интереснее кажется обратиться к началу века, когда не только были освоены новые технические приемы и расширен арсенал выразительных средств, но и определялись сложные отношения изображения и текста.

В этот период печаталось много литературы XVIII века, и большую популярность приобрели «Сказки» Лафонтена. Их сюжеты были взяты из произведений Петрония, Апулея, Боккаччо, Макиавелли, Ариосто, Антуана де ла Саль, Рабле, Маргариты Наваррской, из средневековых фаблю и народных сказок. В культуре рококо они превра-

тились в серию блестящих причуд, утонченно-чувственных дивертисментов на тему превратностей любви.

Первое издание «Сказок» увидело свет еще в 1664 г.; в вышедшем в 1685-м году сборнике иллюстрации были выполнены Роменом де Хоогом, и они сохраняли актуальность на протяжении нескольких десятилетий: в многочисленных переизданиях добавлялись виньетки, менялось оформление фронтисписа, но не сами изображения. Однако в вариант Брюнеля 1709 г. было включено семь новых сказок, некоторые из гравюр обрели подписи, как если бы они были предназначены для публикации отдельными листами. В книге, выпущенной Десбордом в 1718 г., иллюстрации представляют собой имитации гравюр де Хоога: прежние фоны и фигуры перегруппированы под новый формат листа. В 1726 г. «Сказки» печатаются в двух разных вариантах, а сборник Лукаса, вышедший в 1731-м, анонсирует их издание «исправленное, расширенное и дополненное фигурами»¹.

Как явствует из обзора переизданий XVIII века, к 1730-м гг. композиции де Хоога перестали удовлетворять читателей, и назрела необходимость переосмыслить «Сказки» на более современный лад. Именно тогда «Меркюр де Франс» анонсирует выход первых листов так называемой «Сюиты Лармессина»². Каждый лист сюиты содержал вы-

1 Hédé-Haüy A. Les illustrations des contes de La Fontaine, bibliographie, iconographie. Paris, 1893.

2 Wildenstein G. Lancret. Biographie et catalogue critiques l'oeuvre complete de l'artiste. Paris, 1924. P. 254.

тянутое по горизонтали изображение на сюжет одной из сказок, под ним располагались подписи художника и гравера, посередине крупным шрифтом обозначалось название, ниже следовало несколько стихотворных строк в два столбца, часто без подписи поэта или с его инициалами. Адрес издательства мог быть помещен у самого края листа или посередине между столбцами стихов. Таким образом, в отличие от прежнего типа иллюстрации, где все изображения были ориентированы вертикально, непосредственно привязаны к тексту и являлись частями целой книги, каждая композиция «Сюиты» претендовала на самостоятельную значимость и рассматривалась как самостоятельное произведение искусства. Подобная ситуация характерна для XVIII века: отдельные гравюры были более доступны массовому покупателю, и любой мог собрать собственную коллекцию.

К исполнению данного замысла Никола Лармессин привлек знаменитых мастеров того времени: Никола Флейгельса, Никола Ланкре, Жана-Батиста Патера, молодого Буше и других. Они создавали живописные модели или рисунки, которые были гравированы самим Лармессином, а также Фийодем, Тардьё, Леграном, Пьером Авелином. Ни один из художников, исполнявших эскизы, не был профессиональным иллюстратором, и композиции были организованы по принципу картины, что затрудняло их перевод в гравюру. Сложная разбивка планов, мягкая моделировка формы стали ведущими принципами «сюиты». (Чисто живописные приемы присутствуют, на-

пример, в гравюре по модели Патера «Влюбленная куртизанка».) Нет ни одного исследователя, который, говоря об эволюции французской гравюры XVIII века, не акцентировал бы влияние живописи Антуана Ватто на изменение стиля, техники и приемов этого искусства. Задача репродукции его картин¹ потребовала от граверов освоения новых способов передачи пространственных соотношений, эффектов изменчивости света и атмосферы, разнообразия фактур и материалов. Мастера, организованные Лармессином, так или иначе, все были связаны с наследием Ватто: Ланкре и Патер были его непосредственными учениками, Флейгельс – близким другом, Буше в молодости увлеченно копировал работы валансьенского гения. Поэтому их манера оказалась созвучна достижениям графической техники и определила преобладание принципа «картинности» в «Сюите». Можно сказать, что у Лармессина получилось не столько создать иллюстрации к произведению Лафонтена, сколько тиражировать картины современников, написанные на известные сюжеты.

Как и Ромен де Хоог, художники опирались на опыт театра, чтобы визуализировать литературный текст. Именно в его декорациях действие в картине строится по особым пространственным и пластическим законам. Каждая композиция наполняет сцену, обрамленную кулисами. Нужно вспомнить, что в традиции театра пространство «реальное» – для актеров и «условное» – декора-

¹ Севастьянов А. Книга рококо. // В мире книг. М., 1988, /1. С. 66–69.

ции, – всегда были четко разграничены, представляли два не соприкасающихся мира¹. Иллюстрации де Хоога демонстрируют верность данному принципу. Персонажи и предметы обстановки выстроены почти в линию, собраны в группы или подобие процессии, параллельной краю рампы; действие статично либо направлено вдоль сцены. Первый план трактован как подмостки, фон напоминает театральный занавес с нарисованным интерьером, видом города или пейзажем. Герои смотрят друг на друга или на зрителя, их жесты направлены вдоль рампы, даже если требуется указать на что-то, что находится вдалеке. Фон является лишь украшением сценки и указывает на характер местности, где происходит действие.

Однако именно в творчестве Ватто наметилось движение к преодолению изоляции планов. Фон в его поздних картинах представляет собою не просто обозначение места действия, но существенный элемент образно-смысловой структуры. Герои удаляются в перспективу парка, молодая девушка смотрит в пейзаж, и эхом ей вторят очертания парковой скульптуры (картина «Две кухни»). Группы персонажей располагаются на диагональной оси, которая уводит взгляд зрителя от правого переднего угла сцены в левый дальний («Отплытие на остров Цитеру», 1717). Пейзаж словно проникается чувствами главных героев и помогает в раскрытии если не сюжета, то настроения картины. Влияние Ватто на его последова-

¹ Берёзкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. М.: Едиториал УРСС, 2002. Т. 3. 296 с.

телей проявляется не только в выборе сюжетов и живописных мотивов, но и в работе с пространством. Они располагают предметы один за другим по диагонали, которая позволяет оценить глубину сцены (Ланкре, «Скупая дама. Галантный обман»). Декорации начинают играть значимую роль в представлении. Например, в иллюстрации к сказке «Рогоносец, битый и довольный» герои де Хоога бегут вдоль сцены на фоне парка, а у Патера буквально выходят из тенистой аллеи; в сюжете «Сапожник» мужчина приподнимает занавеску, наблюдая за любовной игрой на первом плане. Создание подвижной жизненной среды вокруг героев сопровождается проникновением в живопись говорящих деталей. Ланкре особенно заботится о том, чтобы задействовать весь арсенал аллегорий, его изобразительный текст полон намеков и скрытого смысла (картина «Сокол»). Полисемантичность передается посредством символики бытовых предметов, характерных для своего места и времени, отчего сюжеты приобретают насквозь французский колорит. Если у де Хоога еще можно увидеть псевдоримские облачения, средневековые одежды и придворные наряды, которые напоминают, что сюжеты «Сказок» были взяты из разных стран и эпох, то у Патера и Ланкре все действующие лица – безусловно, французы XVIII века, на что указывают и их костюмы, и типажи. Все направлено на то, чтобы преодолеть скованность, условность сценки, придать ей правдоподобия.

Даже избирая сходные эпизоды для иллюстрации, повторяя композиционные схемы, позы и

расположение действующих лиц де Хоога, наследники Ватто уделяют основное внимание раскрытию переживаний героев. Естественность движений и поведения стоит на первом плане: жесты героев, хотя отчасти следуют устойчивым формулам сценического языка, но становятся менее риторическими, более плавными и естественными, и выражают тонкие нюансы чувств.

Мастера XVIII века используют приемы сценографии как необходимый синтаксис, но в их картинах не происходит волшебного преобразования современника, «травести», которого читатель ожидает от сказки и зритель ждет от спектакля. Напротив, на первый план выступает естественность и жизненность любовных перипетий, описанных Лафонтеном. Кроме того, художники часто избирают для иллюстрирования другие фрагменты повествования. Например, отталкиваясь от сказки «Сокол», де Хоог показывает момент, когда хозяин убивает птицу, чтобы подать на пиру в честь приезда прекрасной гостьи. Ланкре же демонстрирует благодарность красавицы, изображает куртуазную сценку на фоне накрытого стола. А в сказке о «Собачке, которая разбрасывала драгоценности» вместо волшебных событий описывает обычай знатных дам принимать гостей, не встав с постели. Он обыгрывает сюжеты так, что они кажутся самодостаточными сценками галантного жанра.

В этом состоит новаторство «сюиты Лармессина». Мастер XVIII века чувствует себя интерпретатором произведения, но никак не рабом лите-

ратурного текста. Авторы свободно обращаются с источником, что вполне позволительно при написании картины. Интересно, что стихотворные подписи под листами гравюр не воспроизводят текст Лафонтена: это пересказ, перифраз сказки, выполненный современниками художника. При этом подпись поэта ограничивается только инициалами, а часто и вовсе не ставится; как правило, имя автора упоминается в журнале «Меркюрге Франс». Кажется, что слово ценится меньше, чем изображение. Исследователи отмечают, что в XVIII веке сюжет служил для иллюстраторов лишь отправной точкой, как либретто для композитора¹, и успех издания в большей степени зависел от мастерства художника, нежели от качества литературного текста. В таком случае можно сказать, что Лармессин доводит данный принцип до высшей точки: слово возникает после картины, служит лишь пояснением к ней.

Подобным же принципом руководствовался Лармессин при создании серий офортов по картинам Ланкре и Патера в 1730-е годы. Серия Ланкре «Детство, юность, молодость, старость» была награвирована в 1735 г. и сопровождалась текстом М. Руа, который удивительно точно отражает содержание картины, однако не исчерпывает его, а лишь раскрывает один из смыслов, заложенных художником². В 1739 г., уже после смерти Жана-

1 Исаченко Л. Т. Французская иллюстрация XVIII века в собрании Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. Л., 1982. С. 6.

2 Wildenstein G. Lancret. Biographie et catalogue critiques l'oeuvre complete de l'artiste. Paris, 1924. P. 254.

Батиста Патера «Меркюр де Франс» сообщает о выходе гравюр Фийоля по картинам «Прятки», «Любовный концерт», «Интересная беседа», «Танец», к которым М. Морэн создал стихотворные подписи¹. Исполненные Ланкре и Патером картины отсылают зрителя к целой традиции салонной поэзии, которая обыгрывала образы юности, танца, любовных состязаний, апеллировала к философским учениям, бродячим сюжетам и литературным сказкам. В нарисованных персонажах зритель видел одновременно изображение современника, облаченного в одежды XVIII века и занятого знакомым ему делом, и актера на сцене, чьи говорящие жесты и позы позволяют распознать его амплу, и непосредственно героя литературного произведения. В иллюстрировании «Сказок» Лармессин придерживается того же принципа: композиции Ланкре и Патера кажутся галантными сценками, действующие лица которых уподобляются героям Лафонтена, но не являются ими. Только культурная память читателя воскрешает первоисточник, и она, таким образом, становится дополнительным посредником между изображением и словом.

К сожалению, «сюита Лармессина» гораздо менее освещена в научной литературе, нежели более поздние иллюстрации к «Сказкам» Лафонтена. Среди известнейших можно назвать гравюры Эйзена в так называемом «издании генеральных откупщиков» (*fermiers-généraux*), которое увиде-

1 Ingersoll-Smouze F. Pater. Biographie et catalogue critiques l'oeuvre complete de l'artiste. Paris, 1928. P. 243.

ло свет в 1762 г. Отголоски «сюиты», в частности, картин Ланкре, прослеживаются в декоративном строе композиций, несколько манерном и вычурном, и в стремлении художника передать объемность, глубину пространства. Сходство можно увидеть на уровне иконографии некоторых сцен: так, из двух работ Эйзена по сказке «Дама с собачкой», первая изображает даму в постели, ее счастливого поклонника и двух служанок: молодая стоит позади ложа и держит в руках бусы, старая собирает драгоценности с пола и пожимает лапку чудесной собачке. Персонажи, их расположение и даже жесты, без сомнений, вдохновлены картиной Ланкре. Зато вторая иллюстрация к этой сказке отсылает прямо к традиции де Хоога: три персонажа, облаченные в театральные костюмы, на фоне архитектурного занавеса разыгрывают ту же сцену, что и в гравюре XVIII века. В работе «Два друга» Эйзен тоже ориентируется на де Хоога: расположение фигур, театрализованный пейзаж говорят о внимательном изучении работ предшественника. Действие перенесено в современный Эйзену мир, что соответствует тенденции эпохи, однако один из друзей, касаясь подбородка красавицы, повторяет движение героя Ланкре. Эйзен использует найденные учеником Ватто выразительные жесты и позы. Говорящая пластика и повышенная эмоциональность становятся отличительной чертой этих иллюстраций, что сближает их с «сюитой Лармессина». В композиции «Сокол» Эйзен берет за основу позы и положение персонажей Ланкре, зеркально отображая их и доводя до предела чув-

ственную составляющую сюжета. В своем стремлении к ясности повествования Эйзен, однако, приходит порой к откровенной схематичности, которой удалось избежать мастерам 1730-х годов.

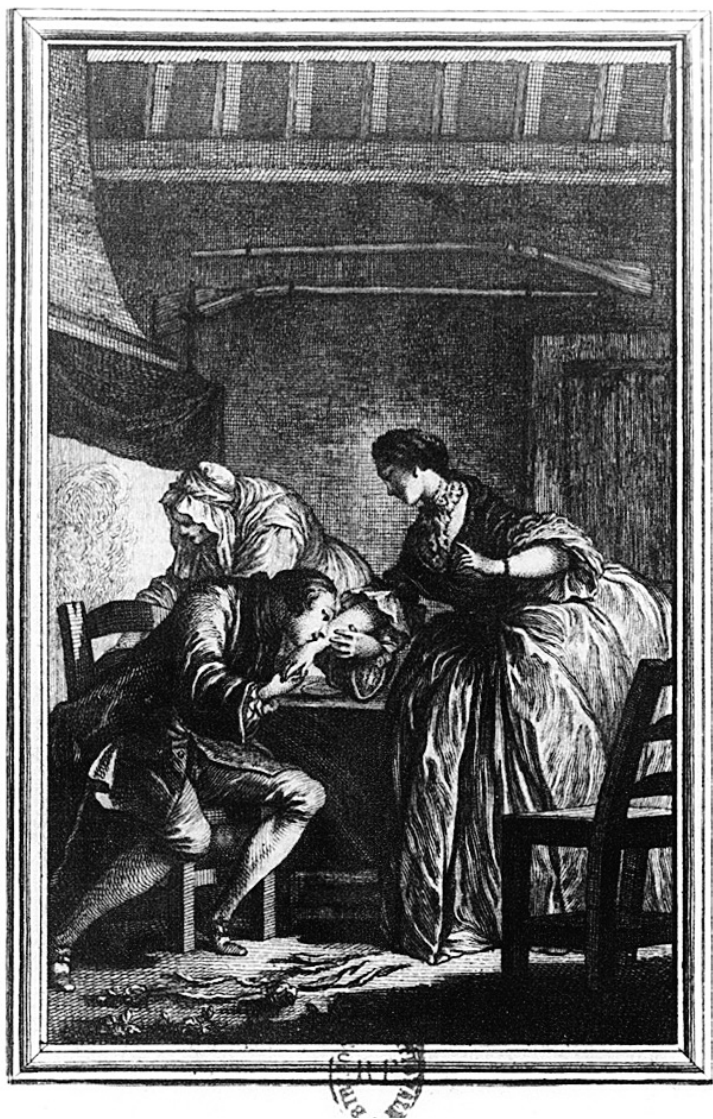
О роли «Сюиты Лармессина» в развитии французской книжной иллюстрации можно сделать следующий вывод. В сюите находит решение ряд основных проблем, над которыми бились мастера стиля рококо: передача человеческих чувств, организация живой, говорящей пространственной среды, стремление к естественности изображения при многозначности его смыслов. Сюита не только наглядно демонстрирует нам мастерство граверов XVIII века, но и позволяет увидеть отношения слова и изображения в культуре той эпохи.



