

Сборник материалов конференции
ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ
2017

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

Сборник материалов конференции
**ТРАУГОТОВСКИЕ
ЧТЕНИЯ
2017**

Санкт-Петербург
2018

Периодическое издание
Сборник материалов конференции
ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2017
ISBN
Оргкомитет конференции: М. Д. Давтян, Н. О. Ергенс
Редактор А. К. Кононов
Художественный редактор, верстка А. А. Веселов
Корректор Д. М. Валова

*В оформлении обложки
использована 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 ее аспекты — освещение истории книжной графики в России, постановка научных вопросов, связанных с развитием и изучением культуры иллюстрированной книги в целом.

Официальный адрес программы:
traugot.readings@gmail.com

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

Тираж 100 экз.

СОДЕРЖАНИЕ

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО.
ОРГКОМИТЕТ КОФЕРЕНЦИИ

Юлия Ивановна Арутюнян
КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ Б.И. КОЖИНА

Татьяна Михайловна Журавская
ФИЛОСОФИЯ ДИЗАЙНА
В КНИГЕ КЕНДЗИ ЭКУАНА
«ЭСТЕТИКА ЯПОНСКОЙ КОРОБОЧКИ ДЛЯ ЛАНЧА»

Кирилл Алексеевич Захаров
ХУДОЖНИК ЕЛЕНА САФОНОВА:
ОПЫТ КРАТКОГО ЖИЗНЕОПИСАНИЯ

Наталья Михайловна Козырева
ЖИЛИЩЕ МАСТЕРА ИЛИ МАЛОИЗВЕСТНЫЕ
РИСУНКИ К РОМАНУ М.А. БУЛГАКОВА
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Елена Сергеевна Корвацкая
ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСАНДРА ВАСИЛЬЕВИЧА
ЛОЖКИНА (1881–1942) В ДЕТСКОЙ КНИГЕ

Екатерина Вячеславовна Королева
ТВОРЧЕСТВО ЛЬВА И ИРИНЫ ТОКМАКОВЫХ

Ольга Юрьевна Кошкина
АЛГОРИТМ ИЗМЕНЫ: ИЛЛЮСТРАЦИИ
ВАЛЕРИЯ БАБАНОВА К ПОВЕСТИ
ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА «ИУДА ИСКАРИОТ И ДРУГИЕ»

Лидия Степановна Кудрявцева,
Лола Утриковна Звонарёва
РУССКАЯ КЛАССИКА
В СИМВОЛИЧЕСКИХ ОБРАЗАХ
ПАРИЖСКОГО ХУДОЖНИКА

Эраст Давыдович Кузнецов
ВИТАЛИЙ БИАНКИ И ЕГО ХУДОЖНИКИ

Александра Вячеславовна Кушнарёва
МЕСТО ИЛЛЮСТРАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ
АЛЬФРЕДА КУБИНА

Мария Борисовна Патрушева
ТВОРЧЕСТВО НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЫ
ШАХОВСКОЙ (1890–1942) И КРУГА
ЕЕ ЕДИНОМЫШЛЕННИКОВ КАК СВИДЕТЕЛЬСТВО
ПЛОДОТВОРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
В ТОТАЛИТАРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Григорий Дмитриевич Певцов
СЕРОВ КАК ИЛЛЮСТРАТОР

Юлия Владимировна Селиванова
К ПОНИМАНИЮ ФЕНОМЕНА КНИГИ ХУДОЖНИКА:
НА МАТЕРИАЛЕ РАБОТ ПО ТЕКСТАМ
МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

ИДЕОЛОГИЯ И ПОЛИГРАФИЯ
(1932: Случай Телингатера)
Андрей Анатольевич Россомахин

Предисловие

Соломон Телингатер

Новое полиграфическое искусство в СССР
(комментарий Андрея Россомахина)

Михаил Семенович Карасик

Контексты статьи С. Телингатера

«Новое полиграфическое искусство в СССР»

МАТЕРИАЛЫ ВЫСТАВОЧНОЙ ЧАСТИ ПРОГРАММЫ

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, книге художника и, шире, – науке о книге. Программа «Трауготовские чтения» – это единственное ежегодное мероприятие в Санкт-Петербурге, успешно проводимое уже семь лет (с 2011 года) 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.

Выставочная практика программы с одной стороны дополняет научную часть, с другой, является самостоятельным направлением, позволяющим включать более широкий круг зрителей-ценителей и просто любителей Книги.

Конференция, в свою очередь, традиционно объединяет наиболее видных и авторитетных исследователей, а также молодых специалистов, из Петербурга и Москвы, теоретиков и практиков, работающих с книгой.

Благодаря совместной работе Библиотеки книжной графики и программы «Трауготовские чтения» мы можем ставить действительно значимые для отечественного дискурса книги задачи.

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

На сегодняшний день, в рамках программы было проведено 7 научных конференций, выпущено 6 сборников научных статей, осуществлено более 10 выставочных проектов на различных площадках.

*Оргкомитет программы
«Трауготовские чтения»*

Юлия Ивановна Арутюнян

КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ
Б. И. КОЖИНА

Отечественное искусство конца 1930 – начала 1940-х гг., несмотря на драматизм эпохи, намеренный разрыв с прошлым, политические события, особенности общественной жизни и растущее напряжение, продолжает традиции мастеров рубежа XIX–XX столетий. Понятие профессионализма, понимание метода как динамичного комплекса приемов и техник, осознание концептуальных вопросов синтеза искусств сохраняют непреходящее значение для художника. Ленинградская школа графики предвоенного десятилетия, осваивавшая и трансформировавшая великое наследие мастеров Серебряного века, осмыслявшая и развивавшая творческие поиски новаторов начала столетия, сформировала особое отношение к искусству оформления книги.

Книжная иллюстрация занимала центральное место в творчестве Бориса Ивановича Кожина (1909–1942) (*илл. 1*) – талантливого графика, выпускника мастерской П. А. Шиллинговского. К сожалению, рассеянное по музейным и частным собраниям на-

следие мастера не было систематизировано и последовательно изучено, архивные материалы отличаются отрывочностью и неполнотой, творчество одаренного и самобытного художника-графика еще ждет своего исследователя. Данная публикация – попытка обратиться к наследию художника, одной из граней дарования которого явилась книжная и журнальная графика.

Сохранившаяся в Научном архиве Российской академии художеств автобиография позволяет весьма точно восстановить данные о жизни и творчестве Б. И. Кожина. Родился он в городе Орджоникидзеграде (г. Бежицы Орловской области, ныне район г. Брянска) в апреле 1909 г., учился в школе-девятилетке (1917–1926 гг.), по окончании которой поступил в Ленинградский государственный художественно-промышленный техникум (1927–1930), в 1931–1932 гг. служил в РККА. Выпускник полиграфического факультета, в 1933 г. работает художником в плакатной мастерской¹: вероятно, именно к этому периоду принадлежит оригинальный рекламный листок «Покупайте дрожжи во всех магазинах и лавках». С 1932 г. особое место в творчестве Б. И. Кожина занимает журнальная иллюстрация в «Вестнике знания», «Вокруг света», «Резце», несколько позже – и в «Огоньке». Около двух лет (с 1934 г.) он посещал Ленинградский институт повышения квалификации работников искусств (ЛИПКРИ); преподававшие в нем Михаил Давыдович Бернштейн (рисунок) и Алексей Еремеевич Карев (живопись) рекомендо-

¹ Научный архив Академии художеств. Фонд 7. Опись 1. Ед. 51 – 1936. Л. 4–5.

вали молодому художнику продолжить обучение. В сентябре 1936 г. Б. И. Кожина зачисляются на третий курс факультета живописи Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры¹, в мастерскую П. А. Шиллинговского². В 1940 г. он заканчивает обучение, представив в качестве дипломной работы цикл иллюстраций к «Капитанской дочке» А. С. Пушкина³.

К моменту поступления в вуз художник был уже сложившимся мастером, профессионалом, одаренным и тонко понимающим суть работы иллюстратором, востребованным и активно сотрудничающим с несколькими издательствами и журналами. Б. И. Кожин обладал уникальным графическим даром, как никто другой чувствовал специфику штриха и особенности пластического языка рисунка и литографии. Тонкий и глубокий портретист, он рисовал своих учителей и однокурсников, увлекался натурной студией, делал шаржи с остроумными подписями. В коллекции НИМРАХ хранятся учебные рисунки и две папки с произведениями печатной графики мастера; переданный вдовой художника⁴ материал – в силу

¹ Научный архив Академии художеств. Фонд 7. Опись 1. Ед. 51 – 1936. Л. 10.

² Научный архив Академии художеств. Фонд 7. Опись 1. Ед. 51 – 1936. Л. 12.

³ «Оценка “отлично”». См.: Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Российской Академии художеств, 1915–2005 / авт.-сост. С. Б. Алексеева; науч. ред. Ю. Г. Бобров. – СПб. : [б. и.], 2007. С. 380.

⁴ Т. В. Кожина, дочь академика архитектуры В. П. Сулова (Научный архив Академии художеств. Фонд 7. Опись 1. Ед. 51 – 1936. Л. 5–6).

специфики собрания – включал преимущественно учебные работы, а не полноценные самостоятельные произведения. Во время обучения им выполнялись стандартные задания и творческие работы. Педагоги считали Б. И. Кожина хорошим портретистом. В хранящихся в НИМРАХ рисунках отражен как его интерес к изображению лиц, так и талант иллюстратора. Коллекция включает пять типов работ: учебный академический рисунок, портрет (правда, весьма обобщенный), анималистический жанр, композиционные постановочные зарисовки и подготовительные этюды к дипломному проекту.

Натурные наброски и динамичные зарисовки фигуры в движении, традиционные для академической системы художественного образования, отличаются у Б. И. Кожина живописностью и легкостью очертаний. Уверенная постановка фигуры в пространстве, безупречное владение анатомией, использование светотени для активизации движения и моделировки объемов подчеркивают особенности творческой манеры, позволяя осваивать приемы построения пропорциональных соотношений, сочетая статику спокойной позы с пластическим подходом в передаче форм. Беглые экспрессивные наброски живо намечают сложные повороты и позы, эксперименты с пластикой тела в пространстве в дальнейшем помогут работать над сюжетными изображениями. Портретные этюды и женские образы уже в учебных работах получают подчеркнутую характерность и эмоциональную окраску. Анималистические мотивы, ставшие визитной карточкой Б. И. Кожина в журнальной графике, отличаются убедительностью трактовки

движений и выразительностью образного языка: художнику удается легким изгибом линии схватить главное – характерные повадки зверя, своеобразие пластики, узнаваемую позу, особенности реакции. Уверенное владение графическими приемами, легкий этюдный штрих, незаконченность как прием, подчеркивающий динамику и время, позволяют художнику создавать экспрессивные и достоверные образы. Именно изображения животных – легкие, динамичные и остро экспрессивные – окажутся востребованными в журнальных публикациях, особенно для литературной части «Огонька». Листы печатной графики Б. И. Кожина из собрания НИМРАХ: офорты, литографии, монотипии, включая копии произведений Рембрандта, ню, портретные зарисовки, пейзажи – отличает высокий профессиональный уровень, прекрасное чувство материала, точное попадание в образ, острая игра с современностью и легкий налет свойственной художнику иронии. Начиная с 1936 г. Б. И. Кожин активно сотрудничает с журналами «Огонек», «Вестник знания» и «Вокруг света» – научная иллюстрация, заставки, обложки (илл. 2), и портреты ученых занимают в них центральное место.

Исполненные гуашью на бумаге подготовительные наброски к дипломной работе составляют большую часть собрания НИМРАХ, в музее сохранились и литографии с отдельными фигурами и композициями по мотивам произведения А. С. Пушкина, в фонде учебных работ находятся законченные листы к «Капитанской дочке». 1940 годом датируется ряд предварительных этюдов: персонажи в париках и костюмах

XVIII века, крестьянские типы, образ Пугачева. Образы русской истории, пушкинская тематика, осмысление национального наследия и несколько авантюрное, живое и динамичное переживание странствий и битв становятся доминирующими мотивами в творчестве Б. И. Кожина.