1. Лармессин по ориг. Ланкре. Сокол. Офорт. 32,6 x 37,3 см.
Британский музей



2. Ромен де Хоог. Сокол. 1685. Офорт, 35 x 31 см.



3. Автор неизвестен. По оригиналу Эйзена. Сокол. Офорт, 21 x 13,5 см. Британский музей



4. Фийоль по ориг. Ж.-Б. Патера. Рогоносец, битый и довольный. 1736 г.
Офорт, 28,8 x 36,8 см. Воспроизведена в монографии F. Ingersoll-Smouse



5. Ромен де Хоог. Рогоносец, битый и довольный. 1685. Офорт. 35 x 31 см.



6. Лармессин по оригиналу Ланкре. Собачка, которая разбрасывала драгоценности. Офорт. 32,6 x 37,3 см. Британский музей



7. Ромен де Хоог. Собачка, которая разбрасывала драгоценности. Офорт. 35 x 31 см.



8. Автор неизвестен. По оригиналу Эйзена. Собачка, которая разбрасывала драгоценности. Офорт. 22 x 14,5 см. Британский музей

Андрей Анатольевич Россомахин

НЕОПУБЛИКОВАННАЯ СТАТЬЯ ВАСИЛИЯ КАМЕНСКОГО О ЖИВОПИСИ

Василий Васильевич Каменский (1884–1961) – один из столпов русского авангарда, «мать русского футуризма», поэт, авиатор, драматург, художник, культуртрегер, витальнейшая фигура эпохи. Наивысшие достижения в искусстве русской футуристической книги – также заслуга Каменского: его типографическое буйство радикальнее синхронных экспериментов Маринетти, оно оказало влияние на более поздние творения Ильи Зданевича и группы «41 градус».

После заката футуризма, упрощаясь и мутируя в новых идеологических условиях к сервильному среднесоветскому канону, Каменский не утратил присущей ему искрометности, что ощущается в том числе и в его поздних неопубликованных вещах.

Впервые публикуемая статья «О современной живописи» относится к раннему периоду его творчества. Текст не датирован, но эту статью (или лекцию) можно отнести к 1912 году, поскольку Каменский упоминает, что художник Чюрлёнис умер «в прошлом году». Таким образом, текст написан в преддверии шумного выступления гилейцев / бюджетлян, консолидировавшихся в конце 1912 г. при издании скандального сборника «Пощечина общественному вкусу».

На тот момент русские авангардисты (поэты и художники) еще не обрели устойчивого самонаименования (клеймо «футуристов» газетная пресса навесит на них только в 1913 г.), поэтому неслучайно, что Каменский пишет преимущественно об импрессионизме, все еще остававшимся эталоном нового в искусстве.

В том же 1912 году, когда Каменский пишет свою заметку, журналом «Аполлон» и Французским институтом в Санкт-Петербурге была устроена грандиозная выставка «Сто лет французской живописи: 1812–1912». Она продлилась с 17 января по 18 марта, приняв около 35 тысяч посетителей. Почетным президентом мероприятия был избран великий князь Николай Михайлович. Российская публика смогла увидеть около тысячи работ французских классиков, романтиков, барбизонцев, реалистов, импрессионистов (среди них холсты Давида, Энгра, Делакруа, Жерико, Коро, Домье, Курбе, Милле, Мане, Дега, Ренуара, Моне, Сезанна, Гогена и др.). Вероятно, текст Каменского был создан по следам этого знакового события.

Данная публикация представляет собой часть большого тома, готовящегося к печати: «Василий Каменский: Поэт. Авиатор. Циркач. Гений футуризма. (Неопубликованные тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования)».

Источник рукописи: РГАЛИ. Ф. 1497. Оп. 1. Ед. хр. 151. Л. 1–23. Рукопись по правилам дореформенной орфографии, с незначительными исправлениями.

Подготовка текста и публикация Светланы Казаковой и Андрея Россомахина.

Предисловие и комментарий Андрея Россомахина.

ВАСИЛИЙ КАМЕНСКИЙ

[О СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ]

Современная живопись вся отдалась исканиям красоты, ее краски – поэмы и чудесные песни, ее краски – музыка. И напротив: стихи, песни и главным образом музыка – отража<ю>тся на полотнах красочными аккордами совсем особого построения, нежели те, что передает натура.

Из русских художников в этом отношении ярко выделился несколько лет тому назад художник Чурлянис¹. Будучи сам незаурядным композитором, он искусно перекладывал как свои, так и чужие композиции на полотно, заняв в истории живописи сразу высокое обособленное место.

¹ Чурлёнис Микалоюс Константинас (Mikalojus Konstantinas Ciurlionis; 1875–1911) – литовский художник, композитор.

Как сейчас помню его талантливые картины на выставке «Мир искусства»¹. Какие-то цветистые сказочные замки с прозрачными колоннами, с прозрачными стенами. Какие-то голубые лестницы до небес и спускающиеся по широким ступеням нежно-крылые ангелы. Какие-то странно-белые птицы, тучами вылетающие из белого храма.

В картинах так ясно и красиво чувствуются краски тихой, лирической музыки.

К глубокому огорчению, Чурлянис – такой интересный талант – умер в прошлом году в благоуханном расцвете своих необыкновенно-дивных творческих сил, замученный чахоткой. Но будем верить и ждать, что его товарищи-последователи скоро разрешат эти интересные искания до конца, тем более что наши молодые живописцы этим вопросом очень заинтересовались².

Говоря «наши живописцы», я имею в виду не только русских художников³, но и иностранных,

1 Чурленис был избран членом Петербургского художественного объединения «Мир искусства» в 1910 году, его работы экспонировались на выставках объединения в Петербурге и Москве в 1911 году.

2 Интерес к творчеству Чурлениса, «искусно перекладывавшего, – как пишет Каменский выше, – [музыкальные] композиции на полотно», связан с широким интересом тех лет к вопросам синестезии и психологии творчества. См., например, рассуждения Н. Кульбина о «цветной музыке» и «цветном слухе» (Кульбин Н. Свободная музыка (Результаты применения теории художественного творчества к музыке) // Студия импрессионистов. СПб., 1910. С. 15–25).

3 Каменский имеет в виду таких художников-новаторов, как Н. Кульбин, М. Ларионов, Н. Гончарова, М. Матюшин, А. Лентулов, К. Малевич, Д. Бурлюк и др. Именно через Давида Бурлюка Каменский вошел в круг художников в 1908–1909 годах.

и особенно французских. Французская живопись для нас, русских, сыграла огромную, решающую роль: мы не только поняли и высоко оценили французскую живопись, но стали их учениками. Такие имена, как Эдуард Мане, Клод Моне, Эдгар Дега, Огюст Ренуар, Морис Дени, Камиль Писсарро, Поль Сезанн, Луи Легран, Поль Гоген и Матисс, эти родоначальники импрессионизма¹, влияние которого так ярко и пышно сказалось в нашей молодой живописи.

Однако какую же услугу оказал импрессионизм искусству?

Импрессионизм оказал огромную услугу всему искусству, открыто и смело выступив против

Знакомство с самим Бурлюком состоялось, по всей видимости, в апреле-мае 1908 года, на выставке «Современные течения в искусстве» (проходила в «Пассаже» на Невском пр., 48). Вскоре Каменский сам начал учиться живописи у Бурлюка и Кульбина, а в марте-апреле 1909 года принял участие в организованной последним выставке «Импрессионисты», выставив холст «Березы», который был успешно продан (см.: Каменский В. В. Его-Моя биография Великого Футуриста. М., 1918. С. 96, 99–100).

1 Каменский перечисляет имена ряда французских живописцев (работавших также в графике и скульптуре), благодаря которым российская публика познакомилась с достижениями импрессионизма, постимпрессионизма и фовизма. Огромное количество работ новейшей французской живописи было приобретено С. И. Щукиным и И. А. Морозовым. С 1909 года Щукин открыл свой особняк для всех желающих ознакомиться с его коллекцией. Отметим, что одна из «железобетонных поэм» Каменского в его книге «Танго с коровами» и сборнике «Нагой среди одетых» (М., 1914) представляет собой визуально-мнемоническую запись впечатлений именно от щукинской коллекции; среди упомянутых в этой поэме-схеме имен – Гоген, Ван Гог, Сезанн, Писсарро, Дерен, Дени, Ле Фоконье, Менье, Матисс, Пикассо (см. ниже репродукцию).

рутины, доказав, что группа ни от кого не зависимых творцов в искусстве способна обновить эстетику без всякой помощи и казенного преподавания¹. Импрессионизм добился успеха там, где большие, но одинокие художники потерпели неудачу, потому что на его долю выпало счастье соединить целую группу людей, среди которых четверо будут причислены к великим французским живописцам, а именно Эдуард Мане, Клод Моне, Эдгар Дега и Огюст Ренуар. Импрессионизм обладал всем, что побеждает самое упорное сопротивление: плодовитостью, мужеством, оригинальностью. Импрессионизм нанес неисцелимый удар академизму, вырвав у него престиж преподавания, который в течение веков тиранически тяготел над молодыми художниками, он властно поднял руку на упорный и опасный предрассудок, на целый ряд шаблонных понятий, которые передавались от поколения к поколению, не принимая во внимание главного – эволюции в нравах и умах.

¹ Отметим, что будущие художники русского авангарда поначалу ассоциировали себя именно с движением импрессионизма, как альтернативы застывшей классике и академизму; показательна в этом смысле листовка Д. Бурлюка «Голос Импрессиониста в защиту живописи» (Киев, 1908), распространявшаяся на организованной им в Киеве выставке «Звено». В этой листовке Бурлюк не только констатировал, что «импрессионисты русские, выросшие на западных образцах, те, кто трепетал, глядя на Гогена, Ван Гога, Сезанна (синтез франц. живописн. течений), вот надежда русской живописи», но и отрицал роль «мирискусников» в деле создания искусства будущего (в отличие от Каменского, признающего, как мы видим, заслуги и достижения художников «Мира искусства»).

Он осмелился свободно протестовать против отжившего идеала, который сводился лишь к тупому и бесплодному подражанию старым мастерам. Он отстранил от души художника всю массу глупейших правил, которые только задерживали и угнетали ее творческое развитие. Нравственный принцип импрессионизма был вполне здрав и логичен, и вот почему ничто не могло помешать его торжеству. Импрессионизм внес новое понимание теории красок.

Никакое изощрение человеческой мысли еще не ответило нам – что такое искусство?

М<ожет> б<ыть> – это постижение и выражение тех душевных переживаний, которые человек испытывает под впечатлением окружающей жизни.

М<ожет> б<ыть> – это чудеснейшая тайна, что вечно живет в нас, благоухая, и вечно зовет к несказанным радостям.

М<ожет> б<ыть> – это праздник лучших чувств и откровений.

Или, м<ожет> б<ыть>, тоска по нетленному.

Каждый день, каждый час и каждую минуту человек воспринимает такое огромное количество ощущений, что все это сливается в общую массу таких восприятий, которые исчезают мгновенно без следа, взаимно уничтожая друг друга. Но есть восприятия и иные; представьте себе.

В зимний солнечный день вы стоите на склоне высокой горы, вдыхаете легкий, бодрящий воздух и смотрите вдаль: там по снежной равнине тянется змейкой обоз и тихо слышится унылая песня ямщика и скрип саней.

Или другое: ночь, мягкая, темная летняя ночь на берегу большой реки. Горит костер и из-за него не видно ничего кругом. Вы напрягли слух и каждую минуту слышите: то сонные всплески воды, то скрип коростелей, то крики ночных птиц, то будто где-то далеко едут на лодке – это слышно по расплывчатому стуку весел на воде.

Что же это за восприятия? Ведь это не только картины жизни, отразившиеся в сознании. Это множество ощущений, слившихся в очень определенные стройные ряды душевных переживаний. Это и есть то, что называется: настроение. Эти настроения, конечно, доступны всем, но ведь все – каждый по-своему воспринимает одно ясно, а другое или неопределенно, или совсем по-иному, ему одному понятному. Ведь каждый из нас знает, что такое весеннее утро, осенний вечер, тоска, любовь, красота цветов, и знает не только головой, но сердцем и душою. Но попробуйте определить, что это такое, что именно весеннему утру или осенним вечерам дает настроение – и для вас это будет чем-то неуловимым.

Вот появляется художник, этот странный человек, одаренный каким-то особым прозрением, он рисует на полотне игру вешнего ручья и вокруг распутившиеся вербы, сквозь ветви которых видно, как умирает последний снег. Вы чувствуете весну и улыбаетесь угаданному настроению.

Или другой художник набросает на полотне девушку в легком платье, которая целует букет подснежников и смотрит на вас светлыми, лучезарными глазами. И вам кажется, что от нее пахнет

весной, что эта девушка и есть весна¹. Третий рисует вам пасхальную ночь около какой-нибудь сельской церкви, и вы почувствуете, что в природе весна, и, б<ыть> м<ожет>, будете думать о весеннем звоне.

Неведомым чутьем эти художники угадали, в чем было очарование весны, угадали и передали каждый по-своему и свое, потому что каждый по-своему чувствует радость весны. И чем свободнее художник проявит свою творческую волю и свое искреннее чувство – тем ближе он подойдет к престолу чистого искусства, тем скорее он покажет нам святая святых и откроет новые горизонты.

И вы увидите в его изображении не то, что вы видели в природе сотни раз, а то существенное и важное, что не могла вам доказать природа и что для вас было сокровенно и смутно, и что вдруг встревожило душу.

Но почему же все это так радостно увидеть, почему оно вам так дорого?

Потому что так, именно так, этого всего вы все-таки еще никогда не видали, потому что все другое вы видели тысячу раз, но никогда не видали именно так; потому что дорогое и милое показано вам по-новому, с новой, неожиданной стороны, показано не как обыкновенная, будничная серая действительность, а какой-то лучезарный, невиданный сон.

Но такие художники редки, ибо много, очень много званых и незваных, но мало избранных.

¹ Позднее Каменский создал неологизм «веснеянка», где объединил столь милых его сердцу «девушку» и «весну». См. также его сборник стихов «Звучаль веснеянки» (М., 1918).

Огромное большинство из много-званных – рабские подражатели и продолжатели той пошлости, которую родили на свет люди, обиженные Богом, лишенные творческой души и таланта. Никогда не было у них ничего своего, не было своего взгляда на божий мир и своей манеры передать виденное. Тысячи рисуют то, что тысячи раз было нарисовано другими, и также скверно и беспросветно, не создавая ничего и опошляя все.

Всего больше этих статистов от искусства, конечно, в области той реалистической живописи, которая чуть не сто лет прожила в России и которая, к счастью, теперь после продолжительного и тяжкого недомогания кончается. Даже стены провинциальных мещанских комнат начинают обклеиваться обоями с такими интересными невиданными рисунками, что хозяевам становится стыдно вешать этих неизменных соседей всяких бесплатных приложений к «Ниве»¹ Репиных² и

1 «Нива» – популярный еженедельный иллюстрированный журнал, издавался с конца 1869 по 1918 год.

2 Репин Илья Ефимович (1844–1930) – в 1874–1887 годах член Товарищества передвижных выставок; академик Императорской Академии художеств. Репин неоднократно резко отрицательно отзывался в прессе о художниках-новаторах и футуристах в целом, но при личном знакомстве оказался в доброжелательных отношениях со многими из них. Известны созданные им портреты В. Маяковского, К. Олимпова, В. Шкловского. Графический портрет В. Каменского Репин сделал 19 октября 1914 года в рукописном альманахе Корнея Чуковского «Чукоккала». См. о других портретах: «И. Е. Репин написал (5 сеансов) большой портрет Поэта Василья Каменского и сделал несколько рисунков с Его в альбом Чуковскому и Себе» (Каменский В. В. Его–Моя биография Великого Футуриста. С. 136). Репину поэт посвятил стихотворения «Великое – простое» и «Тост Илье Репину».

Маковских ¹, и эти всем надоевшие украшения прячут подальше, на чердак.

Живопись наших дней, встреченная сначала в общем недоброжелательно в силу своей необычайности и смелости новых приемов, теперь так пышно расцвела, что раздробилась на целый ряд различных течений и партий, из которых особенно видную роль играет общество «Мир искусства», в свою очередь составившееся из русских импрессионистов ². Прежде всего, «Мир искусства» объявило передвижническим взглядам войну насмерть. На месте сюжета это молодое течение поставило во главе всего нечто иное и – главное – чисто живописную красоту произведения. В чем же, однако, видит эту красоту «Мир искусства»?

Прежде всего, это – наличность декоративной красоты, красивых красочных аккордов, затем стремление отделаться от черноты картины и увлечение импрессионистическими исканиями, которые привели к наличности такого удивительного света в картинах и силу впечатления поставили в зависимость от игры контраста красок. Сюда же относится и стремление отделаться от

1 Подразумеваются художники-передвижники Маковские: Владимир Егорович (1846–1920) – академик Императорской Академии художеств, а также Константин Егорович (1839–1915) – один из наиболее высокооплачиваемых российских художников того времени.

2 Художественное объединение «Мир искусства» сформировалось к 1898 году усилиями А. Н. Бенуа и С. П. Дягилева; в противовес идеям передвижников был провозглашен приоритет эстетического начала в искусстве. С 1898 по 1904 год выходил одноименный журнал, ставший ведущим художественным изданием этих лет.

условных, всем надоевших форм, которые сделались общепринятыми в живописи. Стремление это проникло к нам, как и многое другое, с Запада, где художники шли впереди нас, давно бросив заниматься глупым раскрашиванием фотографии с натуры.

Начинается увлечение живописью примитивов, архаическим искусством и детским рисованием¹. Художник старается отрешиться совершенно от всего, что он знает и чему выучился. Он страстно жаждет увидеть природу новыми глазами, глазами наивного ребенка, глазами дикаря. В результате действительно нарождается новое, совершенно не схожее с прежним искусство, и даже в самом материале, которым привык пользоваться художник, происходит полный переворот.

Французский импрессионизм сделал свое огромное дело. Наши молодые художники быстро усвоили идеи импрессионизма, в которых можно разобратсья след<ующим> образом.

[«]В природе ни один цвет не существует сам по себе². Окраска предметов – чистая иллюзия: един-

1 См., например, подготовленную Михаилом Ларионовым «Выставку иконописных подлинников и лубков» (М., 1913), составленную Алексеем Крученых книгу «Собственные рассказы и рисунки детей» (Пб., 1914), а также книги Владимира Маркова (В. Матвейса) «Искусство острова Пасхи» (СПб., 1914) и «Искусство негров» (Пб., 1919).

2 Здесь и далее Каменский дает обширную незакавыченную цитату из книги Камилла Моклера (160-страничный том был снабжен 30 репродукциями картин импрессионистов на отдельных листах): Моклер К. Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера / пер. с фр. под ред. [и с предисл.] Ф. И. Рерберга. М., [1909]. С. 19–20.

ственный творческий источник цветов – солнце, которое своим светом окутывает все предметы, каждый час дня представляя их в новой окраске. Тайна материи ускользает от нас – мы не знаем в точности, где граница реального и нереального. В нашем восприятии зрительных впечатлений природы мы различаем два понятия, форму и краски, и понятия эти нераздельны. Только искусственно мы различаем рисунок от краски, в природе они нераздельны. Свет вызывает формы. Исчезает свет – пропадают вместе и форма, и краски. Мы видим только краски, все имеет цвет и только благодаря неодинаковости окраски различных поверхностей мы различаем форму предметов, т<о> е<сть> границы этих различно окрашенных поверхностей. Мы получаем понятие о расстоянии, перспективе и объеме благодаря более темным или более светлым краскам – тому, что в живописи называют силой отношений. Отношение – это степень интенсивности света и тени, дающая нашим глазам возможность различать расстояние между предметами. И, так как живопись не есть и не может быть подражанием природы, а только условно передает ее, располагая лишь двумя измерениями из трех, отношения – единственное средство, остающееся для выражения на плоскости впечатления глубины.

Таким образом, краска рождает рисунок. Всякий цвет составлен из элементов солнечного цвета, т<о> е<сть> из семи тонов спектра. Известно, что эти семь тонов кажутся нам различными вследствие неодинаковой быстроты световых

волн. Тона в природе кажутся нам различными по той же причине, как и тона спектра. С переменной напряженности силы света меняются и краски[»]. Зеленый цвет листа и коричневый цвет дерева меняются в зависимости от времени дня, т<о> е<сть> от более или менее сильного наклона лучей. Плакучая ива над маленькой речкой в солнечное летнее утро кажется серебристо-изумрудной, а сучья тонки и прозрач<ны>. Но вот через полчаса солнце закрывается облаком и листочки этой же ивы кажутся иссиня зелеными, а сучья – черные и толстые. Вечер или день, дождь или ветер – каждый, кажется нам, по-своему красит предмет, не имеющий истинного цвета.

Художник, изучая состояние атмосферы, чутко подмечает, что воздух – это и есть единственный сюжет картины, только через него он видит то, что думает изобразить.

Цвет тени также меняется в зависимости от преломления лучей света. Освещенные предметы, отражая в себе, как в зеркале, падающие на них лучи, взаимно влияют друг на друга, создавая гамму тонов дополнительных к главным.

[«]Если, например, голова освещена с одной стороны оранжевым вечерним светом, а с другой голубым комнатным, то на носу и на середине лица неизбежно появятся зеленые тона[»]¹.

Несомненно, что художника это явление крайне интересует. И в результате – где-нибудь на вы-

¹ Данное предложение вновь представляет собой незакавыченную цитату из книги: Моклер К. Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера. С. 21.

ставке праздный зритель, заложив руки в карман, будет смеяться и иронически спрашивать у такого же, как и он, зрителя: а почему у этой девушки зеленый нос?

И, уходя с выставки, еще раз вспомнит девушку с зеленым носом и, надевая галоши, скажет – нет, так не бывает.

Это мещанское слово – «так не бывает» почти целиком относится к нашей современной живописи – и в этом ее огромная услуга искусству. Надо помнить, что искусство свято и всегда должно оставаться далеким от будничной жизни, всегда должно беззаветно служить вечно-новой красоте.

О, теперь художник кисти всем своим разумом, и душой своей, и сердцем своим понял свое истинное назначение – верно и искренно служа святому искусству – приносить радость человеку, застрявшему в тине житейской суеты и борьбы, и своими смелыми ярко-красочными картинами освещать тоскующую душу серых будней, своими непрерывными исканиями звать к новым радостным откровениям. Теперь наши художники уже не занимаются больше ненужной фотографией и не иллюстрируют, как это делают старые художники, вроде Репиных и Маковских, хроники происшествий.

[1912]



В. Каменский. Железобетонная поэма «Дворец Щукина»
из книги «Нагой среди одетых». М., 1914

Марина Валентиновна Рыжанок

ЭВОЛЮЦИЯ И СТРУКТУРА
КОРОНАЦИОННЫХ АЛЬБОМОВ
ИМПЕРАТОРСКОЙ РОССИИ

В течение многих веков человечество решало проблему передачи потомкам знаний и их сохранения на длительное время. Эти откровения выбивали на камне, вырезали на дереве; отливали в виде металлических пластин; писали на стенах зданий...

Древние римляне пользовались удивительно тонкими деревянными дощечками, покрытыми белой краской, называвшимися альбомами (лат. *album* – «белое»). На них писали кистью, цветными красками. Если записи не предполагалось сохранять долго, то использовали дощечки, поверхность которых была покрыта воском, и писали по ним железным прутом. По мере необходимости

воск легко расплавляли у огня, и дощечку можно было использовать снова.

В античном Риме шла активная торговля рукописями. «...самая техника не пользовалась в древности большим уважением, <...> процветали лишь отрасли, относящиеся к художествам и изготовлению предметов роскоши <...> Монахи, из любви к искусству <...> ревностно занимались перепиской книг»¹. Около 300 года до Рождества Христова, по преданиям, появились цветные пергаменты, на которых писали золотой и серебряной красками. Позднее в Китае научились изготавливать бумагу из хлопка, которая уже в те времена внешне мало чем отличалась от бумаги XIX века. Книги из хлопковой бумаги стоили очень дорого. Собрание книг считалось большим, если насчитывало от 20 до 100 экземпляров. Рукописи передавались по наследству, давались в приданое дочерям, свитками выплачивались долги.

На Руси рукописная книга появилась вместе с христианством в конце X века, гораздо позднее, чем в других странах, и уже в сложившемся виде. Поэтому здесь не было начальных этапов, долгой эволюции структуры, формы, функционала <...> До этого использовались берестяные грамоты, самые старые из которых были обнаружены в Новгороде. Историографии и искусству русской

¹ Подвиги человеческого ума. Общепонятное изложение хода посещения человечества. Типографские искусства. / Сост. проф. Бобриком, Бетгером, Кодем, Лукенбахером и др. Пер. с немецкого П. Ольхина. СПб., М.: Издание Вольфа, 1870. С. 30.

рукописной книги посвящено множество статей и научных трудов ¹.

Основной чертой средневековой книги на Руси стала ее трехмерность. Тяжелые, почти квадратные тома содержали, выстроенный по уставу текст. Общепринятой точкой отсчета книжного дела в России считается 1057 год. Но первую славянскую азбуку Солунские братья (уроженцы византийского города Солуни – старославянское название г. Салоники) Кирилл и Мефодий составили в 863 году. Основательные строгие линии строк с четким контуром букв «устава» задавали ритм в богослужебных книгах. Размером и цветом выделялись только начальные буквицы. Византийский и балканский орнаменты в основе имели округлые формы. Кожаные переплеты украшались тиснением.

В конце XIV века южные славяне выработали новый вид письма – «полуустав». Буквы имели более простые формы и писались с наклоном. В качестве украшения разделы и начальная строка оформлялись вязью. Вытянутые по вертикали знаки были выделялены оттенками красного цвета. А к концу XV века переписчики книг стали использовать новый вид письма – старопечат-

1 См., например: Запаско Я. П. Орнаментальное оформление украинской рукописной книги. СПб, 1957. Архив АХ ф. 11, оп. 1, д. 17; Ухова Т. Б. Художественное оформление древнерусских рукописных книг (конец XIV – первая треть XV века). СПб., 1974. Архив АХ ф. 11, оп. 1, д. 947, 948 (альбом); Шистко В. Графика как искусство. СПб., 1961. Архив АХ ф. 11, оп. 1, д. 655; Лихачева В. Д. Искусство книжной графики Византии. СПб., 1978. Архив АХ ф. 11, оп. 1, д. 1024 и т.д.

ный. Наступила эпоха книгопечатания. Русские печатные книги до середины XVI века сохраняли традиции рукописной книги. За верхней крышкой переплета, при отсутствии титульного листа, текст всегда начинался с правой стороны. Полууставный шрифт менялся постепенно. Перед основным текстом в верхней части листа располагали крупные орнаментальные заставки, чаще – вязь. После 1564 г. в Москве по царскому указу, за счет казны была учреждена типография, где формировалась структура текущих изданий. Выработывался собственный стиль, орнаменты, шрифты и изобразительная графика. Стали создаваться печатные мастерские, формировались школы. Трудно переоценить труд А. С. Зерновой «Орнаментика книг московской печати XVI–XVII веков» (М., 1952) о художественных особенностях книг печати эпохи Кирилла.

Впоследствии, мастера Кремлевских мастерских, создали не один подносной предмет книжного искусства XVI–XVII века: Евангелие от Луки XVI–XVII веков; Евангелие в окладе XVII века, отпечатанное в 1681 г. мастерами Матвеем Агеевым и Даниилом Кузьминым с использованием резьбы по серебру, чернения и золочения; Евангелие напрестольное – рукопись и оклад в 1678 г. (ил. 1). Мастера: Юрий Вилимов Фробос, Михаил Васильев, Христиан Креймер, Юрий и Степан Нырины Голиаш, Иона Семидел, Дмитрий Терентьев. Евангелие 1701 года, Киев: дерево, серебро, золото, эмаль с росписью на рельефе по золоту. Из Золотой палаты Московского Кремля. Рукопись

и оклад изготовлены в мастерских Кремля. Мастер – эмальер Георгий Фробос (ил. 2). Представленные образцы допетровского книжного искусства подносились в дар царствующим монархам своим вассалам. Современная дипломатия сохраняет традиции подношения книги: 23 ноября 2015 года в Тегеране президент РФ В. В. Путин передал в дар верховному руководителю Ирана аятолле Хаменеи один из древнейших Коранов.

Эпоха Возрождения, несомненно, стала переломной, превратив книжное ремесло в художественную деятельность. Это был непростой процесс: ломались устои, нарушался традиционный подход. Разрушалась стилистическая и идейная целостность книги, – сначала в Европе, а затем и в России. Особенно сложно обстояло дело с иллюстрацией. За полтора века (XVI – начало XVII в.) в России было издано более пятнадцати печатных книг. В 80 % из них тиражировались канонические тексты, сохраняющие рукописные традиции. Вторая половина XVII века обозначила перспективы развития для гравированных иллюстраций, перепечатываемых из западных изданий. Русские мастера стали обучаться мастерству гравирования, изображать канонические сюжеты в наборных узорах барочного обрамления. Книги не отличались особым изяществом, были массивными. Книжный блок заключался в деревянный переплет, обтянутый, как правило, коричневой кожей с тиснением. В более богатые переплеты – с золотым или серебряным тиснением – включали

вертикальные орнаменты, а крышки переплета застегивались на металлические застёжки.