Дипломная работа – оформление книги «Капитанская дочка» А. С. Пушкина –предопределила перспективы художника. Книжная иллюстрация преобладала в творчестве мастера еще до его поступления в институт, в 1937 г. для издания М. Е. Зуева-Ордынца «Хлопушин поиск»¹ он оформил титульный лист – изображение казака на коне. Тематика странствий и приключений, увлечение историей и техника литографии в дальнейшем будут часто появляться в работах художника. Сотрудничая с «Лениздатом» Б. И. Кожин иллюстрирует книгу Н. А. Брыкина «На границе»² (илл. 3). Работая вместе с однокурсником А. И. Пустозеровым, он создает несколько литографий, ярко и образно, иногда заостренно характерно, трактующих нехитрые сюжеты документальных рассказов об охране границы. Наиболее выразительными и эмоциональными можно признать пейзажные мотивы: ночные виды отличаются поэтической одухотворенностью и эмоциональным напряжением, вид озера навевает спокойствие и созерцательность. Наследие отечественной традиции «пейзажа настроения» сквозит в отношении мастера к изображению природы. Переплет и форзац издания «Арктические

¹ Зуев-Ордынец М. Е. Хлопушин поиск. – Челябинск : Челябинск, 1937.

² Брыкин Н. А. На границе. – Л.: Лениздат, 1937.

походы Джона Франклина»¹ (илл. 4) отражают увлечение тематикой путешествия, открытий и морских экспедиций.

Наиболее полным и сложным было оформление книги С. А. Купера «День Марии»², работа включала многочисленные автолитографии (илл. 5), заставки (илл. 6) и концовки. Японская тематика выражена художником не в стилизации, но в этнографическом аспекте, нередко на первый план выходит склонность Б. И. Кожина к утрированию характеристик, иронии и острой типизации облика героев и сцен. Пейзажные и жанровые композиции, батальные сцены и марины, исполненные в технике литографии, интересны динамикой композиционных построений, несколько декоративным ритмом, условностью пространства и живописностью в передаче света. Тонкие изысканные заставки и концовки, напротив, лишены живописности, остры штриховой линией, игрой силуэтов и линий.

Интересным аспектом творчества Б. И. Кожина стали его литографированные городские пейзажи, навеянные любовью к морской тематике и увлечением искусством прошлого. Продолжением темы можно считать иллюстрации к миниатюрным по формату путеводителям по Пушкину³ (илл. 7): узнаваемые

¹ Арктические походы Джона Франклина. По материалам экспедиций Франклина, Мак-Клюна, Мак-Клинтона, Холла, Шватки и др. – Л.: Издательство Главсевморпути, 1937.

² Купер С. А. День Марии. – Л.: Художественная литература, 1938.

³ Екатерининский дворец-музей и парк в г. Пушкине. – Л.: Издательство Ленинградского Совета РК и КД, 1939; Александровский дворец-музей и парк в г. Пушкине. – Л.: Издательство Ленинградского Совета РК и КД, 1939.

пейзажи и хрестоматийные виды, прославленные интерьеры и ценные предметы убранства, исполненные тщательно и достоверно, соседствуют с легкими контурными зарисовками, живыми и энергичными.

Дипломная работа для Б. И. Кожина стала итогом, завершением творческих поисков. Общее оформление тома и иллюстрации в технике литографии объединены стилистически и сюжетно, сохранившиеся рисунки, пробные отпечатки и листы, представленные на защите диплома, характеризуют подход художника к работе над темой. От натурной штудии и работы с моделью художник переходит к формированию отдельных образов, композиционным поискам, разработке единой стилистической и повествовательной линии (илл. 8). Масштабные по размеру литографии и подготовительные наброски (средний размер около 59×70,5 см) включают титульный лист, сцены дуэли, Машу у постели Гринёва, встречу с Пугачевым, въезд Пугачева в Белогорскую крепость, Гринёва у Пугачева, совет (илл. 9), допрос Пугачева (илл. 10). Нарративные в своей основе произведения, ориентированные на очевидную визуальную риторику, проработанные и детализированные в своей достоверности, обыгрывающие исторический контекст листы более, чем остальные работы, связаны с типичными для 1930–1940-х гг. приемами иллюстрирования классической литературы.

Сказочные мотивы обретают особенную выразительность и яркую индивидуальную интерпретацию в творчестве мастера. Созданные по мотивам сказок братьев Гримм и Г. Х. Андерсена образы соединяют иронию и возвышенность романтической игры.

Подчеркнуто гротескная трактовка отрицательных персонажей, динамичное, по-театральному резкое освещение, переходы прозрачно-серебристых теней в глухой мрак полной «заливки» уходящего в глубину пространства превращают листы в главы занимательного повествования. Используя технику литографии, художник акцентирует активную светотень, придающую эмоционально приподнятое настроение и драматизм событиям чудесного повествования.

Успешная защита дипломного проекта открывала перед художником педагогические перспективы. 23 сентября 1940 г. Б. И. Кожин подает заявление на должность ассистента¹, на этом месте он проработает около года. Дело завершает приказ о мобилизации (№ 85 от 9 августа 1941 г.), две фамилии вычеркнуты из списка, одна, Б. И. Кожина, – оставлена². Известно, что по окончании института художник продолжил активное сотрудничество с издательством «Лениздат» и журналами «Огонек» и «Вокруг света». В 1941 г. Б. И. Кожин совершил поездку по Сибири, откуда привез альбом зарисовок и эскизов, он собирал материал для картины, посвященной истории Ермака. С началом Великой Отечественной войны художник вступил в ряды Народного ополчения, во время боев на Ленинградском фронте и в блокадном городе он продолжал работать – делал зарисовки для фронтовых газет, плакаты, наброски иллюстраций к «Графу

1 Научный архив Академии художеств. Фонд 7. Опись 3. Ед. 176 – 1940. Л. 1–2.

2 Научный архив Академии художеств. Фонд 7. Опись 3. Ед. 176 – 1940. Л. 10.

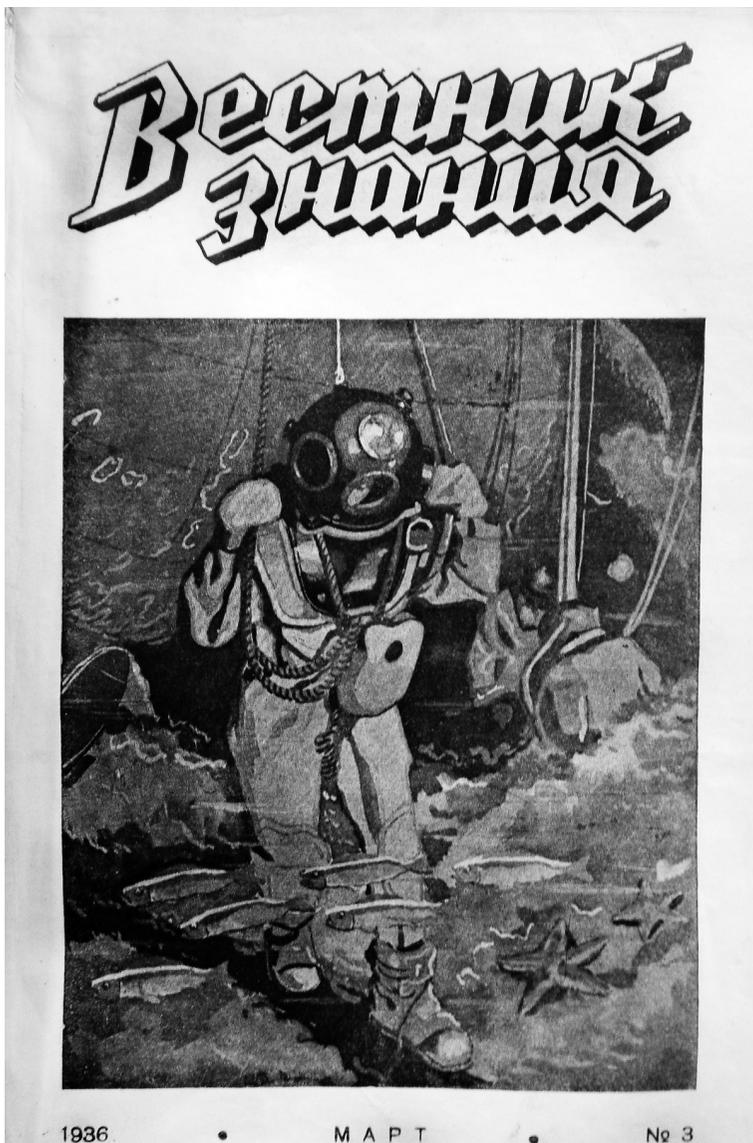
Нулину» А. С. Пушкина ¹. После ранения в начале 1942 г. Б. И. Кожин оказался в госпитале, где умер 20 февраля; похоронен в братской могиле на Пискаревском кладбище.

Творчество Б. И. Кожина – прекрасный пример сохранения и развития ленинградской школы книжной графики, базирующейся на блестящем наследии мастеров рубежа XIX–XX веков. Яркий рисовальщик и характерный портретист, живой и эмоциональный автор пейзажа, художник сохранял и разрабатывал традиции отечественной графической школы Серебряного века. Журнальные иллюстрации Б. И. Кожина, конкретные и наглядные в научных изданиях, повествовательные и динамичные в литературных публикациях, отражают как требования конкретной ситуации, так и сложившийся ранее метод быстрой эскизной работы в весьма экспрессивной и эмоциональной манере. Его подход к оформлению книги как единого художественного комплекса привлекает своей вариативностью, самостоятельностью и профессионализмом. Складывается конкретный тематический корпус – морские мотивы, приключения, батальные сцены, пейзажи и портреты деятелей науки и культуры; вырабатывается техника – преобладает литография и эскизный штриховой рисунок пером.

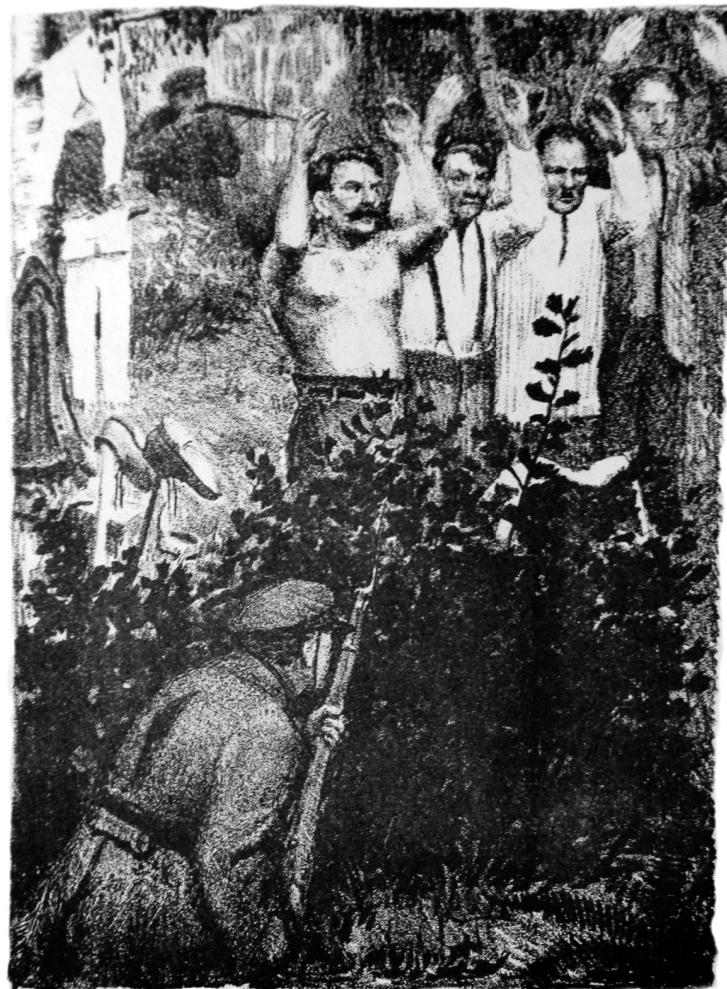
¹ Щегула Лариса Леонидовна. Москва. Помним. Ветераны Великой Отечественной войны. URL: <https://www.1tv.ru/veterani/id=2348172> (Дата обращения: 20.02.2017).



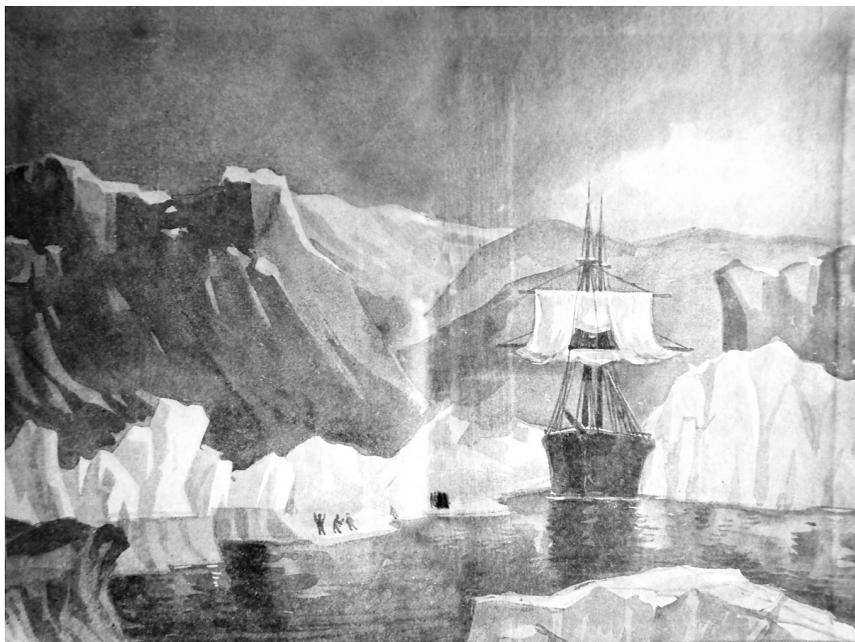
1. Б. И. Кожин. Фотография. 1936. Негатекамежкафедральной учебной лаборатории: «Художественный информационный центр»ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина при Российской Академии художеств. Санкт-Петербург.



2. Б. И. Кожин. Водолазы (к статье «Подъём и спасение корабля»). Обложка журнала «Вестник знания». Март.



3. Б. И. Кожин. Иллюстрация из книги Н. А. Брыкина «На границе». Автолитография. 1937.



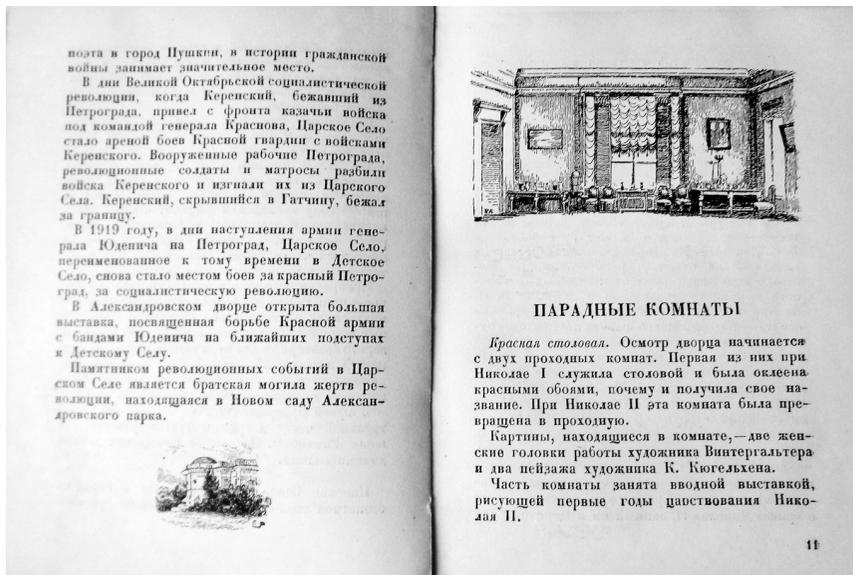
4. Б. И. Кожин. Форзац книги «Арктические походы Джона Франклина. По материалам экспедиций Франклина, Мак-Клюна, Мак-Клинтона, Холла, Шватки и др.». 1937.



5. Б. И. Кожин. Иллюстрация книги С. А. Купера «День Марии». 1938.



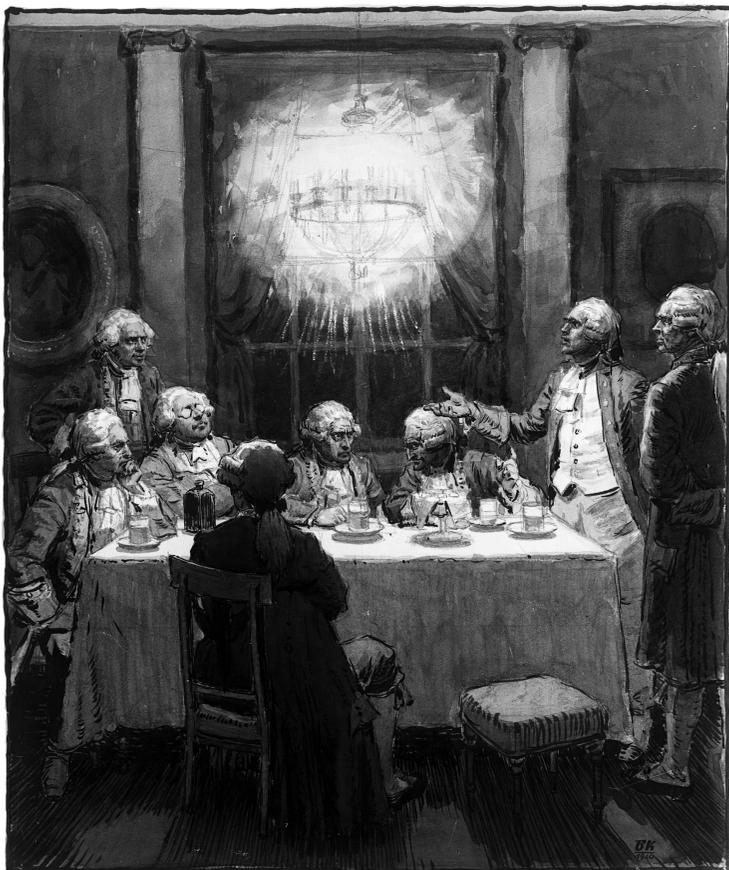
6. Б. И. Кожин. Заставка из книги С.А. Купера «День Марии». 1938.



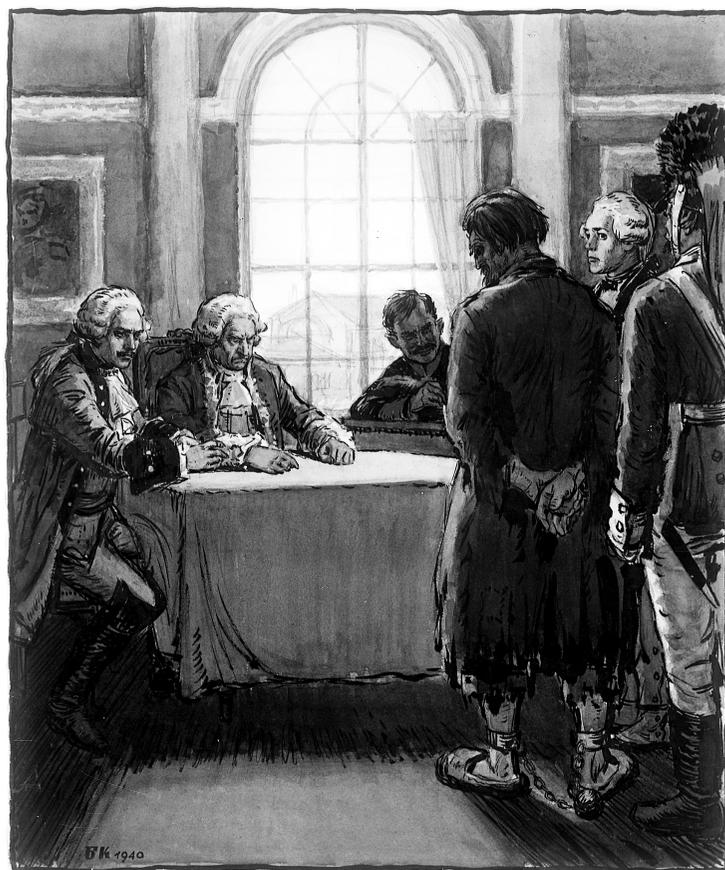
7. Б. И. Кожин. Заставка и концовка из книги «Екатерининский дворец-музей и парк в г. Пушкине». 1939.



8. Б. И. Кожин. Подготовительный этюд к иллюстрациям книги А. С. Пушкина «Капитанская дочка». Автолитография. 1939–1940. Негатекамежкафедеральной учебной лаборатории: «Художественный информационный центр» ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской Академии художеств. Санкт-Петербург.



9. Б. И. Кожин. Иллюстрация к книге А. С. Пушкина «Капитанская дочка». Бумага, гуашь. 1940. Негатекамежкафедральной учебной лаборатории: «Художественный информационный центр» ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской Академии художеств. Санкт-Петербург.



10. Б. И. Кожин. Иллюстрация к книге А. С. Пушкина «Капитанская дочка». Бумага, гуашь. 1940. Негатекамежкафедральной учебной лаборатории: «Художественный информационный центр» ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской Академии художеств. Санкт-Петербург.

Татьяна Михайловна Журавская

ФИЛОСОФИЯ ДИЗАЙНА В КНИГЕ КЕНДЗИ ЭКУАНА «ЭСТЕТИКА ЯПОНСКОЙ КОРОБОЧКИ ДЛЯ ЛАНЧА»

Принято считать, что удел дизайнера – проектировать, создавать гармоничный предметно-пространственный мир, а не писать книги. Но мировой опыт показывает, что книги, написанные и спроектированные самими дизайнерами, представляют собой их авторское понимание того, что такое дизайн. Такой книгой несомненно является «Эстетика японской коробочки для ланча» (*The Aesthetics of the Japanese lunchbox*) японского дизайнера Кендзи Экуана.

Но сначала об авторе книги. Кендзи Экуан (1929–2015) – один из самых известных дизайнеров в мире. Мыслитель, поэт, художник, организатор и духовный наставник. Родился в 1929 г., в 16 лет остался без отца, который погиб во время атомной бомбардировки Хиросимы. Поскольку отец Кендзи Экуана был буддийским священником, то сын должен был унаследовать стезю отца. Два года Кендзи провел в молитвах почти в пол-

ной изоляции, живя и учась в монастыре. Это решающим образом повлияло на его духовное развитие, сформировало склонность к философии, развило умение «сердцем видеть душу вещей» и стремление «создавать материальный мир, способствующий духовному сближению людей».

В 1950 г. Экуан поступил в токийский Университет изящных искусств и музыки. В 1953 г., вместе с товарищами по обучению, основал ГК – «Группу Коикэ», названную так в честь любимого учителя. Сейчас это одна из крупнейших дизайнерских компаний, насчитывающая около 250 сотрудников и работающая в самых разных областях дизайна: транспорт, промышленная продукция, дизайн окружающей среды, графика и прогностический дизайн. Фраза «Я помогу японцам обрести новую духовность через новый материальный мир» стала девизом и целью всей жизни Экуана.

Книга «Эстетика японской коробочки для ланча» состоит из введения, двух основных частей и заключения.

Введение названо «Радость от коробочки для ланча».

Первая глава: «Скрытые аспекты коробочки для ланча (*о-бэнто*) – японский этикет в создании форм».

1. Красота – это функция.
2. Универсальная функциональность.
3. Что обеспечивает наше творчество.

4. Сохранение привлекательности прототипа.
5. Сосна–бамбук–слива – единство в разнообразии.
6. Комплексная ассимиляция и структурирование.
7. Эволюция коробочек для ланча.
8. Беспрепятственная приспособляемость – гипотетическая культура.
9. Модель для совершенной цивилизации.
10. Главный принцип сферы услуг – душа продавца.

ВТОРАЯ ГЛАВА: «Интерпретация стиля коробочки для ланча в японской промышленности – архипелаг коробочки для ланча сегодня».

1. Технология умирения окружающей среды: Природа и времена года в культуре с кондиционированным воздухом.

2. Технология порядка: домашний буддийский алтарь и универмаг у вас дома.

3. Технология повышения качества: путеводитель для знатока соевого соуса и чайный домик с мотором.