Но на рубеже XVIII века русская книга приобрела просветительские черты. В ней изменился не только объем и прочность переплета, но и цветовая палитра, пластичность знаков и изображений. На смену ксилографии пришли гравюры с парадными аллегорическими изображениями для придания визуальной значимости. Барочные орнаменты, переснятые с европейских оригиналов, придавали научным и иным изданиям вид торжественный, но и увеличивали затраты на гравировку.

Типография, созданная при Академии наук сенатским указом 1727 г., готовила исторические издания. Рисовальная и Гравировальная палаты Академии, в которых преподавали иностранные мастера, готовили штат для оформления научных изданий. Географические атласы требовали множества иллюстраций и, как следствие, большого штата мастеров.

В период перехода к классицизму в Россию из Европы пришла мода на литографические альбомы. Особо важными изданиями стали, украшенные рисунками, литографиями и декоративными элементами подарочные издания, посвященные коронационным торжествам российской монархии.

Возникшие в 1695 г. рукописные церемониальные (походные/камер-фурьерские) журналы, хранящиеся в архивах РФ, не только отражают события, происходившие при дворе, но и фиксиру-

ют указания принимаемых по приглашению Императорского дома иностранных гостей и их свит. Дневники с воспоминаниями и альбомы с иллюстрациями являются редкими примерами, дающими представление об общественной и личной жизни высших сословий императорской России. Коронационные альбомы имеют строгую классическую схему, заданную обрядом торжеств венчания на царство.

Обряд помазания на царство установлен еще в ветхозаветной церкви. Первый еврейский царь Саул был помазан пророком Самуилом на царство. Самуилом же был помазан и царь Давид. Избранный царь облачался в порфиру, венчался короной (венцом) и в руках держал скипетр. По окончании приветствий царя народом совершалось жертвоприношение Богу. Такой же обряд воцарения, но с большей торжественностью проводился Греческой православной церковью. Из Царьграда порядок венчания вместе с христианством пришел в Россию. В XII веке князь Владимир Всеволодович (правнук св. Владимира) к венчанию на царство получил от византийского императора Константина Мономаха крест от животворящего древа и венец – «шапку Мономаха».

Церемония проходила в киевском Софийском соборе, где молодой князь был наречен царем «великия Русія». Обряд воцарения совершался по царьградскому чину до 1682 г., когда «шапка Мономаха» была заменена на новые венцы для коронования соцарствующих Иоанна и Петра Алексеевичей. Петр Великий учредил титул Им-

ператора и внес изменения в чин коронования высочайших особ¹.

22 октября 1721 г. титул Императора России впервые был поднесен царю Петру Алексеевичу. Восшествие на престол проходило в Свято-Троицком соборе Санкт-Петербурга и имело светский характер раннего римского коронования. Детальная разработка церковного чина коронования была завершена только к 1724 г. Описание церковного чина коронования XVIII–XIX вв., ставшего впоследствии основой коронационных альбомов императорской России, представила в своей статье М. В. Вилкова «Коронование Российских Императоров по церковному чиноположению»². Все главы фолиантов составлены строго по чину, в соответствии с изменениями, вносимыми в торжества по случаю престолонаследия каждого нового императора.

Иллюстрации коронационных альбомов дают полное представление о событиях, отражая художественную сторону торжеств. С позиции же структуры – уже в XIX веке Н. Катаев, впервые исследуя коронацию как явление историческое, классифицировал чины венчания на царство, разделив ритуал на несколько периодов³.

1 Коронование русских Государей. Тобольск. Тип. Тобольского Епархиального Братства, 1896.

2 Вилкова М. В. Коронование Российских Императоров по церковному чиноположению // Венчания на царство и коронации в Московском Кремле в XVIII–XIX веках. Музеи Московского Кремля. 27 сентября – 22 января 2014. Ч. 2: Каталог выставки. М., 2013. С. 42–55.

3 Катаев Н. О священном венчании и помазании царей на престол. СПб., 1847.

Первый коронационный альбом с описанием чина венчания на царство был посвящен коронованию Екатерины I. По манифесту Петра Алексеевича церемониал проходил в Успенском соборе московского Кремля. Этот акт был призван продемонстрировать богатство и могущество государства. Шапку Мономаха заменили императорской короной работы Самсона Ларионова, повторяющей изображение в гербе Священной Римской Империи¹. Позднее короны изменялись по воле императора. Большой императорской короной короновались:

Павел I (5 апреля 1797 г.);

Александр I (15 сентября 1801 г.);

Николай I (22 августа 1826 г.);

Александр II (26 августа 1856 г.).

Со времен Екатерины I в малой императорской короне в Успенский собор прибыли Анна Иоановна и Елизавета Петровна. В процессе церемонии короны были заменены на Большую корону. Малые короны при погребении императриц не сохранились и не передавались. Последняя корона, сохранившаяся как государственная драгоценность, высотой 14 см, была заказана графом Л. А. Перовским, управляющим Кабинетом Его Величества мастерам фирмы «Никольс и Плинке». Первая коронационная комиссия на своих заседаниях была создана для решения вопросов о регалиях и обряде

¹ Амелехина С. А. Коронационные торжества в Российской империи в XVIII–XIX веках // Венчания на царство и коронации в Московском Кремле. Ч. 2: Каталог выставки. М., 2013. С. 7–41.

проведения торжеств. В России скипетр, держава и корона были введены одновременно князем Владимиром.

К началу XIX века сохранилось не менее пяти скипетров. Держава, как эмблема господства христианства над светом, внутри сферы содержала три вида земли с разных концов света. Хранящаяся в оружейной палате держава, украшенная уникальным сапфиром и крестом из бриллиантов, изготовлена при Павле I. Как и у скипетров, формы державы менялись по усмотрению монархов.

По эскизам художника Петра Балашова (1856 г.), к коронации 1883 г. было создано новое государственное знамя¹. На древке, увенчанном золотым навершием с двуглавым орлом и лентой Андрея Первозванного, исполнено полотнище из золотого глазета с двухсторонним гербом, написанным красками, и с бахромой из золотых, серебряных и шелковых черных нитей. К коронации Николая II 1896 г. было изготовлено новое полотнище государственного знамени ввиду ветхости предыдущего.

Подготовка регалий к торжествам коронаования шла одновременно с формированием церемониала. Начало обряда отражало путь от Санкт-Петербурга (нового града Петра I) в Москву (к старому граду Святителя Петра), где в Успенском соборе был заложен камень, как символ Христовой церкви². В коронационных альбомах рос-

1 Венчание русских государей на царство, начиная с царя Михаила Федоровича до императора Александра III. – СПб.: Издание Германа Гоппа, 1883. С. 217

2 Катаев Н. О священном венчании и помазании царей на престол. СПб., 1847. С. 42.

сийских императоров XIX века этот сюжет описан в первой главе. Художественное оформление специально разработанного церемониала торжественного въезда в Москву описано в первой главе каждого коронационного альбома российских императоров и императриц. Духовенство встречает и сопровождает императора до самого ритуала в Успенском соборе. Впервые художественное отражение знаменательного события вошло в коронационный альбом Елизаветы Петровны. Рисунок «Церемония шествия Ея Императорского Величества в Москву» был исполнен мастером Иваном Соколовым.

Следующий чин, кульминационный, – венчание на царство. Он состоит из нескольких обрядов. Впервые это торжественное событие нашло свое отражение в коронационном альбоме Анны Иоанновны. Многие были заимствованы из коронации императрицы Священной Римской империи Елизаветы Кристины Брауншвейг-Вольфенбюттельской в Праге. Главной фигурой в Успенском соборе был император Петр I, который велел архиереям совершить по церковному чину коронование супруги. Во время литургии причащение и миропомазание совершали сначала архиепископы Новгородские, а с конца XVIII века – Санкт-Петербургские и Новгородские. Император мог по своей воле выбрать архиепископа. Регалии вносили в собор и раскладывали на до прибытия императора. Перед литургией в Успенском соборе шел обряд «велегласного» исповедания и чин коронования. Завершение чина сопровождалось колокольным звоном.

По окончании чина коронования и миропомазания Государь под колокольный звон принимал поздравления (ил. 3). Обряд посещения Архангельского и Благовещенского соборов, после поклонения мощам и иконам, завершился поклоном с красного крыльца, который впервые совершил Николай I на торжествах 1826 года. Затем императорская чета традиционно отправлялась на отдых и готовилась к торжественному обеду в Грановитой палате и вечернему балу с фейерверком.

Последний из чинов коронования завершился посещением Троице-Сергиевой лавры. Художественное отражение торжественного чина поклонения защитнику Земли Русской осуществил живописец К. В. Лебедев, выполнив рисунок «Посещение Троице-Сергиевой лавры» для коронационного альбома Николая II.

Завершая обряд, каждый из коронованных монархов читал молитву над гробом преподобного Сергия Радонежского. Затем в государстве Российском наступало новое правление.

Между церковными чинами в главах коронационных альбомов XIX века, как и в обрядовых торжествах, созданных в расписании коронационными комиссиями XVIII–XIX веков, изменялись и светские традиции. Туда были включены поздравления с поднесением подарков монарху; маскарады и балы; назначения и награды; обеды и спектакли; народные гуляния и смотры войск. Каждое событие, возглавляемое одним из членов коронационной комиссии, отвечающим за организацию определенного ритуала, готовилось за-

ранее. На проведение торжеств из казны выделялись немалые средства. Все события фиксировали художники, а в XIX веке и фотографы, работы которых затем гравировались или литографировались для фолиантов и других изданий.

В женское правление XVIII века, с появлением в искусстве тенденций классицизма, по высочайшей воле императриц Анны Иоанновны, Елизаветы Петровны и Екатерины II, были созданы три коронационных альбома с иллюстрациями. Листовые иллюстрации бальных сюжетов, гравированные резцом, А. А. Сидоров назвал примером декоративного стиля «русского рококо». Композиция задает дробный ритм, созданный живописцем Иоганном Элиасом Гриммелем – руководителем художественных палат Академии¹. Гравировал работы руководитель Гравировальной палаты Академии – Иван Соколов.

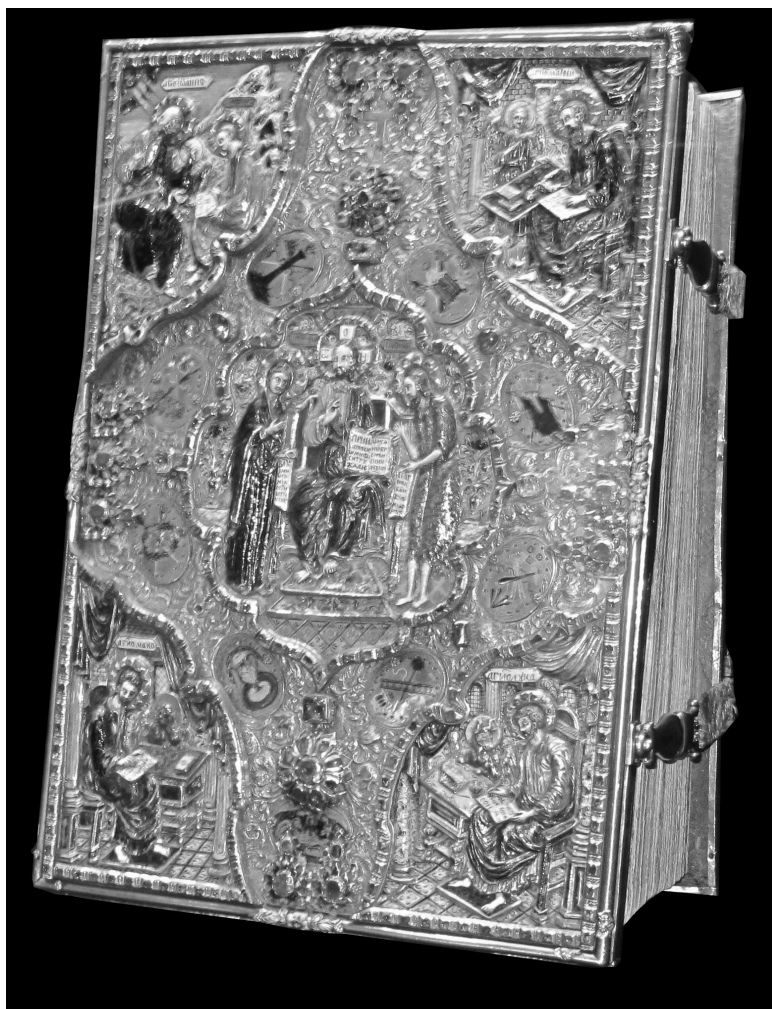
С коронационным альбомом Екатерины II возникли сложности. К его созданию приступали несколько раз, и работы откладывались до самой кончины императрицы. Только в середине XIX века с гравюр были сделаны точные копии штампов, и отпечатан небольшой тираж издания «Обстоятельное описание торжественных порядков благополучного вшествия в императорскую древнюю резиденцию богоспасаемый град Москвы, и освященнейшего коронования Ея Августейшего Величества Всепресветлейшей Державшейшей Великой Государыни Импера-

¹ Сидоров А. А. История оформления русской книги. М.-Л., 1946. С. 154.

трицы Екатерины Второй, Самодержицы Всероссийской, матери и избавительницы Отечества, еже происходило вшествие 13, коронавание 22 сентября 1762 года»¹.

Дальнейшее совершенствование литографических станков позволило создавать иллюстрации большего формата обильно украшенные иллюстрациями. Нововведения позволили издавать более красочные и менее дорогие подарочные издания, для гостей коронаций. Иллюстрации к коронационному альбому Александра II делали европейские мастера. Но, следующее издание альбома коронавания Александра III (1885) показало высокий профессиональный уровень российских художников и литографов. При последнем императоре Николае II вышло два подносных книжных памятника: коронационный двухтомный сборник, где отражена вся история восшествия на престол представителей дома Романовых в описаниях и фотографиях с иллюстрациями, и художественный альбом оригинальных рисунков живописцев и акварелистов – участников торжеств 1896 года (ил. 4, 5).

¹ РГИА ф. 473. Оп. 3 д. 406 (47) л. 73–76.