4. Технология структурирования: продукция и люди в экономике. Теория японской организации.

5. Технология целей: задачи и восприимчивость в искусственной городской среде.

6. Технология стиля жизни: придание формы человеческому характеру и идеал одного цветка.

Заключение: «Душа коробочки для ланча – глобализация Японии».

Приложение: «Краткая история коробочки для ланча».

В книге Кендзи Экуана традиционная, как правило, выполненная из дерева или пластмассы и покрытая черным лаком коробочка для еды – *о-бэнто* – рассматривается как модель японской культуры, неотъемлемой частью которой является дизайн.

Формат книги – квадрат 25×25 см. Обложка – матовая черная с блестящим (глянцевым) квадратом 14×14 см посередине, в котором помещено изображение открытой коробочки, наполненной традиционной японской едой, и палочек (*хасу*) на специальной подставке. Это своего рода приглашение отведать японский дизайн «на вкус» – очень точная метафора души и сердца Японии, деликатное, ненавязчивое приглашение открыть загадочно мерцающую коробочку, а вместе с ней и тайны японской традиционной и современной культуры, самобытности эстетики. На обложке, повторяя контур квадратного контейнера, вписаны в квадрат надписи. Наверху – название книги, внизу справа – имя автора, сбоку по правой стороне – название издательства. Расположение шрифта подчеркнуто асимметричное, характерное для японского понимания гармонии. Шрифт строгий, простой, без засечек. Простота, естественность – еще одна характерная черта японского понимания красоты.

Текстовая и иллюстративная части внутри книги выполнены на ритмично выверенных страницах черного и белого цвета, создающих особое художественное пространство книги. Шрифт текста мелкий, но благодаря компоновке и большим

полям хорошо читается. Сетка компоновки книги хорошо продумана, естественна, как дыхание, с точно расставленными акцентами и гармоничным пропорциональным строем. Правый разворот с иллюстрациями повторяет изображение коробочки с закрытой крышкой и открытой, наполненной деликатесами. Пояснения к иллюстрациям не прилипают к изображению и хорошо читаются.

Следующий иллюстративный акцент – всеми узнаваемая фотография священной горы Фудзи, ставшей символом страны, без которого не мыслится ландшафт Японии. Белая страница, синерозово-голубой образ горы – скорее мираж, чем конкретная форма. Далее – контрастный черный разворот, где скомпоновано только название первой главы. «Маленький, но сильный» блок текста, который является самой сутью японского дизайна.

В иллюстрациях отражены мировоззрение и взгляд на дизайн, своеобразное кредо Кендзи Экуана: дизайн, базирующийся на национальных традициях, постоянно стремящийся к совершенству и развитию, «одухотворенный», создающий комфортную среду для всех без исключения людей.

Поэтому иллюстрации книги обращаются к природе и ее характерным сезонным символам – таким, как трава, сгибающаяся под порывами осеннего ветра.

Основные принципы японской эстетики были заложены в традиционной культуре. Чайная церемония и домик для нее – со скромным интерье-

ром, узким входом и садом вокруг. Фотография во всю книжную страницу, темная по тону: освещенный вход, сдвижные перегородки, ниша-токонома, свиток, висящий в нише, и керамическая ваза. Как визуальная цитата из книги знаменитого Дзюньитиро Танидзаки «Похвала тени»: «Здесь вы не увидите никаких ухищрений: комбинацией простого дерева с простыми стенами в глубине комнаты ограничено пространство, где лучи света, дошедшие извне, рождают неясную тень. Вы вглядываетесь в мрак, наполняющий пространство за выступом карниза над нишей, плавающий вокруг цветочной вазы, таящийся под этажеркой тигаидана, и, зная, что это только тень, вы тем не менее чувствуете, как будто тишина вечности владеет этими темными углами»¹.

За чайной церемонией в книге следует традиционная японская одежда – кимоно с рисунком на основе природных мотивов, в распространенной сиренево-зеленой гамме и с изображением хризантем.

От мотивов и предметов традиционной культуры Экуан переходит к рассмотрению объектов, символизирующих достижения современной техники и дизайна. Как в коробочке для ланча подобраны разные вкусы и цвета, так и традиции прикладного искусства дополняются предметами современного дизайна и не вступают в противоречие с ними. Кендзи Экуан всегда подчеркивает,

¹ Танидзаки Д. Похвала тени: Рассказы, эссе / Пер. с яп. – СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 332.

что прикладное искусство, имеющее вековые традиции, держит на своих плечах современный дизайн. Современный фотоаппарат Экуан отождествляет с магией лица привлекательной женщины. Женщина открывает глаза, внимательно смотрит, запоминает, улыбается, закрывает глаза. Маленькая коробочка фотоаппарата (как контейнер для еды) заключает в себе множество тайн и открытий; простая по форме, она точно выполняет назначенную функцию, в закрытом состоянии – нейтральна внешне, дарит человеку радость и удобство в обращении.

Обращение в тексте и иллюстрациях к предметам традиционной культуры: сладостям на лаковой тарелочке, соответствующим времени года по форме, цвету и вкусу; чуть грубоватой глиняной чашке для чайной церемонии (все это на черной странице и контрастной белой подложке фона); *о-ханами*, празднику любования цветущей сакурой – не вступает в противоречие с современными дизайнерскими предметами и объектами. Они соответствуют единым эстетическим принципам: простоте, скромности, благодаря возможности, по словам Кендзи Экуана, использовать эти вещи «на радость сердцу». Японцы отдают предпочтение предметам маленьким, компактно складываемым, качественным и «милым». Для определения «миловидности» предметов у японцев есть специальное слово *каваи*, трудно переводимое на русский язык (мини-робот, комплект инструментов). Предмет, имеющий давнюю историю, на котором

Экуан останавливается отдельно, – бутылочка для соевого соуса фирмы «Киккоман». Бутылочка была спроектирована Экуаном и запущена в производство в 1961 году. Недавно на конкурсе «Good Design» эта бутылочка получила премию за долгожительство. Японская трапеза немислима без соевого соуса. Это важный предмет в сервировке стола, хоть и маленький по размеру.

«Маленький, но сильный» автомобиль, предоставляющий максимальный комфорт для водителя и пассажиров, «Чайный домик с мотором» – современная версия традиционного домика для чайной церемонии – еще одна иллюстрация и полное раскрытие философии Экуана и сути дизайна.

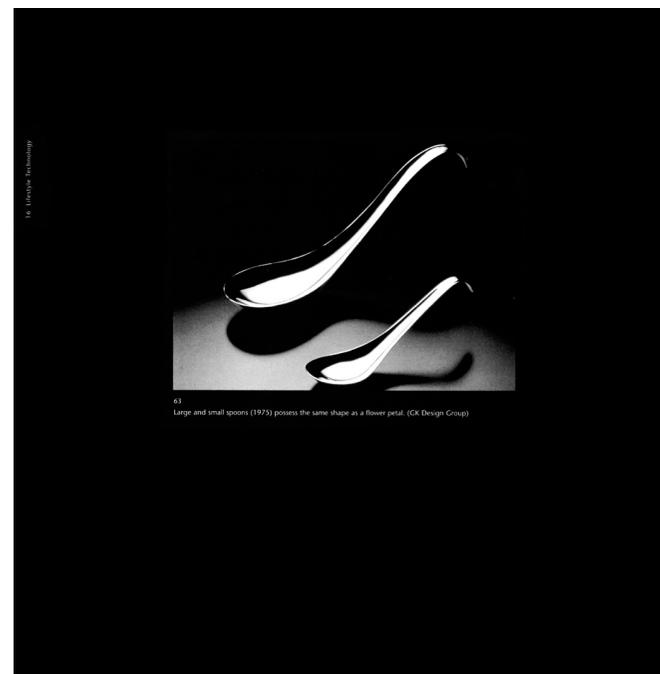
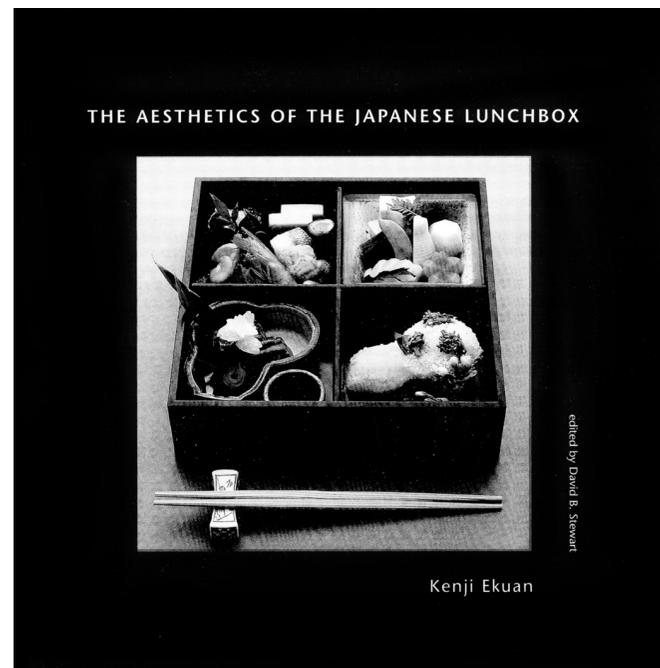
Цветущая сакура и металлические ложки в форме ее лепестков. Вечный символ мимолетной красоты цветов, любование которыми столь важно для понимания японской эстетики. Завершает иллюстративный ряд разворот, с левой стороны которого на черном фоне – осенняя коробочка для ланча, а справа, на белом – трапеза компании японских женщин, которые на фоне осеннего пейзажа вкушают еду из коробочек. Единство, согласие, гармония с природой, радость от общения с людьми и красивыми предметами – вечные истины, заложенные в простых, по сути, вещах, – то, о чем дизайнер Кендзи Экуан говорит в своей книге.

Весь иллюстративный ряд отвечает принципу целостности художественной системы книги. Он

органичен и не противоречив. Прост и естественен, как и представление о дизайне в концепции Кенджи Экуана. Баланс, уравновешенность черного и белого, текста и иллюстраций, традиционного и современного создают чувство спокойствия и удовлетворения, комфортной коммуникации с объектом книжного дизайна.

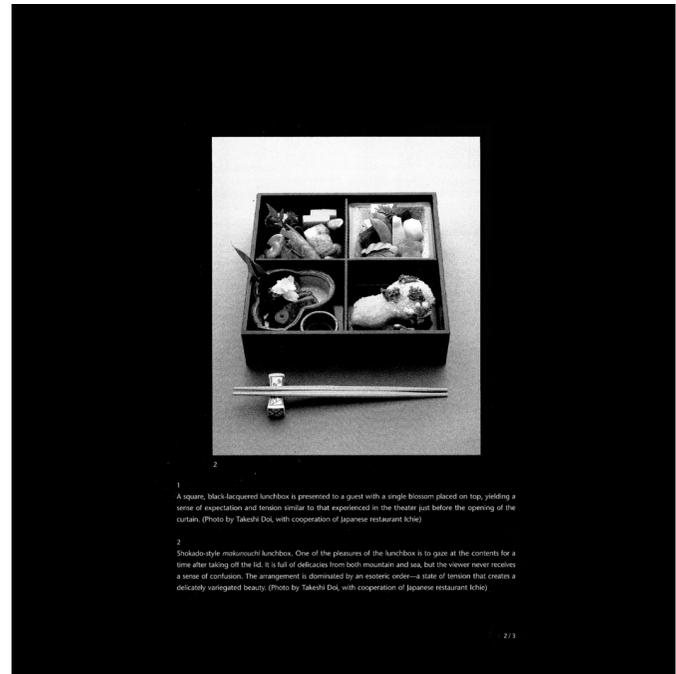
Список литературы:

1. Ekuan Kenji. The Aesthetics of the Japanese lunchbox. Cambridge, 2000.
2. The World of Kenji Ekuan and GK Design Group: Soaring High in the Sky. Tokyo, 2013.
3. Танидзаки Д. Похвала тени: Рассказы, эссе / Пер. с яп. – СПб.: Азбука-классика, 2001.
4. Журавская Т. М. Стремление к совершенству. – СПб. : SOVA, 2009.



	Dazzling Nothingness—A Pretext	ix
	Introduction: Joys of the Lunchbox	1
PART ONE	Hidden Aspects of the Lunchbox—Japanese Etiquette of the Creation of Forms	11
1	Beauty Is Function	13
2	Flexible Functionality	23
3	Equipment That Draws Out Creativity	33
4	Saving Grace of the Prototype	39
5	Pine-Bamboo-Plum—Unification in Diversity	45
6	All-Inclusive Assimilation and Structuring	53
7	Developmentality of the Lunchbox	59
8	Unframed Adaptability—Hypothetical Culture	67
9	Model for a Civilization of Maturity	75
10	The Ultimate Spirit of Service—Heart of the Merchant	85
	An Interlude	91

PART TWO	Lunchbox-Style Interpretation of Japanese Industry—The Lunchbox Archipelago Today	95
11	Technology to Cope with Environment: Nature and Seasons of an Air-Conditioned Culture	97
12	Technology of Order: The Buddhist Home Altar and the Department Store	117
13	Technology for Quality Enhancement: Connoisseur's Guide to Soy Sauce and the Motorized Tea House	125
14	Technology of Structuring: Products and People in the Economy / A Theory of Japanese Organization	143
15	Technology of Aims: Goals and Receptivity in the Artificial Urban Environment	155
16	Lifestyle Technology: Shaping Human Character and the Ideal of the Single Blossom	161
Conclusion	Spirit of the Lunchbox—Globalization of Japan	177
Appendix	A Brief History of the Lunchbox	187



1 A square, black-lacquered lunchbox is presented to a guest with a single blossom placed on top, yielding a sense of expectation and tension similar to that experienced on the theater just before the opening of the curtain. (Photo by Takeshi Doi, with cooperation of Japanese restaurant khae)

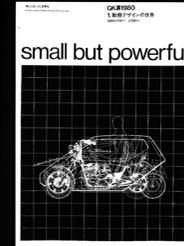
2 Shikado-style melonuchi lunchbox. One of the pleasures of the lunchbox is to gaze at the contents for a time after taking off the lid; it is full of delicacies from both mountain and sea, but the viewer never receives a sense of confusion. The arrangement is dominated by an esoteric order—a state of tension that creates a delicately variegated beauty. (Photo by Takeshi Doi, with cooperation of Japanese restaurant khae)



3
The Japanese archipelago is sometimes referred to by the lovely traditional name of the Flower-Cherry Islands, owing to the varied natural beauty within the confines of its narrow land form. (Photo: NHP Library)



57

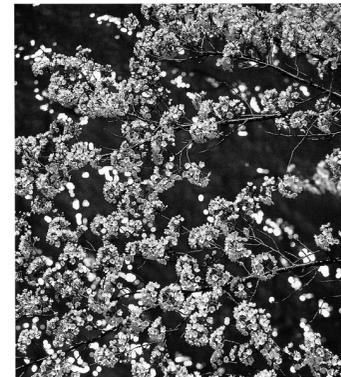


58

57 and 58
The essence of Japanese automobile design is the smallest possible space providing maximum comfort for driver and passengers. Model and drawing show the motorcar prototype CK-0 (1971), born from research into the potential of the compact car. (CK Design Group)



51
Soy sauce container for table use, designed in 1961 and still in production. The product can be used to fixer anything. It shares the essence of the mid-century lunchbox in that it is simple to use despite its complex form. (CK Design Group for Kikkoman Corporation)



62

Many flowers are experienced in a single blossom, demonstrating an infinite complexity in simplicity and the breadth to satisfy limitless desires. (Photo: Free Photo Agency)

Кирилл Алексеевич Захаров

Художник Елена Сафонова:
ОПЫТ КРАТКОГО ЖИЗНЕОПИСАНИЯ

С именем Елены Сафоновой (1902–1980) связан очевидный парадокс. С одной стороны, она родилась в знаменитой семье, училась у великого художника, создала немало книг, дружила и работала с обэриутами – персонами теперь весьма известными. О ней писали в прессе, после ее смерти переиздали книгу «Река» с подробным комментарием, устроили несколько выставок.

При всем этом Сафонова – художник очень тихий, словно маячащий на грани исчезания. Публикации, хотя и есть, малочисленны, нерегулярны. После очередного – как правило, краткого – всплеска интереса надолго воцаряется тишина, почти забвение. Книг Сафоновой не выпускали десятилетиями, хотя многие из них по-прежнему интересны.

Вероятно, в какой-то степени это связано с семьей Елены Васильевны. Она будто находится «в лучах славы» отца и сестры, но эти же лучи оборачиваются для нее тенью. Судьбы Василия и Анны Сафоновых притягивают взгляды словно магни-

том, а жизнь Елены, замечательного и тонкого художника, остается почти неизвестной.

Отец – фигура огромная. Работал с Чайковским, руководил Московской консерваторией, был наставником Гнесиных и Скрябина. Уже этого достаточно, чтобы оценить масштаб его личности. «Летопись жизни и творчества Василия Сафонова» занимает увесистый том, при этом есть шанс, что издание продолжится. Понятно, что у того, кто увлечется столь обширным сюжетом, может не хватить внимания к судьбе младшей дочери знаменитого дирижера.

Анна Сафонова была гражданской женой Александра Колчака, ее образ даже появляется в кинокартине «Адмиралъ» (2008). История драматичной любви и вся последующая история ее жизни увлекают, вовлекают в себя, а Елене Васильевне будто бы уготована не слишком приметная роль заботливой сестры. В трудные минуты она оказывается рядом и бесстрашно навещает Анну в лагерьях. На самом деле судьбы сестер были сплетены более прихотливо, но разглядеть эту вязь трудно – не так много осталось свидетельств и материалов.

На фотографии, которую называют еще «сафоновской лесенкой», Лену, впрочем, увидеть легко – она крайняя справа, самая младшая. Рядом стоит сестра Оля, следующая – Муля (Мария). Ольга, как и Елена, станет художником, а Муля уже тогда, в детстве, «издала» удивительную книжку. Все сделано вручную, но так искусно, что поначалу думаешь, будто книжка напечатана. Стихи принадлежат Лене, в них удивительным образом

проступает озорное «обэриутство», предсказывая будущее знакомство с Введенским и Хармсом.

Поезд мчится, мчится, мчится,
И корову раздавил;
И ослятки, и теляток –
Всех, кто были, раздавил.¹

Искусствовед Раиса Андаева вспоминает слова Елены Васильевны: «В детстве мы часто играли театральные спектакли»². Очевидно, это отразилось на последующей жизни: Сафонова много работала как театральная художница, «театральность» влияла и на произведения, с нею как будто не связанные. Андаева продолжает: «Она рассказывала о том, как создавались рисунки. Любой ее рассказ начинался с описания “сценической площадки”. Затем, как и положено, шло знакомство с “действующими лицами”, их характеристиками, сопровождаемое ремарками, уточнениями, важными подробностями»³.

В 1905 г. Василий Ильич, «протестуя против беспорядков в консерватории, участия студентов в сходках, отрицая революционное движение»⁴,

1 Цит. по рукописи, хранящейся в архиве Е. В. Сафоновой.

2 Андаева Р. Иллюстрации Елены Сафоновой // Плющиха два. История. Имена. Воспоминания. Впечатления / ред.-сост. Т. Бархина. – М.: Близнецы, 2013. – С. 150.

3 Там же.

4 Вишнякова Ю. И. Художник книги Елена Васильевна Сафонова (1902–1980) // Книга. Исследования и материалы = Book. Researches and materials. – М.: Фонд «Книжная культура», 2015. – Сб. 104–105. – С. 98.

подал в отставку, и с 1906 г. семья жила в Петербурге, позже – в Кисловодске, где Елена заканчивала гимназию. Потомок казачьего рода и убежденный монархист, Сафонов умер в феврале 1918 г. от сердечного приступа.

В Петербурге Елена посещала школу Елизаветы Николаевны Званцевой. Здесь преподавал Кузьма Петров-Водкин, учились Владимир Дмитриев и Борис Эрбштейн – в будущем театральные художники. Знакомство с ними способствовало все большему увлечению театром. Такое же увлечение – и у сестры Ольги, она даже занималась в студии Мейерхольда.

С Дмитриевым и Эрбштейном Сафонова продолжила учиться уже непосредственно у Петрова-Водкина: в 1921–1926 гг. она посещала бывшую Академию художеств (там же училась Ольга), где получила прозвище «перист» – «шутливое определение умелого рисовальщика пером»¹.

Сохранилось очень мало ее ранних работ и фактически никаких воспоминаний Сафоновой об этом периоде. Но и в уцелевших рисунках различаешь черты, из которых сложится ее стиль: насыщенные множеством деталей, это настоящие подарки для охотников разглядывать. Роль «деталей» иногда исполняют герои, при этом каждый очень индивидуален. Вспоминаются слова Елены Васильевны о «сценической площадке» и «действующих лицах». Вероятно, эта особенность

1 Кузьма Петров-Водкин и его школа. Живопись, графика, сценография, книжный дизайн : в 2-х т. / сост. и примеч. И. Галеева. – М.: Галеев Галерея, 2015. – Т. 2. – С. 148.

позволит Николаю Харджиеву (он и его жена Лидия Чага дружили с Сафоновой) через много лет говорить о возможном влиянии Филонова, картины которого выстраивались из многих «атомов». Однако Харджиев делает оговорку: Елена Васильевна «никогда не была его ученицей»¹.

Харджиев утверждает, что как живописец Петров-Водкин не оказал на Сафонову влияния, но вновь оговаривается: «Иное дело рисунок. В этой области Сафонова многим обязана своему наставнику»². Разглядывая первую книгу Елены Васильевны («Рылеев», 1926), с этим трудно не согласиться. Пространство выстроено под явным влиянием манеры учителя, угадывается «сферическая перспектива», а обилие мельчайших штрихов напоминает о других учениках Петрова-Водкина – к примеру, о Леониде Чупятове и Петре Соколове. Оба они пользовались схожим приемом.

Еще одна заметная работа раннего периода, уже несомненно детская – книжка Александра Введенского «Путешествие в Крым» (1929), ныне «перевыпущенная» издательством «Ad Marginem» и студией «ABCdesign». И здесь влияние Петрова-Водкина, но другого свойства. Теперь это цвет. Сразу же узнается фирменная гамма «трехцветки»: желтый, красный и сине-зеленый. Заканчивается книга иллюстрацией-картой, нарисованной на задней стороне обложки. Как живописная карта будет нарисована (вся, целиком) следую-

1 Харджиев Н. Ее творчество ждет издателя // Художник и писатель в детской книге. – 2013. – № 3. – С. 26.

2 Там же.

щая книга Сафоновой, самая, наверное, знаменитая из ее ранних работ – книжка-картинка «Река» (1930).

В 1987 г. вышло переиздание «Реки» с обстоятельным сопроводительным текстом Марка Раца. Цитируя Валерия Алфеевского, он говорит о «поэтической познавательности», и слова эти удивительно созвучны работам Елены Васильевны. В книжке «слышно» эхо конструктивизма, она информативная и «полезная». Но еще – поэтичная, много слова не подберешь.

Следуя по течению реки, читатель узнает много нового, попутно наслаждаясь мастерством и остроумием художника – тем более что здесь нет ни единого слова. «Картографическая» перспектива позволяет Сафоновой не удалять и не приближать героев и детали пейзажа. Здесь все одного размера, все можно и хочется рассмотреть, даже то, что у самого горизонта, даже грибы на опушке леса.

До войны «Река» вышла еще раз – в 1935 году; это издание было решено иначе. Книжка по-прежнему «бессловесная», но перспектива уже привычная, а руку Сафоновой узнаешь не сразу – она рисует в новой манере. Грибов, которые весело обнаруживались в прежнем издании, нет, и Марк Раци пишет: «так и видится “строгий” редактор, указывающий художнику, что в принятом масштабе грибы не могут быть видны»¹.

1 Художник Сафонова делает книгу «Река» / вступ. ст. и коммент. М. Раца; сост. серии Ю. Герчука. – М. : Советский художник, 1987. – С. 10.

Проще в изобразительном плане, но прихотливей в смысле устройства самого издания была сделана книжка-ширма «Вокзал» (1930). Она раскладывалась на столе, давая неплохое представление о длине железнодорожных составов. Сафонова не впервые рисует вагоны, но впервые сосредотачивает на них особое внимание. Вагон можно назвать одним из любимейших ее героев. Он часто будет появляться в книжках, нарисованных Еленой Васильевной. Более того – иногда будет показан в разных «состояниях» и фазах своей «жизнедеятельности».