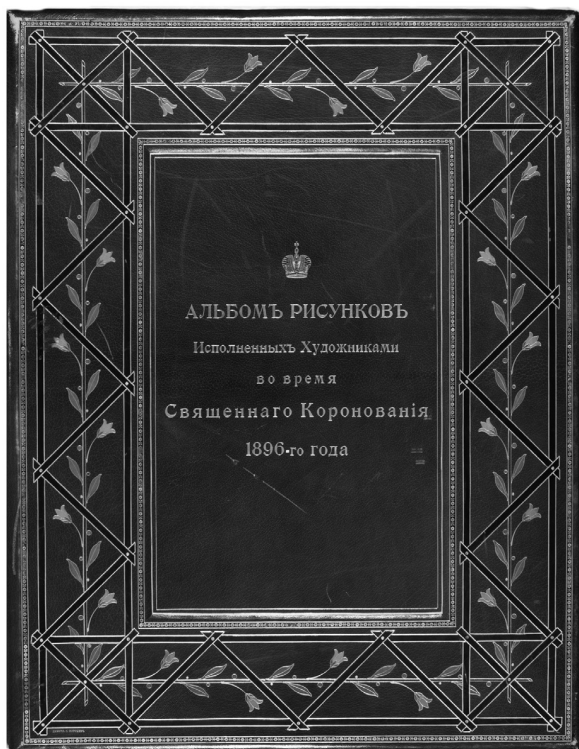
Ил. 1. Евангелие 1681 г. ММК



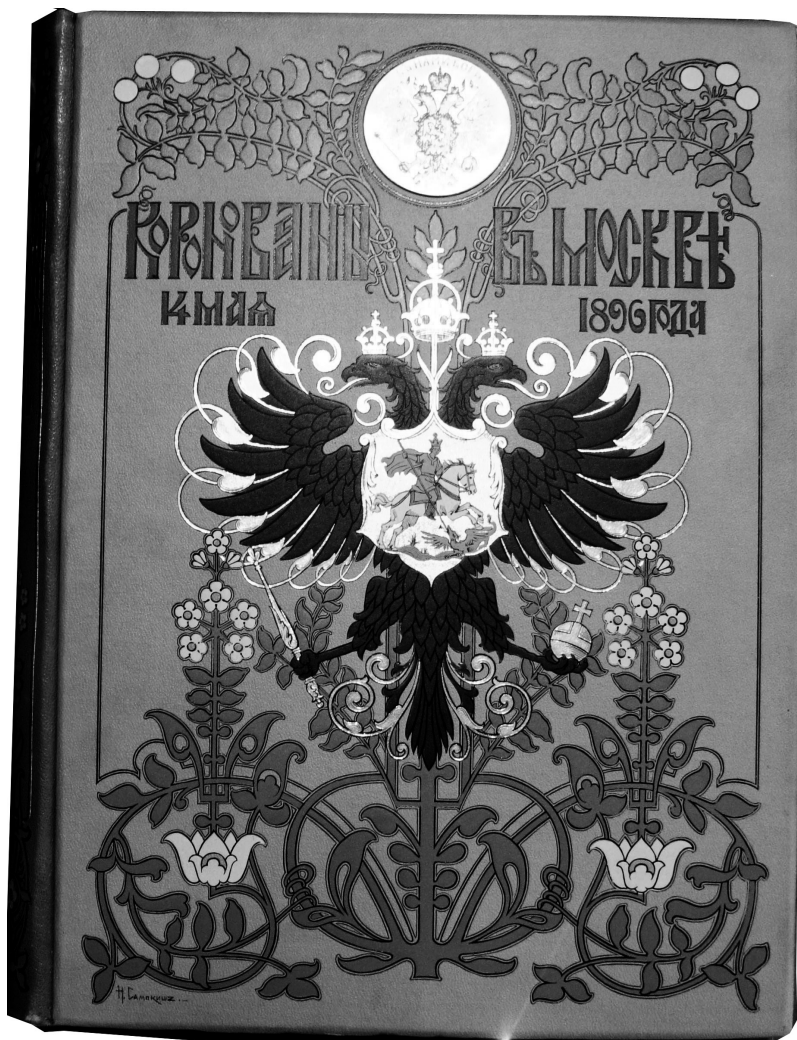
Ил. 2. Оклад Евангелия 1710. Киев. Художественный музей



Ил. 3.
Серов В. А.
Миропомазание
Николая II в
Успенском
соборе. Р-10011



Ил. 4.
Коронационный
альбом. Верхний
переплёт



Ил. 5. Верхняя крышка коронационного сборника. Т. 1

Анна Сергеевна Тугаринова

КНИЖНАЯ ГРАФИКА Ю. П. АННЕНКОВА ИЗ СОБРАНИЯ ОТДЕЛА РИСУНКА РУССКОГО МУЗЕЯ

В отделе рисунка Государственного Русского музея (ГРМ) хранятся варианты иллюстраций Ю. П. Анненкова к сказке А. М. Горького «Самовар», а также иллюстрации к повести Ю. И. Юркуна «Дурная компания». Работа над Генеральным каталогом ГРМ потребовала проведения атрибуции с уточнениями названий.

Вначале хотелось бы сказать несколько слов о Юрии Анненкове – художнике, иллюстраторе, декораторе, мемуаристе, критике и поэте. Параллельно с занятиями живописью и графикой Ю. Анненков работал как декоратор в театре и кино, интересовался политикой, поэзией, находил время

для публикаций в разнообразных изданиях под псевдонимом Борис Темиряев ¹. В 1924 г. покинул Россию и навсегда остался жить во Франции, явив собой один из примеров востребованности художника-эмигранта в чужой стране. Стоит отметить, что в 1955-м Анненков даже был номинирован на премию «Оскар» за костюмы к фильму «Мадам де...» (реж. Макс Офюльс).

Алексей Максимович Горький

Анненкова связывало с Горьким давнее знакомство (в 1905 г. Горький снимал дачу в Куоккале рядом с дачей Анненковых). Художник стал не только соратником А. М. Горького, но и своим человеком в его семейном кругу. Он часто бывал в известной квартире на Кронверкском проспекте², хорошо знал ее обитателей и был дружен с ближайшим окружением писателя – З. И. Гржебиными, А. Н. Тихоновыми (эта дружба надолго сохранилась и в парижский период).

Особенно Ю. П. Анненков сблизился с Горьким в 1917 году, после Февральской революции, когда художник проявил чрезвычайную общественную активность, став одним из организаторов Союза театральных деятелей. После Октябрьской революции Горький, пользовавшийся доверием боль-

¹ В 1920–30-е годы Анненков, опасавшийся, будучи гражданином СССР, преследований со стороны советских представителей в Париже, публиковал свои тексты под псевдонимом Б. Темиряев.

² А. М. Горький жил по адресу Кронверкский пр., 23 с 1914 г. вплоть до своего отъезда в Италию в 1921 г.

шевиков и непосредственно В. И. Ленина, занял ряд руководящих постов и стал, таким образом, формальным и неформальным лидером творческой интеллигенции.

Вокруг Горького естественным образом объединились деятели культуры, по-прежнему стремившиеся к плодотворным изменениям в общественной жизни, в том числе и при новой власти. Взгляды Горького и Анненкова на направление преобразований во многом тогда совпадали.

Сказка «Самовар»

В «Дневниках моих встреч» Анненков вспоминал, что небольшое произведение для детского возраста давалось Горькому совсем нелегко:

«Помню, как Горький читал мне крохотную свою сказку для детей "Самовар№, волнуясь, как новичок. – Пристали издатели, черти лиловые: напиши, да напиши! Не моего ума это дело, я человек тяжелый...

“Черти лиловые” было любимым ругательством Горького. Я сделал рисунки, а сказка вышла в Петербурге в 1917 году, в издательстве “Парус”.

Особенно смущали Горького, иногда до красноты, его попытки создать что-либо шутивное, легкое, юмористическое. В обыденной жизни любивший шутку и балагурство, он с чрезвычайной опаской и робостью прибегал к ним в писаниях»¹.

¹ Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. М.: Захаров, 2001. С.20–21.

В 1918 г. издательство «Парус» в Петрограде выпустило сборник «Елка. Книжка для маленьких детей» под редакцией А. М. Горького и А. Н. Бенуа. Составителями сборника являлись А. Н. Бенуа и К. И. Чуковский.

«Елка» занимает особое место в истории детской книги, став первым сборником, изданным для детской аудитории в послереволюционное время. Но правильнее было бы назвать ее последней дореволюционной книгой. Можно смело утверждать, что советская детская книга вышла из «Елки», чему есть множество свидетельств.

Сборник должен был быть выпущен еще весной 1917-го (его первое название «Радуга»). Но из-за многочисленных политических событий тех месяцев, наступивших трудностей жизни, возникшего дефицита бумаги и крайней загруженности типографий издание застопорилось, и книжка была издана только в январе следующего, 1918 года. По зимнему времени, «летнее» название «Радуга» показалось неуместным и его заменили на «зимнее» – «Елка». Для этого сборника были отобраны произведения известных авторов и заказаны иллюстрации столь же известным художникам: Александру Бенуа, Мстиславу Добужинскому, Виктору Замирайло, Владимиру Лебедеву, Борису Попову, Ивану Пуни, Алексею Радакову, Илье Репину, Владиславу Ходасевичу, Сергею Чехонину и в том числе Анненкову, которому поручили оформить сказку А. М. Горького «Самовар», написанную еще в 1913 г. В «Елке» состоялась ее первая публикация.

Надо отметить, что для того же издания Анненков сделал рисунок к стихотворению Н. Венгрова «Блошки».

Уже позже, в эмиграции, описывая похороны Горького, Анненков, вспоминал работу над давешним «Самоваром».

«Андре Жид, бывший в Москве в день похорон Горького, писал:

“Я видел Красную площадь во время похорон Горького. Я видел бесконечную толпу, медленно следовавшую за катафалком. Молчаливое шествие, мрачное, сосредоточенное. Кем был Горький для всех этих людей? Товарищ? Брат? На всех лицах, даже на лицах самых маленьких детей, можно было прочесть своего рода оцепенение, полное грусти... Скольких из них я хотел прижать к своему сердцу!”

Совершенно очевидно, что Андре Жид преувеличивал. Я не верю, чтобы можно было заметить “оцепенение, полное грусти”, на лицах самых маленьких детей, даже на лицах тех из них, которые успели прочесть “Самовар”»¹.

Несмотря на то, что «Самовар» – детская сказка, все-таки не стоит забывать, что Горький вошел в историю русской и мировой литературы как один из великих реалистов. Можно и в этом тексте попробовать поискать привычный тонкий горьковский психологизм во взаимоотношении

¹ Ю. П. Анненков. Дневник моих встреч. – М.: Захаров, 2001. – С. 28.

ях «героев» – чайника и самовара, провести аналогии между горделивым поведением самовара и дутым самодовольством чайника и, как следствие, – неизбежность конфликта.

Работая над иллюстрациями к «Самовару» (ил. 1, 2), Ю. П. Анненков со всем добродушием и юмором погружается в мир детства. Мы видим дымящийся самовар, чайник, улыбающуюся луну, падающие звезды, разлетающихся от дыма пчел, убегающую куда-то мышку, толстую смешливую сахарницу, горбатенького господина сливочника. Текст располагает к находчивости и образности в работе над иллюстрациями. Листы, не вошедшие в издание, поступили в собрание Русского музея от автора в 1919 году. Они отличаются композиционно, и в них отсутствует цвет. Три листа как варианты иллюстраций (ил. 3, 4, 5), а вот (ил. 6) «Самовар и сливочник» – эскиз иллюстрации.

Широта творческих взглядов Ю. П. Анненкова позволяла ему работать с такими разными, непохожими друг на друга авторами, как реалист Горький и Юрий Юркун, которого многие критики считают первым русским сюрреалистом, т. е. фактически творческим антагонистом А. М. Горького.

Юрий Юркун

Сведений, рассказывающих о жизни Юрия Ивановича Юркуна, сохранилось мало. Проза, пьесы, стихи, воспоминания, документы пропали в архивах НКВД и в блокаду. О его личности мы узнаем из дневниковых воспоминаний его воз-

любленной Ольги Николаевны Гильдебрандт, а также Владимира Алексеевича Милашевского; из немногих писем и отчасти, из дневников Михаила Алексеевича Кузмина. О послереволюционной, наиболее продолжительной и, судя по всему, зрелой поре его писательства мы можем судить только по пяти рассказам, которые он успел опубликовать до 1923 г. (интересно заметить, что проза Ю. Юркуна никогда не печаталась в Ленинграде: ее возвращение к читателю началось уже в Петербурге в 1990-е годы).

Юрию Юркуну было семнадцать лет, когда он в Киеве встретился с М. А. Кузминым; позади остались достаточно непростые годы отрочества и первые литературные опыты. М. А. Кузмин стал для него не только другом, но и воспитателем, который ввел юношу в свой круг – в культурную среду – и определил его первоначальные вкусы. Он внушил Ю. Юркуну и веру в свои силы, и строгое отношение к работе. Картину жизни Юрия Юркуна сохранило для нас его творчество. О первой ее половине мы знаем из прозы (автобиографический роман «Шведские перчатки», сборник «Рассказы, написанные на Кировской улице, в доме под № 48», повесть «Дурная компания»). После 1923 г. Юркуна перестают печатать, и он реализуется как художник, став членом московской группы «Тринадцать».

Юрий Юркун был арестован 3 февраля 1938 г. по так называемому «ленинградскому писательскому делу». После пыток его расстреляли в числе других литераторов 21 сентября того же года.

«Дурная компания»

Повесть Ю. Юркуна вышла в свет в начале 1918 года. Начало работы над ней относится к 1914-му. 9 апреля 1915 г. М. Кузмин отмечает в своем дневнике: «Юр. читал прекрасную "Дурную компанию"»¹. Видимо, к середине 1915 г. произведение было закончено и отдано для публикации в журнал «Русская мысль», однако в сентябре автор получил отказ. В дневнике М. Кузмина 11 сентября 1915 г. зафиксировано: «Из «Русской мысли» письмо: не берут "Дурной компании"»². Сохранившаяся редакционная документация «Русской мысли» позволяет с точностью установить даты приема и возврата рукописи Ю. Юркуна. Это 23 июля и 21 сентября 1915 года.

В 1916 г. в анонсе, помещенном в сборник Юркуна «Рассказы, написанные на Кировской ул., в доме под № 48», сообщалось о подготовке к печати отдельного издания повести с иллюстрациями А. Божерянова. Это проект был не осуществлен.

Однако в 1917 г. издательство «Фелана» выпустило повесть «Дурная компания» с иллюстрациями Ю. Анненкова³.

1 М. Кузмин. Дневник 1908–1915. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. С. 526.

2 Юркун Юр. Дурная компания. Роман, повесть, рассказы. СПб.: Терра-Азбука, 1995. С. 478.

3 «ФЕЛАНА» – литературный кружок и одноименное издательство, существовавшее в 1916–1918 гг. в Петрограде. В состав авторов первого и последнего сборника «Феланы» «Альманах муз» вошли Г. В. Иванов, Р. Ивнев, М. А. Кузмин, О. Э. Мандельштам, М. А. Струве.

Главный герой «Дурной компании» литовец Пичунас, приказчик, захваченный водоворотом любовных переживаний и человеческих интриг, работающий в нотном магазине, как и главный герой «Шведских перчаток», наделен автобиографическими чертами. Мотив работы героя в нотном магазине указывает на факт, действительно имевший место в жизни Ю. Юркуна.

Известный русский философ Семен Людвигович Франк, высланный на пароходе из России в 1922 году, откликнулся на повесть «Дурная компания»: «Кажется, в повести есть признаки дарования, но написана она явно в каком-то надуманном, вычурном стиле, с подражанием не то Гофману, не то Диккенсу, и вместе с тем, чему-то плохому в современной беллетристике. Тема простая – ряд лиц, увлекающийся авантюристкой, но замысел автора и художественный смысл понять трудно. Тут есть какие-то претензии, на мой взгляд, неосуществленные. Полагаю, что следует отвергнуть»¹.