Тогда же, в 1930 г., журнал «ЧИЖ» опубликовал рассказ «одного монгола» с иллюстрациями Николая Лапшина. Через год рассказ превратился в книжечку «Ленин в Индии» – уже с картинками Сафоновой. В книжке есть текст, но от него можно отвлечься и с интересом следить за историей, которую рассказывает художник. Сначала появляется один слон, потом несколько, потом множество. И, как всегда у Сафоновой, любопытно разглядывать детали рисунков, даже самые мелкие черточки.

Увы, но книжка о Ленине не уберегла художника от ссылки, точно так же, как Введенскому не слишком помогли его «пионерские» стихи.

В 1931 г. Хармс и Введенский были арестованы за «антисоветские» детские произведения. Поэтов выслали в Курск, туда же отправили Сафонову, которую незадолго до этого Введенский назначил в шутку своим «секретарем».

Когда-то в Курске жил кумир обэриутов Малевич, поручивший им «идти и останавливать

прогресс». Даниил Иванович, однако, был далек от теплых чувств к городу. Об этом говорят записи самого поэта или, к примеру, воспоминания Чуковского, где Хармс отзывается о городе «с омерзением»¹. Ко всему прочему, приходилось голодать: «У меня всего 2 рубля. Начинается голод»².

Дом, в котором обитал в Курске Хармс, сохранился до сих пор. Здесь его навещали Введенский и Сафонова. Осенью 1932 г. Даниил Иванович вернулся в Ленинград, Введенского же и Сафонову еще на некоторое время выслали в Вологду.

Ситуация в детской литературе за это время изменилась. Начинают печатать сказки, хотя еще недавно гремела нешуточная борьба с ними. За период 1934–1936 гг. много фантастических историй («Маленький Мук», «Гадкий утенок», «Еж и заяц», «Семеро храбрецов», «Храбрый портной») в пересказе Введенского были опубликованы в «ЧИЖе». Иллюстрирует их Сафонова. Отдельными книгами выходят сказки братьев Grimm, Андерсена. Картинки к ним вновь созданы Сафоновой.

Стиль художника преобразился. До чересчур угрожающих нападков на иллюстраторов дело пока не дошло, но Сафонова – по-видимому, естественно – выбирает новую, «неоклассическую» манеру. Иногда ее можно принять даже за самого младшего мирискусника, в некоторой степени возрождающего дореволюционные традиции.

¹ Чуковский К. Дневник. 1901–1969 : в 2-х т. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003. – Т. 2. – С. 84.

² Кобринский А. Даниил Хармс. – М.: Молодая гвардия, 2008. (ЖЗЛ) – С. 231.

Сохраняются отголоски языка Петрова-Водкина, не столь явные, как в ранних книгах. Сафонова переработала метод учителя, сделала его частью собственного. Любовь к занимательности рисунка, однако, никуда не ушла. В иллюстрациях по-прежнему есть, что разглядывать, при малейшем отсутствии намеков на громоздкость или избыточность. Рисунки детальные, подробные, но лаконичные. Нередко Сафонова увлекает зрителя обилием штрихов.

Случаются почти курьезы. Картинки к сказке Евгения Шварца «Новые приключения Кота в сапогах», опубликованной в 1937 г. на страницах «ЧИЖа», ориентированы на реалистичность, дотошное следование натуре. Однако элементы фантастики (к примеру, образ гигантской жабы) приносят в эти работы странное, тревожное настроение на грани сюрреалистического.

В том же году Сафонова рисует книжку-малышку «Железная дорога». Художник помнит о любимом герое – вагоне – и одновременно дарит читателю будто бы вариант конструктивистского «полезного» издания, переосмысленного в классической манере. От конструктивизма осталась идейная составляющая, но не стиль.

Журнальная работа затихает. Художник подступил к важнейшим своим книгам, впоследствии много раз переиздававшимся. Речь о произведениях Чуковского «Айболит» (издание 1936 г.) и Житкова «Что я видел?» (1939). Менее знаменитой – по понятным причинам – стала книга друга художника Александра Введенского

«О девочке Маше, о собаке Петушке и кошке Ниточке» (1937).

Прототипом Айболита Сафоновой послужил муж сестры Анны – инженер Всеволод Книпер. Любопытно проследить эволюцию образа доктора в детских книжках. У ранних иллюстраторов – Добужинского и Белухи – Айболит сохранял связь с Дулиттлом, это был английский джентльмен в цилиндре. Добужинский сделал его похожим на Пиквика, такой же Айболит возникнет у Конашевича. Чуть позже Константин Ротов рисует карикатурного доктора, похожего на клоуна. Уже после войны появился и устоялся образ художавого старичка. Но Айболит Сафоновой не похож ни на одного из тех, что были до и после. Хотя бы потому, что молод.

Рисунки в книге – их множество – черно-белые, но художник использует все ресурсы «бесцветной» иллюстрации. Картинки насыщены увлекательными деталями, сочетают легкую гротескность с убедительной правдоподобностью. Как и всегда у Сафоновой видны характеры, причем она, похоже, сочувствует даже Варваре. Нельзя смотреть бесстрастно, как эта женщина сражается с крокодилом. На форзаце и нахзаце появляются крупные изображения героев, подобным образом будут оформлены книги Введенского и Житкова.

Во время работы идет переписка с Чуковским. В одном из писем он позволяет себе «нападки» из-за затянувшихся сроков, но уже в следующем сообщает: «Вы так чудесно пишете пись-

ма, что дико, почему Вы не сочиняете романов <...> Давайте напишем продолжение Айболита вдвоем!»¹.

В архиве художника действительно сохранились дневниковые записи, даже прозаические этюды. По-видимому, Елена Васильевна не стремилась написать книгу, однако некоторые ее опыты удивительно изящны и глубоки, Харджиев назовет один из таких фрагментов «стихотворением в прозе»².

Для работы над книгой «Что я видел?» Сафонова переезжает в Москву. Житков, человек суровый, более чем внимательно относившийся к выбору иллюстраторов своих произведений, сотрудничал с нею несколько лет. В результате появилась своего рода легенда – обстоятельная, просто написанная и прекрасно «сконструированная» познавательная книга. Она рассказывала едва ли не обо всем, с чем ребенок мог столкнуться в повседневной жизни (разумеется, учитывая реалии тогдашней действительности): о железной дороге (прекрасная возможность восхититься сафоновскими вагонами), метрополитене, зоосаде, лесе, колхозе, детском саде...

Конечно, от иллюстратора подобной книги требовалось умение все на свете нарисовать. Сафонова им обладала. В издание вошли сотни ее иллюстраций, многие из которых расположились

1 Сафонов И. Елена Васильевна Сафонова // Плющиха два. История. Имена. Воспоминания. Впечатления / ред.-сост. Т. Бархина. – М.: Близнецы, 2013. – С. 147.

2 Там же. С. 149.

на полях, нигде не перетягивая внимание на себя и одновременно оставаясь привлекательными для разглядывания. Но нельзя сказать, что художник здесь играет второстепенную роль: он выступает именно как соавтор.

Житков не дожил до издания «Почемучки», как иногда называли его детище, поэтому оно одновременно стало данью памяти замечательному писателю. Вот как оценил книгу Виктор Шкловский: «Почемучка – энциклопедия. Это удавшаяся книга: в ней даются вещи в их связи и человек в его отношении к другому человеку» («Детская литература», 1939. № 9)¹.

Началась война. Во время блокады умирает сестра Елены Васильевны Ольга, тоже художник. Ее сын Илья Кириллович остается совсем один, его ищут по детдомам. Найдя ребенка, Елена Васильевна берет Илью на воспитание. Он написал о Тюле (домашнее прозвище Сафоновой) благодарные и подробные воспоминания, подлинную находку для каждого, кто заинтересуется ее жизнью и творчеством.

Сразу после войны Сафонова работает как художник над фильмом своего давнего друга – Эрста Гарина. Картина «Синегория» была советским «фэнтези» – Гарин экранизировал повесть Льва Кассиля «Дорогие мои мальчишки», обратив особое внимание на сказочную, фантастическую ее составляющую.

1 Андаева Р. Иллюстрации Елены Сафоновой // Плющиха два. История. Имена. Воспоминания. Впечатления / ред.-сост. Т. Бархина. – М.: Близнецы, 2013. – С. 156.

В фильме много типично советских романтических образов: открывается он видами скал и утесов, завершается демонстрацией исполинской статуи Сталина. Неизвестно, насколько существенным было влияние Сафоновой на съемочный процесс, но если смотреть картину внимательно, обнаружится немало кадров, напоминающих ее рисунки – композицией, тонким вниманием к детали, ощущением «классичности», проникнутой лиризмом.

С именем Гарина связана продолжившаяся работа Сафоновой в театре. Как театральный художник она работала с 1927 г., сначала как ассистент Владимира Дмитриева и Бориса Эрбштеня. После войны трудилась во МХАТе, театре им. К. С. Станиславского, Театре сатиры, Театре-студии киноактера. Необычайно популярным стал спектакль «Мария Сьюарт», где Сафонова работала с Борисом Эрдманом.

И хотя работа над детскими книгами после войны сходила на нет, Сафоновой принадлежат костюмы к постановкам пьес Евгения Шварца – «Тень» и «Снежная королева». Кроме того, она делала детские игры, книжки-игрушки. В 1962 г. вышла последняя книжка с ее иллюстрациями – «Зеленое ушко» Арсения Седугина.

Зарабатывать на жизнь иногда приходилось совсем экзотическим способом – Сафонова делала бусы из хлебного мякиша, «рецепт» которых привезла из ссылок сестра. Илья Кириллович вспоминал, как варил для них клей.

Осенью 1967 г. Елена Васильевна посетила Михайловское и создала серию рисунков и несколь-

ко эскизов, которые Харджиев назвал «вполне достойными музейного хранения»¹. Она продолжала создавать живописные работы и в дальнейшем, о чем свидетельствуют поздние фотографии.

Умерла Елена Васильевна в марте 1980 года.

В сущности, эта судьба – вызов расхожему представлению об оригинальности, талантливости как о чем-то громком и вызывающем. Фигура Сафоновой будто ускользает от взгляда исследователей: ее жизнь не была богата яркими событиями, а иллюстрации с течением времени становились все менее экспериментальными. Но эти работы таковы, что если взглядеться, можно различить множество прихотливых и нетривиальных штрихов. Здесь, вероятно, и стоит провести параллель с судьбою их автора.

1 Цит. по аудиозаписи, хранящейся в архиве Е. В. Сафоновой.



Обложка книги «Река» (1930)

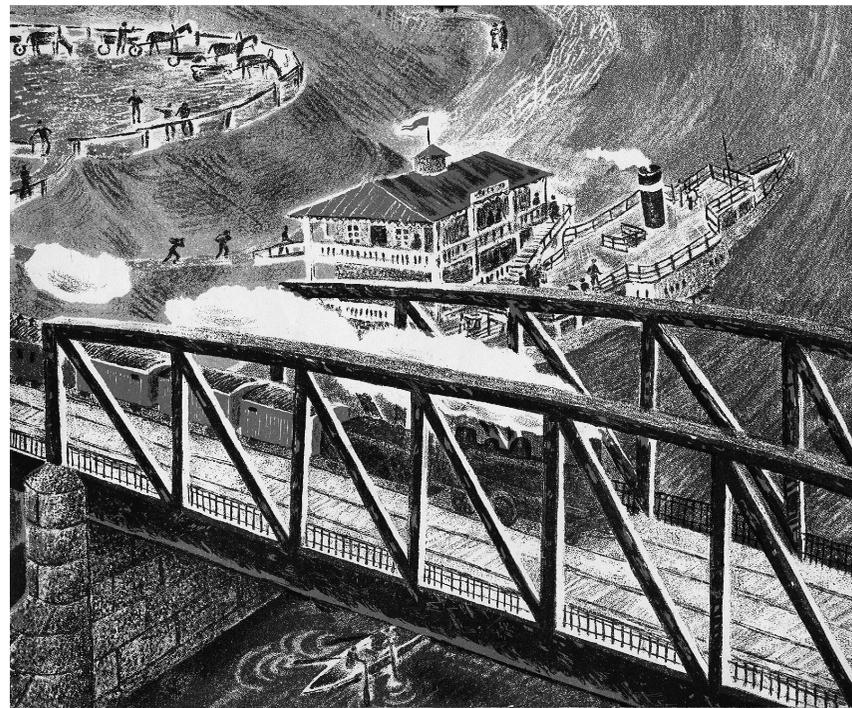
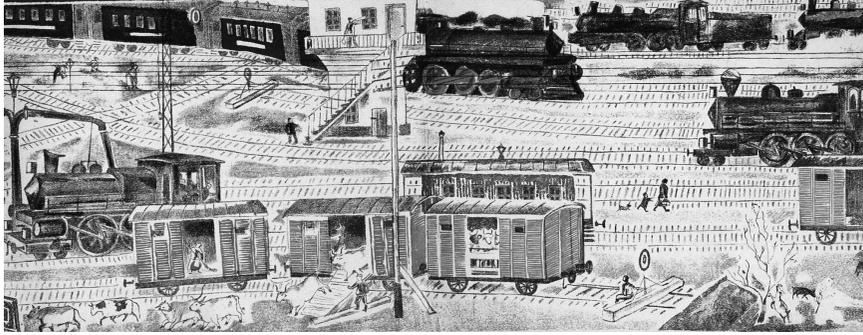


Иллюстрация из книги «Река»



Разворот из книги «Вокзал» (1930)

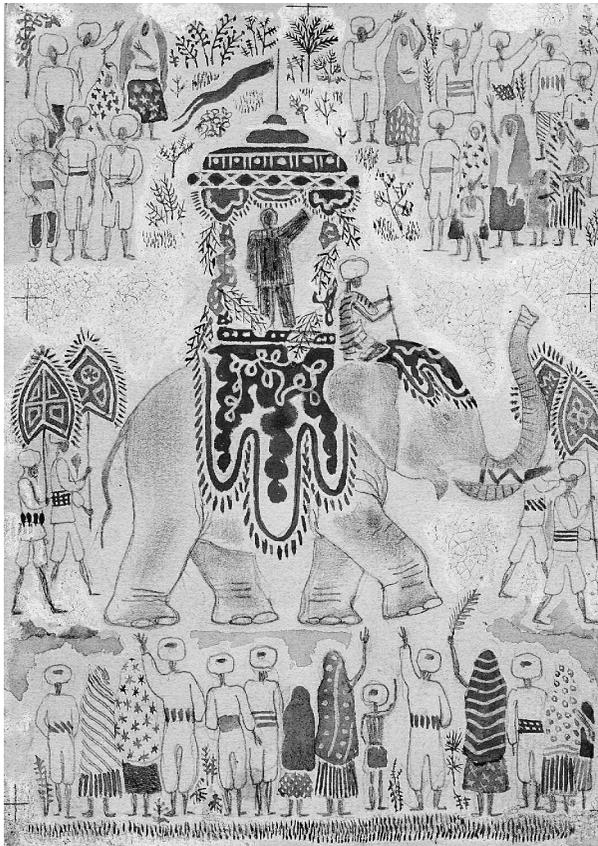
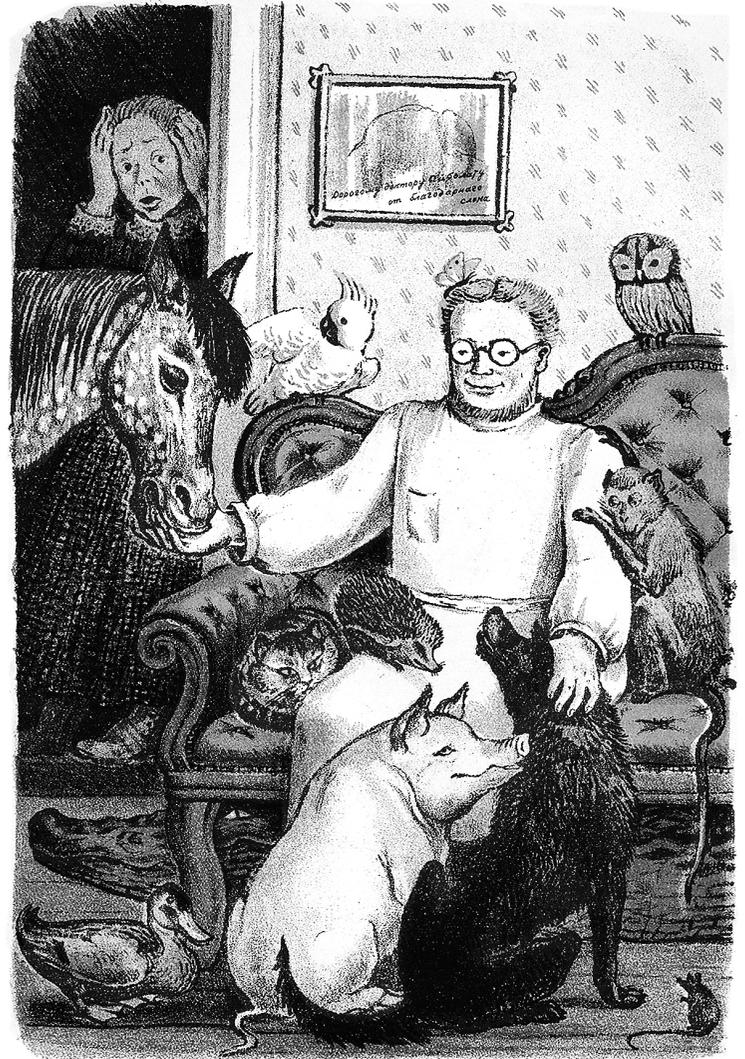
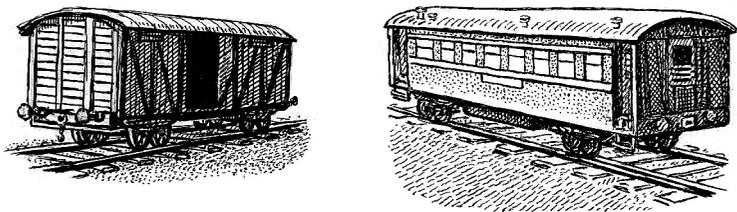


Иллюстрация
из книги
«Ленин в Индии»
(1931)



Фронтиспис книги Корнея Чуковского «Доктор Айболит», (1936)



Рисунки к книге Бориса Житкова «Что я видел» (1939)



Эскизы костюмов к спектаклю «Снежная королева» (1945)



Одна из поздних фотографий Елены Сафоновой.

Иллюстративный материал предоставлен наследниками
Е. В. Сафоновой и архивом НЭДБ.

Наталья Михайловна Козырева

ЖИЛИЩЕ МАСТЕРА
ИЛИ МАЛОИЗВЕСТНЫЕ РИСУНКИ
К РОМАНУ М. А. БУЛГАКОВА
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Последний роман Михаила Булгакова принадлежит к числу особенно привлекательных для иллюстраторов текстов. Однако, к сожалению, среди многих и многих попыток перевести образы словесности в изобразительные лишь некоторые можно назвать удачными (среди них огромные труды – три сотни превосходных листов Г. А. В. Траугот, акварельный цикл Г. Калиновского, рисунки тушью И. Черновой-Дяткиной). Сложность литературного материала не поддается ни условно-фантазийному решению, ни гротеску, ни салонной красивости. Слабой стороной многочисленных существующих вариантов является их стремление охватить весь роман, который со времени своей публикации стал, по выражению филолога Игоря Сухих, «...сразу всем. Мифом. Мистерией. Новым евангельским апокрифом. Московской легендой. Сатирическим обозрением. Историей любви. Романом воспитания. Философ-

ской притчей. Метароманом»¹. Но, кажется, никто из художников не сумел найти убедительные пластические формулы для трех главных сюжетов, которые и пересекаются, и сохраняют автономию. Думаю, причина заключается в том, что писатель Булгаков сам был великолепным образным «живописцем», подробным и тщательным повествователем. С его словом сравниться нелегко.

Моей темой являются не иллюстрации, предназначенные для издания, но рисунки, своим происхождением неразрывно связанные с романом «Мастер и Маргарита». Рассматриваемые далее работы московского художника Андрея Цедрика представляют собой пример еще одного воплощения вечной коллизии, которая называется «действительность и ее отражение в искусстве».

Андрей Юрьевич Цедрик прожил недолгую жизнь. Он родился в Таллине в 1956 г. и умер в Москве в 1998 г. сорока с небольшим лет. Во второй половине 1970-х А. Ю. Цедрик учился в Московском полиграфическом институте у В. П. Косынкина, Б. М. Басова, Д. Д. Жилинского, а после окончания преподавал живопись и рисунок сначала в своем институте, затем, до конца жизни, в частной студии. В 1981–1983 гг. вместе с художником В. А. Курским работал в мастерской, располагавшейся в Мансуровском переулке, 9.

Москвичам хорошо известен этот адрес – Мансуровский, дом 9, но в Петербурге, возможно, не

¹ Сухих И.. «Мастер и Маргарита»: три романа Михаила Булгакова // Михаил Булгаков. Мастер и Маргарита. СПб, 1998. С. 452.

все его знают. Этот короткий переулок между Остоженкой и Пречистенкой, где сохранилось несколько старых зданий, с давних пор связан с именем Булгакова.

Но сначала немного истории – дом того заслуживает. В 1834 г. вдоль красной линии переулка для Прасковьи Федоровны Емельяновой был выстроен добротный деревянный жилой дом на белокаменном подвале. Центральная часть по фасаду на три оконных оси была выделена креповкой. Интерьер спланирован по принципу кругового обхода. Парадные помещения имели лепной декор потолков и изразцовые печи, а в подвале был выложен камин.

От Емельяновой усадьба перешла к поручику И. П. Полетаеву, а затем к купцу первой гильдии С. В. Топленинову и, по наследству, к его сыновьям Владимиру и Сергею. Старший, Владимир, был актером, долгое время выступал на разных сценах, в конце жизни работал в Московском театре транспорта и даже дружил с Луначарским, который помог братьям вернуть реквизированный в 1918 г. дом. Сергей был художником-декоратором, макетчиком-исполнителем Малого театра, МХАТа. В доме старший брат с семьей жил наверху, а младший – в нижнем полуподвальном этаже, что, вероятно, обоим устраивало¹.

В 1926 г. в Мансуровском переулке появился частый гость. Он не был коренным москвичом, но Москву знал и любил. Об этом времени сей гость написал в 1924 г. в своей «Автобиографии»:

¹ Мягков Б. Булгаковская Москва. М., 1993. С.172–174.

«В конце 1921 года приехал без денег, без вещей в Москву, чтобы остаться в ней навсегда. В Москве долго мучился, чтобы поддерживать существование, служил репортером и фельетонистом в газетах». Это был Михаил Булгаков.

В 1929 г. часть дома братья сдавали драматургу и киносценаристу Сергею Александровичу Ермолинскому с женой. Булгаков подружился с молодым литератором (Ермолинский был младше на десять лет), тот же был верен ему до конца, весной 1940 г. не отходил от умирающего друга и был арестован через полгода после смерти Булгакова. К кому писатель чаще ходил в гости – к Сергею Ермолинскому или к Сергею Топленинову, уже не столь важно. Но, по воспоминаниям, когда ему становилось особенно трудно, он бывал в доме в Мансуровском почти ежедневно. Как рассказывала жена Топленинова-старшего, Булгаков часто оставался ночевать в специально отведенной для него комнате с печкой (в правой части дома, если смотреть на фасад со стороны переулка). Тут же, в полуподвальчике, Булгаков работал над романом «Мастер и Маргарита». Когда во время чтения написанных глав жена Ермолинского спросила Булгакова, не у них ли он поселил Мастера, писатель ответил, что именно этот подвал он и описал в «Мастере и Маргарите»¹.

Полвека спустя, в 1980-х гг., дом реставрировал живший в то время в нем художник В. А. Курский (1917–1985), и комната, в которой работал Булгаков, была сохранена именно как его писательский

¹ Там же. С.175.

уголок. Позже в доме жили потомки Курского. Сегодня за высоким забором с трудом можно рассмотреть двор и полуподвальные окна... Недавно дом был выставлен на торги.