Воображение Ю. П. Анненкова-иллюстратора поистине неисчерпаемо. Его мастерство предстает особо блестяще в оформлении «Дурной компании». Все иллюстрации указывают на острое понимание пространства композиции, игры линий, особенного восприятие соотношений черного и белого. Здесь мы наблюдаем бытовые жанровые сценки. В книге есть список рисунков с названи-

¹ Юркун Юр. Дурная компания. Роман, повесть, рассказы. СПб.: Терра-Азбука, 1995. С. 478.

ями. Рисунок (Ил. 7) поступил в собрание музея от Ю.П. Анненкова, он называется «Шума воды не слышно», а рисунок (ил. 8) от О. И. Рыбаковой в 1968 г., он имеет название «Городской пейзаж с мостом. По мотивам повести Ю. Юркуна “Дурная компания”». На обороте листа есть подпись: «Вариант иллюстрации по повести Ю. Юркуна “Дурная компания”». Надпись сделана уже по выходе книги в свет. Данная иллюстрация отличается от той, которая напечатана «Фелане» (ил. 9), тем, что она решена по-другому композиционно, кроме того добавилась рекламная вывеска «Сапоги», лучше проработаны мост, дома, отражение в воде.

Интересным представляется сравнение иллюстраций к поэме А. Блока «Двенадцать» и «Дурной компании» Юркуна. Ни до, ни после Анненков не создавал ничего равного по уровню иллюстрациям к «Двенадцати». Стилистика двух иллюстративных циклов разная. В своей монографии И. Обухова-Зелинская отмечает, что «Дурная компания» – это предреволюционный Петербург, с его изошренным юмором и гротескными фигурами, это сложные и даже усложненные многофигурные композиции, где в переплетениях линий иногда прячутся не замеченные с первого взгляда детали. Казалось бы, что может быть общего у них с лаконичной и четкой графикой «Двенадцати»? Тем не менее, как это часто бывало в станковой графике Анненкова, где одни и те же мелкие, не сразу замечаемые детали кочевали по разным рисункам, такие «цитатки» можно заметить и в данном случае: свеча, головы с подстриженны-

ми гривкой волосами, глаза с остановившимися зрачками»¹.

Книжные иллюстрации Анненкова, безусловно, являются ярким свидетельством «духа эпохи», его «нервом». Как иллюстрации к «Дурной компании» и «Двенадцати» отражают тревогу и смятение охваченной революцией страны, так работы к «Самовару» являют жизнеутверждающую сторону, надежду на то, что ночь истории сменится утром. И сегодня работы Анненкова остаются актуальными, о чем говорит не только значительное количество исследовательских работ, но и большой интерес коллекционеров к творчеству художника.

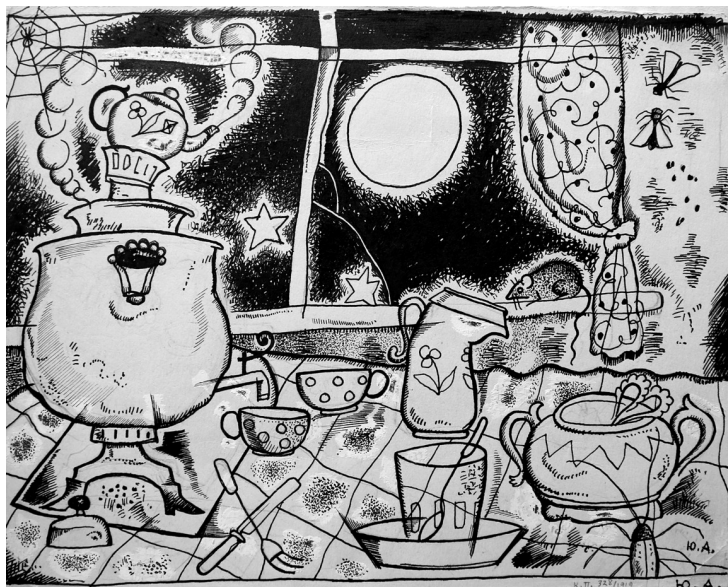
1 Обухова-Зелинская И. Юрий Анненков на перекрестках XX века М.: МИК, 2015. С. 203–204.



Ил. 1. Анненков Ю. П. Иллюстрация к сказке А. М. Горького «Самовар». Елка. Книжка для маленьких детей. – М.: «Горизонт»; Минск: «Аурика», 1994



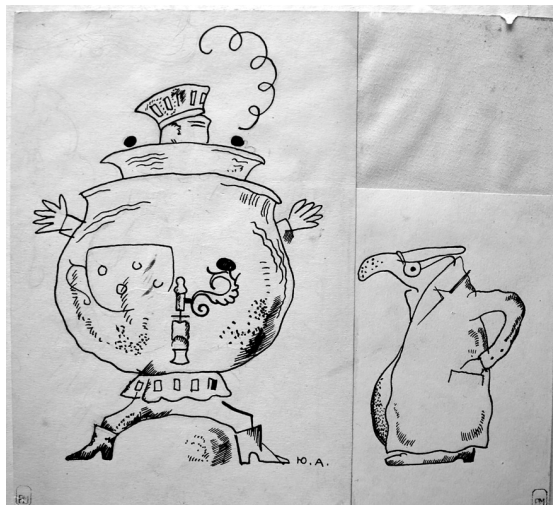
Ил. 2. Анненков Ю. П. Иллюстрация к сказке А. М. Горького «Самовар». Елка. Книжка для маленьких детей. – М.: «Горизонт», Минск: «Аурика», 1994



Ил. 3. Анненков Ю. П. Иллюстрация к сказке А. М. Горького «Самовар». Вариант. 1917 г. Сборник «Елка. Книжка для маленьких детей». Изд. «Парус», Пг., 1918 г. Бумага, тушь, белила; 17,6 x 22,2



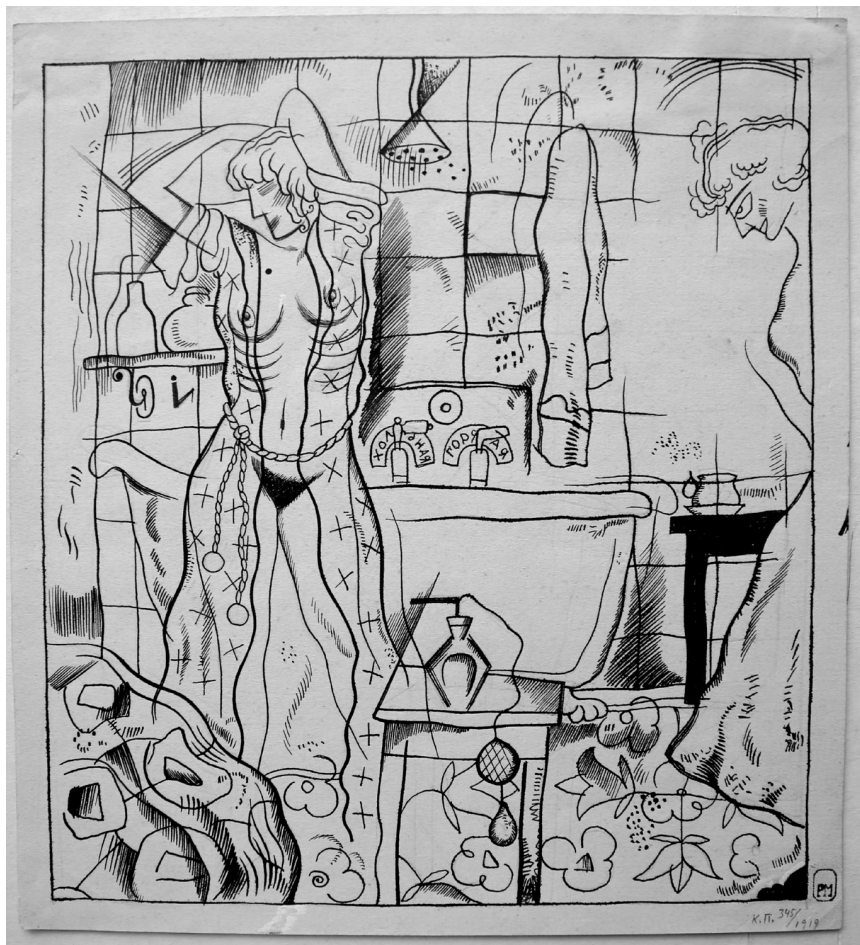
Ил. 4. Анненков Ю. П. Иллюстрация к сказке А. М. Горького «Самовар». Вариант. 1917 г. Сборник «Елка. Книжка для маленьких детей». Изд. «Парус», Пг., 1918 г. Бумага, тушь, белила; 19,1 x 21,5



Ил.5. Анненков Ю. П. Иллюстрация к сказке А. М. Горького «Самовар». Вариант. 1917 г. Сб. «Елка. Книжка для маленьких детей». Изд.-во «Парус», Пг., 1918 г. Бумага, тушь; 24,0 x 27,6



Ил. 6. Анненков Ю. П. Эскиз иллюстрации к сказке А. М. Горького «Самовар». Вариант. 1917 г. Сб. «Елка. Книжка для маленьких детей» Изд-во «Парус», Пг., 1918 г. Бумага, тушь; 18,1 x 19,8



Ил. 7. Анненков Ю.П. «Шума воды не слышно» Иллюстрация к повести Ю. Юркуна «Дурная компания». Гл. IX. Ст. 103. 1917 г. Бумага, тушь, белила; 21, 3 x 19,7



Ил. 8. Анненков Ю. П. Городской пейзаж с мостом. По мотивам повести Ю. Юркуна «Дурная компания». 1918 г. Бумага, тушь, перо; 31,8 x 35

Рената Рустамовна Урусова

ОТРАЖЕНИЕ ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В РАБОТАХ ХУДОЖНИКА КОНСТАНТИНА ЯНОВА

Творчество Константина Павловича Янова (1905–1996) ценно не только как проявление собственного художественного мировоззрения, но и имеет важное значение в контексте историографии семьи художников Яновых-Трауготов, в которой каждый – яркая индивидуальность. Дружба сокурсников по Академии художеств – Константина Янова и Георгия Траугота имела судьбоносное значение, поскольку сблизила их семьи. Знакомство Георгия Николаевича Траугота (1903–1961) с сестрой своего друга – художницей Верой Павловной Яновой (1907–2004) (ил. 1), которая позже стала его женой, положило начало целой династии художников. Поэтому представ-

ляется особо значимым и символичным именно в рамках конференции «Трауготовские чтения» рассказать о художнике Константине Янове, и в частности, определить роль и место поэзии Серебряного века в его работах.

Константину Павловичу Янову довелось родиться на переломе двух эпох, в период глобальных изменений в общественной и художественной жизни. Это во многом определило жизненный и творческий путь художника. События семейной жизни, переплетенные с драматическими событиями в стране и в мире (Первая мировая война, Февральская и Октябрьская революции, тяготы последствий войн и революций, блокада), явились не просто фоном или контекстом, а источниками непосредственных личных впечатлений, важнейшими вехами, сформировавшими его мировосприятие и мировоззрение, позволившими конкретизировать собственный эстетический выбор.

В 1920 г., окончив экстерном гимназию, пройдя обучение в Рисовальной школе Общества поощрения художеств у А. Р. Эберлинга, Константин Янов был зачислен на живописный факультет Академии художеств (ВХУТЕМАС), где ему довелось учиться у профессоров В. В. Беляева, А. И. Вахрамеева и др. Среди его сокурсников были А. Л. Каплан, В. И. Курдов, Г. Н. Траугот, В. С. Гингер, Ю. А. Васнецов, Л. И. Каратеев, И. Л. Лизак. Многие преподаватели, среди которых был Михаил Матюшин, приглашали Константина в свои ученики, уже тогда они видели в нем индивидуальность. Но

начавшийся процесс реформирования Академии и борьбы с представителями «непролетарского» происхождения привел к тому, что многих студентов, среди которых был и Константин Янов, в 1924 г. исключили из академии. Официальной формулировкой причины отчисления было «за формализм».

Все эти «реформы» прервали посещение академии, но не прервали творческого пути художника. Даже через некоторое время, когда отчисленным студентам предложили вернуться в стены Академии для окончания обучения и получения дипломов, но уже на полиграфическом факультете, Константин Янов был среди немногих, кто отказался возвращаться. Ощущая в себе творческий потенциал и индивидуальное восприятие действительности, он не захотел войти в рамки предложенной художественной системы.

Этот период отмечен значительным явлением в жизни Константина Янова, во многом повлиявшим и определившим символическую составляющую мира его творчества, а именно увлечением поэзией Серебряного века, произведениями Николая Гумилева, Андрея Белого, Федора Сологуба и др. Важным фактом его биографии является то, что на момент поступления в академию, художник не только знал наизусть произведения Николая Гумилева, но и посещал его поэтические вечера. Важно отметить, что жизни двух семей пересекались неоднократно. Анна Ахматова снимала в 1915 г. квартиру в доме Яновых на Большой Пушкинской, 3, называя этот дом в своих дневни-

ках «Пагодой». Уже в 1920-е Николай Пунин высоко оценивал работы Константина Янова, однако в условиях утверждения соцреализма, выставить подобные работы было невозможно.

Поэзия символистов и акмеистов во многом вдохновляла художника. Стихи Федора Сологуба, Андрея Белого и, особенно, Николая Гумилева становились основой многих его графических и живописных произведений. Они, конечно, были не единственными источниками его творчества, но к произведениям этих поэтов он обращался на протяжении всей жизни. Характеризуя художественный метод Константина Янова в целом, можно отчетливо заметить, что в пространстве работ художник стремится соединить две реальности, стереть грань между сном и явью, что является основополагающим принципом символизма. В этом пространстве встречаются разные миры, человеческие фигуры и фантастические существа.

Яркий представитель французского символизма, Шарль Бодлер, значительно повлиявший на творчество русских символистов, в одной из своих статей об искусстве выступил с критикой в адрес художников, тщательно копирующих природу, всячески восхваляя художников, имеющих собственное видение и воображение. В частности, он писал, что «человек, одаренный воображением, мог бы с полным основанием возразить этим поклонникам природы: “Я нахожу бесполезным и скучным изображать реальность, ибо ничто в этой реальности меня не удовлетворяет. Триви-

альной действительности я предпочитаю порождения моей фантазии, пусть даже чудовищные”»¹.

Форма воплощения сюжета в виде стихотворения пользовалась популярностью у символистов, и у французских, и у русских, из-за ритмичности и музыкальности стиха, зыбкости образов и многогранности смыслов. Сочетание стихотворной формы со сказочным содержанием, с присущими символизму метафорами и аллегориями, нашло место и в творчестве Николая Гумилева.

Наиболее ярко эпические и сказочные темы, мотивы легенд, разработаны Н. С. Гумилевым в тех стихотворных произведениях, в которых проявился его интерес к западноевропейской и восточной культуре: «Песня о певце и короле», «Сказка о королях», «Баллада» (сб. «Романтические цветы»), «Неоромантическая сказка», «За стенами старого аббатства», «Ворота рая», «Маркиз де Карабас», сказка в африканском цикле «Мик», «Дитя Аллаха». Увлечение Гумилева темой западноевропейского рыцарства было связано не только с его учебой в Сорбонне и переводами французских авторов (сб. Теофиля Готье «Эмали и камеи» (перевод 1914 г.), драма Альбера Самена «Полифем», отдельные стихи Шарля Бодлера), но и с изучением старофранцузской поэзии на историко-филологическом факультете Петербургского университета.

Учеба в Сорбонне, переводы французских поэтов-символистов не могли не повлиять на соб-

¹ Бодлер Ш. Об искусстве. / пер. с фр. Н. Столяровой и Л. Липман. – М.: Искусство, 1986. С. 190.

ственную литературную деятельность поэта. Произведения Николая Гумилева, где часто в одном стихотворении, как в одной формуле, изложена легенда или сказочная история, становились основой для работ Янова. Частым излюбленным мотивом его работ, по-разному интерпретированным, являлась средневековая рыцарская, куртуазная тематика, где рыцарь присягает даме и побеждает дракона. В качестве примеров можно привести следующие работы: «Первые вассалы» (1980) (ил. 2), «Встреча с чудовищем» (1963) (ил. 3), «Древняя жизнь» (1973) (илл. 4), «Борьба с драконом» (1968) (ил. 5), «Борьба с драконом» (1970), и т. д.

Константину Янову были близки некоторые идеи Андрея Белого, который выразил свое отношение к искусству, сказав, что «задача нового искусства – не в гармонии форм, а в наглядном уяснении глубин духа, вследствие чего оно кричит, заявляет, приглашает задуматься там, где классическое искусство повертывало спину «малым сим». Такое изменение способа выражения стоит в связи с изменением теории познания, согласно которому познание во временном вечного перестает казаться невозможным. Если это так, искусство должно учить видеть Вечное; сорвана, разбита безукоризненная окаменелая маска классического искусства. По линиям разлома выползают отовсюду глубинные созерцания, насыщают образы, ломают их, так как сознана относительность образов. Образы превращаются в метод познания, а не в нечто самодовлеющее. Назначение

их – не вызывать чувство красоты, а развить способность самому видеть в явлениях жизни их образовательный смысл...»¹

Поэзия Серебряного века, полная мистики и символизма, отразилась не только в отдельных произведениях Константина Янова, но и повлияла на метафорический и аллегорический характер его творчества в целом. Работы художника, в разной степени приближенные к литературному источнику, зачастую превращаются в самостоятельное произведение, в композицию на тему.

Многие искусствоведы, в частности, Александр Боровский, отмечают в живописи Константина Янова переключку с картинами Василия Кандинского предсимволического периода, до перехода к стилистике группы «Мост» и другим беспредметным произведениям². Сочетание символического содержания с экспрессионистической формой воплощения является основой большинства работ Янова, навеянных и вдохновленных поэзией Серебряного века. Художник активно использует яркий цвет, который одновременно играет роль символа и роль эмоции. Созданные в духе экспрессионизма, произведения Янова отражают при этом его собственное видение, интерпретацию литературного первоисточника, посредством использования разного соотношения линии и цвета, графичности и живописности.

1 Белый А. Арабески: книга статей. – М.: Мусагет, 1911. С. 226.

2 Из выступления на открытии выставки работ К. П. Янова в Союзе художников (СПб) 18 февраля 2014 г. (Опубликовано в выставочном буклете).

Выполненные на листах бумаги небольшого книжного формата, значительная часть работ создана в смешанной технике с применением акварели, гуаши и графитного карандаша. Для его картин (именно так художник называл свои работы) характерна яркая палитра, проявляющаяся в использовании нестандартных и неожиданных сочетаний цветовых пятен, играющих важную роль в передаче символического содержания. В качестве примеров можно привести следующие произведения: «Скифская пирушка» (1924), «Чертовы качели» (1920-е) к стихотворению Ф. Сологуба (ил. 6), «Свет и тьма» (1968) (ил. 7), «Призрак храма» (1970-е) (ил. 8), «Дорога к свету» (1973) (ил. 9), «Перед крестинами» (1978) (ил. 10), «Сон прорвался в жизнь» (1981) и многие другие.

Как писал Василий Кандинский в своей работе «О духовном в искусстве» (1910): *«Та картина хорошо написана, которая живет внутренне полной жизнью»*; «художник не только вправе, но обязан обращаться с формами так, как это необходимо для его целей»; «так же и краски следует применять не потому, что они существуют или не существуют в этом звучании в природе, а потому, что именно в этом звучании они необходимы в картине»¹.

Поэзия, наиболее востребованная символистскими формами сюжетного воплощения, не всегда стремится к собственной визуализации. Сложность изображения текста в виде иллюстрации заклю-

1 Кандинский В. В. О духовном в искусстве. – М., 1992. С. 100.

чается в невозможности полной и буквальной передачи поэтического источника по причине того, что каждое слово многолико, обладает множеством скрытых символов и ассоциаций.

Важнейшими составляющими произведений Константина Янова являются театральность и музыкальность. Герои его картин, словно пришедшие (срисованные) из снов, представляются участниками какой-то мистерии, волшебного спектакля, воображаемого действия в воображаемом пространстве. Значение музыки и ритма подчеркивалось многими теоретиками и практиками искусства. Андрей Белый писал, что «человечество рождает форму искусства, в которой мир расплавлен в ритме, так, что уже нет ни земли, ни неба, а только мелодия мироздания: эта форма – музыкальная симфония. Извне – она наисовершеннейшая форма удаления от жизни, изнутри – она соприкасается с сущностью жизни – ритмом. Поэтому-то называем мы ритм жизни духом музыки: здесь – праобразы идей, миров, существ».¹

В своей работе «Диалектика мифа» философ А. Ф. Лосев, рассматривая принципы организации пространства в работах художников разных направлений, высказывает мнение, что «по сравнению с футуристическим нагромождением форм и красок экспрессионизм вернулся отчасти просто к предметной изобразительности. Однако это пространство, несомненно, содержит в себе временную координату. Это пространство в некоторых случаях (Шагал) можно понимать как

1 Белый А. Арабески: книга статей. – М.: Мусaget, 1911. С. 47.

сновидческое. <...> Это пространство не восприятия, но представления. Это – не то, как вещи существуют и как воспринимаются, но то, как они представляются».¹

Расплывчатость и дымка, присутствующие во многих работах Янова, усиливают ощущение театральности происходящего действия. Персонажи, словно выхваченные из мысленного пространства прожектором света, являются проекциями вещей снов, образов, духов, как будто пришедших из неведомых миров и облеченных в зыбкие формы и контуры волей художника. Произведения Константина Янова символического и мистического характера часто носят парадоксальные авторские названия, придающие им дополнительные смыслы.

Художника увлекает не столько сам текст, а то, что стоит за текстом и изображением, образная сущность. В работах пробиваются ноты декаданса (фатальная, средневековая, готическая окраска), привнесенные символистами, и одновременно ощущение фантастического, не только в трактовке сюжетного содержания, но и в создании своеобразной, мистически окрашенной гаммы, палитры и колорита. Поэтому многие работы выходят за пределы понятия книжной иллюстрации, это скорее картины-притчи, сплетение реальности и творчества. Янов использовал сюжеты поэзии для аллегорического переосмысления времени и пространства, в котором жил. Попытка в сиюми-

¹ Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. С. 150.

нутном увидеть вечное и передать через литературный сюжет.

Большую часть жизни художник работал режиссером на «Леннаучфильме», посвящая искусству все свое свободное время. Во время блокады Константин Янов продолжал работать на киностудии. Как и многие жители Ленинграда, он участвовал в работах по обороне и защите города – гасил фугасные бомбы, рыл окопы. Затем была эвакуация в Новосибирск вместе с коллегами по «Леннаучфильму», по возвращении из которой в 1944 г. он продолжил заниматься искусством. Даже в эвакуации, в перерывах между работой, в свои свободные часы, Константин умудрялся, в стесненных условиях, уделять время творчеству, используя подручные материалы – обрывки бумаги, уголь, карандаш.

В послевоенные годы Константин Янов не переставал заниматься живописью, скорее, наоборот, уделял ей еще больше времени. Несмотря на невозможность организовать выставку своих произведений, и тем более издаваться, по причине эстетического несовпадения с соцреализмом, творчество играло важнейшую роль в жизни художника – помогало преодолевать жизненные трудности, верить и сохранять собственный взгляд на действительность. Организованные неофициальные выставки работ Константина Янова, периодически проходившие в стенах «Леннаучфильма», а также в мастерских друзей, не остались незамеченными и нашли своих зрителей и их живой отклик. Работы оказали влия-

ние на некоторых художников. В своей статье, посвященной Константину Янову, искусствовед Л. Ю. Гуревич отмечает, в частности, влияние его живописи на творчество художника Александра Арефьева¹. В. Г. Траугот признавался, что работы Константина Янова повлияли также и на его раннее творчество.

В декабре 2011 г., выступая на открытии первой официальной выставки работ Константина Янова в зале Союза художников (СПб), А. Г. Траугот отметил: «Константин Янов не хотел приспособлять свое творчество ко времени, поэтому, несмотря на то, что обладал всеми академическими навыками, не пожелал влиться в советскую культуру. Это было для него неприемлемо. Он был далек от всех, но обладал невероятным внутренним миром, сумев в символической и даже мистической форме показать нам все реалии и сокровенные пружины мира и времени, в которое жил»².

Героями произведений Константина Янова являются аллегорические и метафорические образы, вдохновленные мировым и отечественным литературным наследием, в частности, поэзией русских символистов, по-разному интерпретированным художником, пропущенным через призму личных впечатлений и жизненного опыта.

Его работы никогда не публиковались в советский период. Но они, бесспорно, являются своего рода художественными рукописями, и, главным

1 <http://konstantin-yanov-art.ru/ru/content/lyubov-gurevich> .

2 Из выступления на открытии выставки работ К. П. Янова в декабре 2011 г. (Опубликовано в выставочном буклете.)

образом, свидетельством творчества художника, который не пожелал идти на какие-либо компромиссы в искусстве и по-своему отразил и продлил Серебряный век и его поэтику, согласно собственному авторскому видению.

Неопубликованность произведений, в силу исторических причин, совсем не означает их отсутствия, их создание уже является рождением, а публикация – лишь вопрос времени. Еще недавно работы Константина Павловича Янова мог видеть лишь небольшой круг лиц – родственники, друзья-художники, отдельные искусствоведы. Первая официальная выставка произведений художника состоялась в выставочном зале Союза художников (СПб) в 2011 г. Затем последовало несколько выставок, в том числе в Лондоне и Берлине.

В 2014 г. на открытии выставки в зале Союза художников (СПб) искусствовед Александр Боровский, характеризуя творчество Константина Янова, отметил, в частности, что его работы с полным правом могли бы участвовать в выставке Русского музея, посвященной символизму в России.

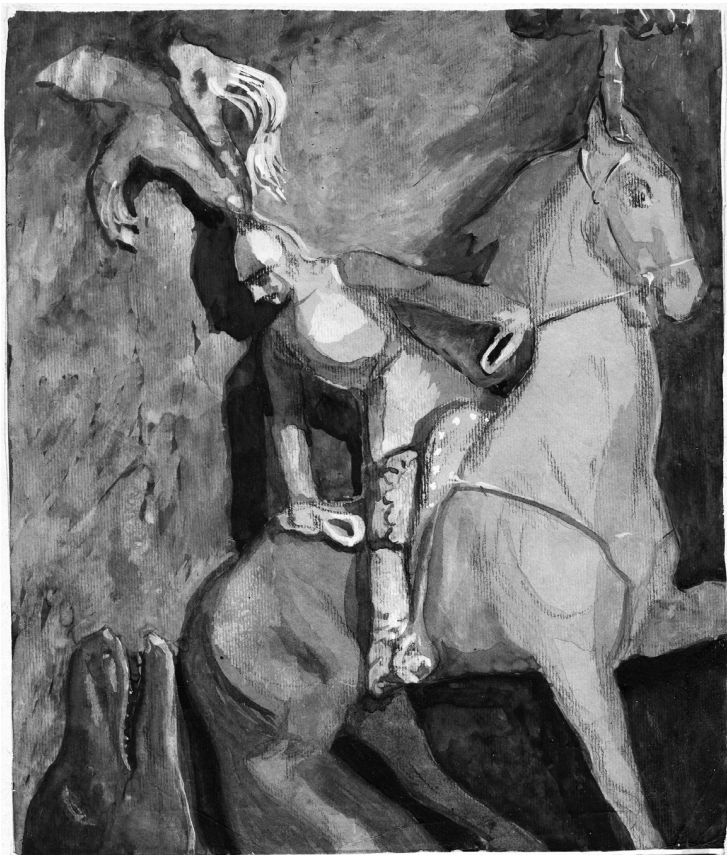
В декабре 2015 г., в год 110-летия со дня рождения художника, прошла выставка в зале Союза художников. Сегодня современный зритель имеет возможность дополнить свое представление об искусстве XX века, открыть для себя новые имена, к которым, бесспорно, принадлежит художник Константин Янов.



1. Константин Янов с сестрой
Верой и художницей
Н. Пономаревой. Фото 1927 г.



2. К. П. Янов.
Первые вассалы.
1980.
Б., смеш. техника



З. К. П. Янов. Встреча с чудовищем. 1963. Б., смеш. техника



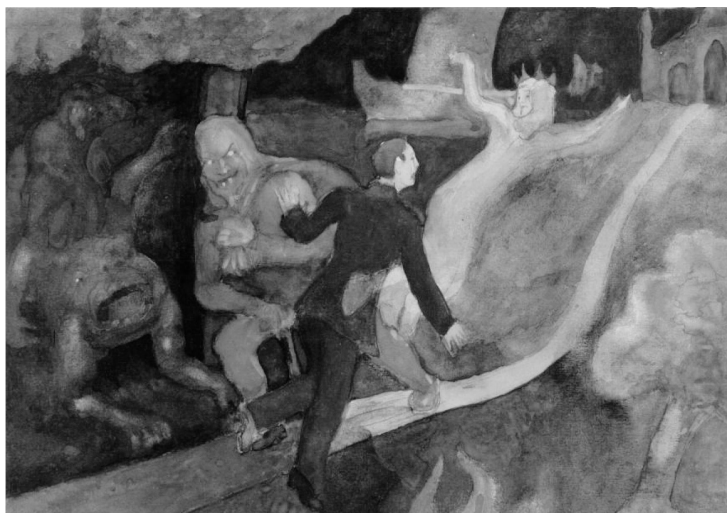
4. К. П. Янов. Древняя жизнь. 1973. Б., смеш. техника



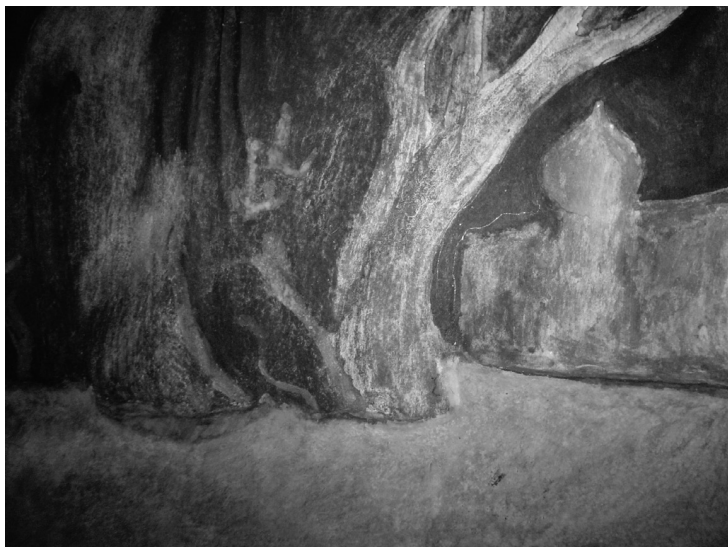
5. К. П. Янов. Борьба с драконом. 1968. Б., смеш. техника



6. К. П. Янов. Чертовы качели. 1920-е. Б., смеш. техника



7. К. П. Янов. Свет и тьма. 1968. Б., смеш. техника



8. К. П. Янов. Призрак храма. 1970-е. Б., смеш. техника



9. К. П. Янов. Дорога к свету. 1973. Б., смеш. техника



10. К. П. Янов. Перед крестинами. 1978. Б., смеш. техника

Юрий Иванович Чувашев

В. Н. ЛЯХОВ – УЧЕНЫЙ, ПЕДАГОГ

Жизнь – непрерывная лента событий, встреч, трудов, лиц, наполняющих память. Большая часть впечатлений исчезает незаметно, бесследно. Лишь немного остается, кристаллизуется и продолжает жить в памяти в обратной временной перспективе, а события, лица, оставившие глубокий след, повлиявшие на ход нашей судьбы, становятся все более значимыми и близкими. Это в первую очередь те, кто высекли когда-то в нас искру творческого интереса, энтузиазма, приоткрыли нам новые неведомые, манящие горизонты.

Мною вспоминается как некое невозможное, но свершившееся чудо – поступление в 1965 году на художественный факультет Московского полиграфического института, о котором я отдаленно слышал прежде какие-то таинственные, казавшиеся маловероятными рассказы. Это было даже

двойное чудо: первое – преодоление конкурса в 16 человек на место, но это можно было отнести к случайности, везению и т. п. Подлинное же чудо заключалось в том, что нашему курсу довелось учиться профессии у педагогов, уже тогда овеянных легендами, – у Павла Григорьевича Захарова, Андрея Дмитриевича Гончарова и молодого, но необыкновенно глубокого знатока своего дела – Воли Николаевича Ляхова. Это было удивительное трио; каждый из них точно и совершенно исполнял свою «партию». Павла Григорьевича можно назвать наставником студентов, отцом большого дружного семейства, умевшего создать подлинно творческую рабочую атмосферу. Андрей Дмитриевич, читавший удивительные по глубине и новизне лекции, открывавшие слушателям тайные пружины воздействия искусства, был для нас просветителем. Являясь бесспорным идейно-художественным лидером школы, он в глазах студентов представлялся реальным посредником между миром учебы и миром «большого искусства», с которым был давно и тесно связан. Сама атмосфера времени была взволнованно-приподнятой, поражающей новизной происходящего. Это были годы крутых перемен, открытий, надежд, значимых свершений: полет человека в космос, освоение целины, возведение всесоюзных строек, обновление искусства, литературы, воскрешение для общества великих имен и творений. Характерен пример: однажды А. Д. Гончаров вне расписания вошел в нашу аудиторию и «прочитал» самую короткую «лекцию».

Подняв вверх журнал «Москва», он эмоционально произнес: «Молодые люди, оставьте все свои неотложные дела, достаньте где угодно последние два номера этого журнала и прочтите "Мастера и Маргариту" Михаила Булгакова. Это совершенно гениальная вещь!» Мы так и сделали, передавая журнал из рук в руки, лишней раз убедившись в абсолютной правоте нашего учителя.

Позднее это время в истории страны было названо эпохой «шестидесятников». Без уяснения общей атмосферы, царившей в стране и на факультете, сохранившем и убедительно подтвердившим тогда ВХУТЕМАСовские традиции, было бы трудно понять незаурядную, целеустремленную творческую личность Воли Николаевича Ляхова, которому посвящена эта статья. И упоминание кратчайшей «лекции» А. Д. Гончарова – лишь зеркальный штрих, отражение мгновения того времени.

В. Н. Ляхов был учеником А. Д. Гончарова, молодым, энергичным, невероятно эрудированным ученым, создавшим строгую современную теорию художественного проектирования книжных изданий, педагогом, открывшим нам захватывающе интересный мир искусства книги.

Воля Николаевич с полным основанием может быть отнесен к поколению «шестидесятников» – наиболее активной части молодой творческой интеллигенции, напористо прокладывавшей новые пути развития отечественного искусства и литературы; движения, сложившегося на волне так называемой «хрущевской оттепели» 1960-х

годов. Об этом красноречиво свидетельствуют и его художественно-критическая деятельность, публицистически заостренная, и, конечно, его выдающиеся научные достижения.

В научном плане В. Н. Ляхов – личность масштабная, деятельная, многогранная. Вклад талантливому ученому в развитие теории отечественного книжного искусства и педагогики внушительен, его трудно переоценить. Он первым в нашей стране сформулировал и обосновал в своих трудах фундаментальные основы системного проектирования изданий, разработал и внедрил в издательскую практику, а также в учебный процесс метод функционально-структурного анализа. Ученый предложил исчерпывающе наглядный графический вариант функциональной структуры книги, отражающий взаимозависимость всех базовых элементов книжной структуры, объединенных эстетическим фактором, оказывающим решающее воздействие на формирование образа книги. Тем самым В. Н. Ляхов развил и утвердил идеи своих выдающихся предшественников – В. А. Фаворского, А. А. Сидорова, Эль Лисицкого, М. Н. Куфаева и др., рассматривавших книгу как органическую целостность, в рамках которой функциональное реализуется в эстетическом, а эстетическое не мыслится вне функционального.

В. Н. Ляхов активно участвовал в научных дискуссиях, конференциях, как в нашей стране, так и за рубежом, был азартным, смелым полемистом, опытным интеллектуальным бойцом, решительно отстаивающим свою позицию, но никогда не

переступавшим при этом черту органично присущей ему культуры ведения диспута. Его сила была в обширных познаниях, уверенности в правоте отстаиваемой идеи, неотразимости логики обоснования своей точки зрения. И тем не менее, именно эти качества слишком часто вызывали недоброжелательность оппонентов, обходившуюся ему временами очень дорого.

Педагогическая деятельность, наряду с научной, являлась органичной и неотъемлемой стороной его личности. Он был искателем, творцом; студенческая среда позволяла ему апробировать, «обкатать» новые идеи в непосредственной работе с учениками. Вброшенная им идея с интересом встречалась студентами, подвергалась многосторонним толкованиям, иной раз и очевидно нелепым, но педагог относился ко всем студентам ровно, переводил в шутку такую неудачу. Ему явно были интересны наши теоретические барактанья; сам он выступал как активный участник такого «штурма» в роли «играющего тренера».

В. Н. Ляхов – великолепный лектор, речь его была спокойной, логичной, вразумительной. Совершенно новые для нас вопросы он излагал так, словно они ему только что пришли в голову. Вместе с тем, в нужный момент он брал одну из карточек, заранее положенных на стол, и дословно цитировал слова упомянутого им автора. Становилось ясно, насколько серьезно и ответственно он относился к каждой лекции, с тем, чтобы она стала для слушателей понятной и занятной беседой.

Чрезвычайно важным аспектом его педагогической системы было постоянное соотнесение и подчеркивание первостепенности вопросов художественной пространственности, по-разному реализуемых в пластических искусствах, с одной стороны, и в дизайне – с другой. Именно творческой практической отработке этой важнейшей проблемы и был посвящен первый семестр третьего курса, с которого начинались занятия с В. Н. Ляховым.

На дисциплину «Художественное оформление печатной продукции» отводилось в то время всего два часа в неделю. Воля Николаевич объединял две пары, и занятия таким образом проводились два раза в месяц. Основной объем практической работы студентами выполнялся самостоятельно. На занятиях же эти две пары делились на лекционную часть и на коллективное обсуждение выполненного задания. Педагог отбирал несколько работ, наиболее интересных, отвечающих заданию, и предлагал их на обсуждение для выявления как их достоинств, так и недостатков. Сначала он сам предлагал кому-либо высказаться, а когда такая практика устоялась, уже никто не стеснялся участвовать в обсуждении. И на следующее занятие или к экзаменационному просмотру большинство студентов стремились представить исправленные или новые варианты заданий. Таким образом педагог открывал нам особый вид творчества, новую реальность, о которой никто из нас ранее не подозревал.

Начальный цикл заданий был посвящен выявлению пространственных свойств изобрази-

тельной плоскости, в данном случае – обычного белого бумажного листа, поверхность которого принималась за константную в пространственном отношении величину. Воля Николаевич предложил неизобразительными средствами и цветом выполнить три варианта решений. Первый вариант – изображение уходит в глубину от поверхности листа; второй – изображение плоскостей, пятен, линий находится на поверхности листа, и третий вариант – изображение визуально воспринимается выходящим на зрителя. Первое пространственное решение он называл «глубоким», второе – «плоскостным», а третий вариант – «агрессивным» пространством.

Следующее задание – выполнение объемной, ритмизированной отвлеченной композиции; материал – любой. Это могла быть бумажная архитектурно-скульптурная форма или собранный из различных материалов, деталей и форм композиционно организованный объект.

Последнее задание этого цикла выполнялось в учебной фотолаборатории. Задача (метод «отстранения») состояла в том, чтобы созданный студентом упомянутый трехмерный объект посредством фотографии, использования различных ракурсов и контрастного освещения, трансформировался в новую двухмерную графическую композицию. Ее содержанием становилась ритмическая игра контрастов освещенных сторон объекта и объединившихся плоскостей собственных и падающих теней. Задание сложное, трудоемкое, но очень интересное.

И в дальнейшем, в каждом задании Воля Николаевич основной целью ставил развитие творческого мышления студента, пластичности, изобретательности его творческой фантазии, воображения. Выполнение же вышеназванных заданий заметно расширило наши представления о пространственных свойствах изобразительной плоскости, особенно важных в работе над рисунком, живописью, гравюрой.

На старших курсах давались более сложные и реальные задания, такие как выполнение плаката с иллюзией выхода изображения на зрителя, проектирование оригинальной в конструктивном отношении упаковки, выполнение сложно и занятно сфальцованного буклета и т. п. Были задания и на модульное проектирование различных типов книжных изданий, в том числе и иллюстрированных собственными графическими и фотографическими изображениями и т. д.

Помимо грамотного решения задачи, В. Ляховым всегда параллельно выдвигалась идея сверхзадачи, т. е. он ожидал не просто грамотного решения, но непременно с использованием новых подходов, ранее не встречавшихся в подобных проектах. В итоге, студенты уходили на двухмесячную преддипломную практику в крупные издательства страны подготовленными к творческому решению самых разнообразных задач. Реальная же практическая работа в издательских условиях ставила, что называется, молодого специалиста «на крыло».

Интересы Воли Николаевича не замыкались на дизайнерской сфере. Его искренне интересовали

вопросы рисунка и живописи, он даже участвовал в некоторых коллективных кафедральных просмотрах. Его замечания и отзывы всегда были доброжелательными, он живо включался в обсуждение работ талантливого студента. Я помню, как на просмотре четвертого курса, году, наверное, в 1974-м, Воля Николаевич остановился у работ Владимира Брайнина, сказал о них хорошие слова и попросил подарить ему небольшой этюд с изображением старого двухэтажного деревянного дома. Студент был, конечно, польщен и с удовольствием подарил этюд. Ныне В. Брайнин – член-корреспондент Академии художеств. Это выразительно свидетельствует о том, что глаз Воли Николаевича был безошибочным.

В заключение представляется необходимым отметить: нашему факультету, ныне Институту графики и искусства книги, невероятно повезло, что в то переломное время кафедре ХТОПП возглавлял В. Н. Ляхов – выдающийся ученый-практик, романтик, энтузиаст книжного дела. Он изучил, освоил, систематизировал опыт и теоретические разработки крупнейших мастеров и теоретиков отечественного и зарубежного книжного искусства, создал теоретико-методический базис художественного проектирования изданий. Системный подход, заложенный в основу исследований В. Н. Ляхова, вывел теорию искусства книги на принципиально новый уровень проектирования отечественных изданий различных видов и типов. Время не обесценило его поиска и открытий, но напротив, подтвердило их актуальность,

что позволило созданной им школе успешно развиваться все минувшие десятилетия. И сегодня его труды остаются надежным основанием для разработки эффективных методов проектирования, в том числе и электронных изданий, в новых технологических условиях электронной эры.

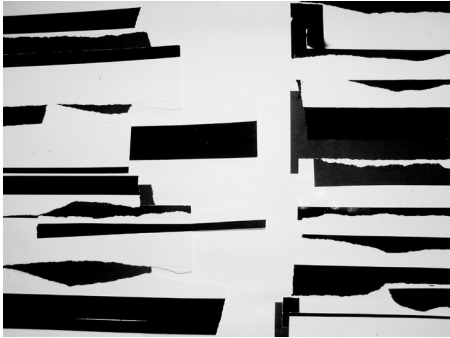
В. Н. Ляхов всегда с большим пиететом относился к своим старшим предшественникам – классикам теории и практики книжного искусства. Сегодня он сам объективно является неотъемлемой фигурой этого почтенного круга выдающихся творцов отечественного искусства книги.



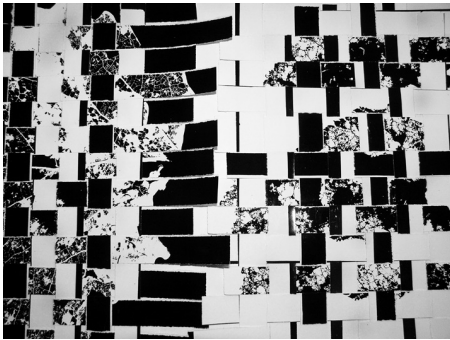
1. Воля Николаевич Ляхов



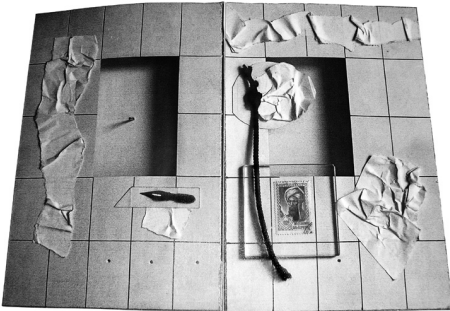
2. Андрей Дмитриевич
Гончаров и Воля
Николаевич Ляхов



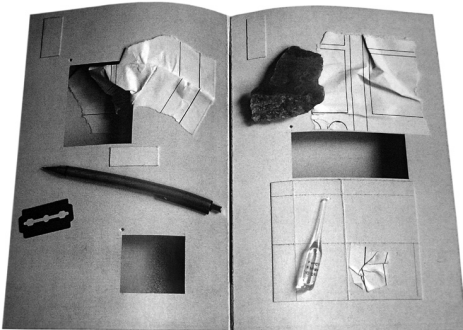
3. Учебное задание.
Студенческая работа



4. Учебное задание.
Студенческая работа



5. Учебное задание.
Студенческая работа



6. Учебное задание.
Студенческая работа

Модель функциональной структуры книги



7. Модель функциональной структуры книги по В. Н. Ляхову



8. Изданные труды В. Н. Ляхова

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

Сборник материалов конференции
ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2016

Редактор А. К. Кононов
Верстка А. А. Веселов
Оргкомитет конференции: М. Д. Давтян, Н. О. Ергенс

Тираж 100 экз.