Андрей Цедрик три года работал с Владимиром Курским и хорошо знал подробности прошлой жизни дома, в котором, несмотря на разруху, многое сохранилось. Поздними вечерами за окнами можно было услышать те же звуки, к которым прислушивались Булгаков и выдуманный им Мастер – ветер, шум дождя и падающих веток, шуршание листьев. И деревья в саду были все еще те же. В комнатах старого дома в течение трех лет и была создана серия рисунков «Дом в Мансуровском переулке», состоящая из 22 листов, выполненных графитным карандашом, углем, пастелью, сангиной. Художник рисовал сохранившиеся интерьеры комнат и полуподвала, их фрагменты, детали и отдельные предметы. К сожалению, теперь листы разошлись в разные коллекции – 7 листов оказались в Третьяковской галерее, 6 листов – в Русском музее, остальные – в собрании Ирины и Жоржа Руис в Женеве.

Вспомним 13-ю главу романа, «Явление героя», в которой Мастер описывает Ивану свое жилье: «...две комнаты в подвале маленького домика в садике. – Ах, это был золотой век, – блестя глазами, шептал рассказчик, – совершенно отдельная квартирка, и еще передняя, и в ней раковина с водой, – почему-то особенно горделиво подчеркнул он, – маленькие оконца над самым тротуарчиком,

ведущим от калитки. Напротив, в четырех шагах, под забором, сирень, липа и клен... И в печке у меня вечно пылал огонь! Но внезапно наступила весна... Я открыл оконца и сидел во второй, совсем малюсенькой комнате, – так вот диван, а напротив другой диван, а между ними столик, и на нем прекрасная ночная лампа, а к окошку ближе книги, тут маленький письменный столик, а в первой комнате – громадная комната, четырнадцать метров – книги, книги и печка. Ах, какая у меня была обстановка!»

Иван представлял себе ясно уже и две комнаты в подвале особнячка, в которых были всегда сумерки из-за сирени и забора. Красную потертую мебель, бюро, на нем часы, звеневшие каждые полчаса, и книги, книги от крашеного пола до закопченного потолка, и печку... «Она приходила... и в узкой передней... на деревянном столе зажигала керосинку, и готовила завтрак и накрывала его в первой комнате на овальном столе»¹.

Несомненно, в литературном тексте есть своя убедительная правда, которая не всегда совпадает с реалиями. В рисунках Цедрика недостаточно деталей, которые характеризуют «булгаковский дом» – нет печки, где постоянно горел огонь, пол с книгами, лампы на круглом столе. Художник не придумывал, но фиксировал то, что осталось. Осталось же не так мало: не только старые шкафы, столы и стулья в стиле модерн, но и кафельная печь и плита.

¹ Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. СПб., 1998. С.152, 155, 156.

Композиции рисунков отличаются друг от друга способом авторского смотрения: взгляд выделяет или, казалось бы, малосущественные подробности, или обобщает целое, вблизи неразличимое. Тесная «Прихожая», заставленная шкафами, где двери и дверцы раскрываются в разные стороны, позволяет художнику использовать насыщенную штриховку, подчеркивающую массивность и тяжесть объемов, заполняющих пространство. А «Шкапъ» (1982) с зеркалом, напротив, становится легким отражением комнатной глубины. Неприхотливый рисунок «Умывальника» (не той ли раковины, которой так гордился Мастер?) отделяет светом криволинейные формы. Кафельная печь (один из центральных персонажей) превращается в точку отсчета в едином пространстве. Ее гладкая поверхность, отражающая тени от абажура, сама становится источником света («Печь Мастера», 1982, «Интерьер с фигурой у печки», 1981). Художник увидел и подчеркнул строгую архитектуру высокой печи с тремя дверцами, расположенными одна над другой; их важная функциональность дополнена подробным перечислением нужных и ненужных стоящих рядом предметов («У печки»). В комнатах нет людей, но много стульев, как будто нечаянно брошенных, покинутых только что сидевшими гостями. Торжественное явление стула у стола с тонкими плетеными ножками воспроизводят старомодный изыск стильной мебели («Стул и стол»). А другой стул использован для постановки натюрморта, но и здесь он сохраняет свое молчаливое достоинство («Книга

и стакан на стуле»). Удивительно просторен большой угловой интерьер с двумя дверями и печью между ними («Комната с голландской печью», 1982). Скорее всего, это и была комната Булгакова в правой части дома. Здесь появляется та «зальная акустика», о которой очень точно написала Галина Ельшевская. Прочитую ее слова шире: «Карандаш подробно исследует внутренность комнаты, останавливаясь на деталях интерьера... Натурная внимательность обманчива, и пространство то раздвигается серебристым тоном, обретая зальную акустику, то центростремительным сгущением штрихов уподобляется тесному убежищу»¹. Теснота характерна для тех рисунков, где напрямую сталкиваются свет и тьма («В подвале» или «Фигура у печки»), где решаются сложные вопросы пространства. Хотя художника столь же интересуют и более «низкие» сюжеты, например, взаимоотношения чайника с его окружением («Чайник у печки»).

«Мансуровские» рисунки Андрея Цедрика стилистически укладываются в границы московской школы рисования, которая всегда была внимательна не только к проблемам плоскости и пространства, но и к техническим преимуществам графических материалов. Взаимодействие листа бумаги, угля и карандаша позволяло почти тактильно уловить границы пространственного поля, особенно в том случае, когда по угольной поверхности художник проходил мощными штри-

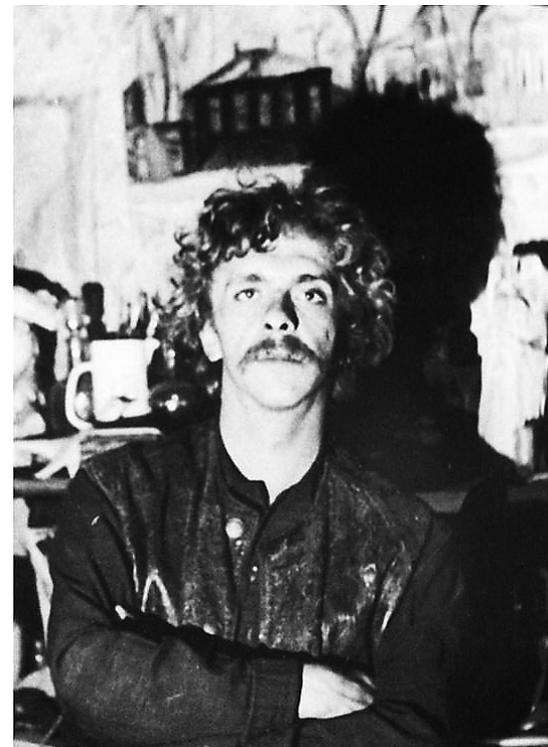
1 Ельшевская Г. // Цедрик Андрей Юрьевич. 1956–1998. Каталог выставки произведений. Живопись, графика. М., 1999. Б/с.

хами графита, как, например, в листе «В подвале» (1982). Важно учитывать время создания этих рисунков – начало 1980-х гг. – тогда внимание к интерьеру, свидетелю частной жизни, камерному жанру «тихой графики», часто объяснялось не только личным отношением к исторической памяти или собственным жизненным опытом, но и нежеланием принимать участие в громогласности официального искусства.

В серии листов, созданных в Мансуровском переулке, прочитывается сложное состояние человека, обремененного литературным знанием, находящегося внутри придуманного пространства – обиталища несуществующего героя, и в то же время живущего в реальных стенах, окруженного настоящими предметами. Возникает метаморфоза книжного образа, получающего форму, цвет, объем. В этих листах ощутима двойственность «видимого» и «знаемого»; совмещение подлинности и того, что одновременно является атмосферой, воздухом, питающим творчество.

Андрей Цедрик не подводил итоги своего пути, его рисунки, созданные на взлете, отражали внутреннее состояние художника, не желавшего подчиняться какой-либо норме, «искавшего приют и тяготевшего к бесприютности». И можно согласиться с теми, кто его знал – «обаяние его искусства, обаяние очень сильное и острое – в живых разворотах, ни один из которых... так и не сделался окончательным»¹.

¹ Там же.



Андрей Цедрик.
1980-е



Мансуровский переулок,
дом 9 – 1920-е и январь 2017 года



Серия рисунков «Дом в Мансуровском переулке» 1981–1983.
«Прихожая»



Шкаф, 1982



Умывальник



Интерьер с фигурой у печи, 1981



У печки



Стул и стол



Комната с голландской печью, 1982



Книга и стакан на стуле



В подвале



Чайник у печки

Елена Сергеевна Корвацкая

ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСАНДРА ВАСИЛЬЕВИЧА
ЛОЖКИНА (1881–1942)
В ДЕТСКОЙ КНИГЕ

Начало XX века в России характеризуется интенсивным развитием книжного и издательского дела. Большой интерес к детской книге был связан с социально-культурными изменениями в обществе, становлением педагогической науки и работой в области книжного дела выдающихся художников, в первую очередь представителей объединения «Мир искусства».

Количество издаваемых книг способствовало привлечению большой группы художников к оформлению детской литературы. К сожалению, творчество многих из них сейчас забыто или известно лишь узкому кругу специалистов. Так, работы Александра Васильевича Ложкина (1881–1942) только сейчас вновь обретают своего зрителя.

Большая часть биографического материала о художнике была собрана его внучатым племянником Константином Николаевичем Степановым. Ему принадлежит ряд публикаций в жур-

налах «Русский ювелир», «Московский журнал», «Мир музея» и других СМИ о жизни и творчестве художника¹. В иных источниках фамилия художника упоминается только в выходных данных репринтных изданий, изданиях-альбомах по книжному делу, вышедших за последние несколько лет².

Александр Васильевич Ложкин родился Москве. Мать – мещанка Агафья Михайловна Воскресенская, отец – Василий Михайлович Ложкин, артельщик фабрики красок «Франк и К^о». В начале 1900-х гг. А. В. Ложкин окончил Строгановское училище. Его товарищем по училищу и другом на долгие годы был Федор Федорович Федоровский (1883–1955), впоследствии выдающийся декоратор, главный художник Большого театра.

Александр Ложкин работал в разных областях изобразительного искусства. В начале XX века – в

1 Степанов К. Н. Воспоминания о далеком прошлом. О жизни и творчестве русского художника А. В. Ложкина (1881–1942) // Русский ювелир, февраль 2013. С. 10–12; Степанов К. Н. Художник Александр Васильевич Ложкин (1881–1942): крат. очерк жизни и творчества // Московский журнал. История государства Российского. – 2014. – № 3 (279). С. 90–96; Степанов К. Н. По следам А. С. Пушкина: пушкинские места на рис. худож. А. В. Ложкина (1881–1942) // Московский журнал. История государства Российского. – 2016. – № 2 (302). С. 92–96.

2 Сеславинский М. В. Гирлянда из книг и картинок: детское чтение в дореволюционной России: [детские иллюстрированные книги, издававшиеся в России на протяжении XIX века и вплоть до Октябрьской революции: альбом: в 2 т.] – М. : Детская литература, Дизайн-студия «Самолет», 2011; Иллюстрация на обложке: Путилова Е. О. Золотых ступенек ряд: книга о детстве и книги детства. – СПб. : Союз писателей Санкт-Петербурга : Фонд «Дом детской книги», 2015.

качестве художника в московском филиале ювелирной фирмы К. Фаберже¹. В московском Музее театрального искусства им. А. А. Бахрушина сохранились красочные эскизы костюмов танцовщиц для оперы М. П. Мусоргского «Хованщина», датируемые 1909 г. и для «Русских сезонов» С. П. Дягилева, возможно созданные по просьбе Ф. Ф. Федоровского.

В 1910-х гг. художник женился на Марии Васильевне Ледневой – талантливой ученице известного русского модельера Н. П. Ламановой. Установлены три адреса проживания художника в Москве (дома в перестроенном виде сохранились): ул. М. Бронная, д. 21, ул. Б. Грузинская, д. 32а и ул. Каляевская (ныне Долгоруковская), д. 35.

В годы Первой мировой войны Александр Ложкин был фронтовым художником-корреспондентом в Галиции. После революции А. В. Ложкин вместе с Ф. Ф. Федоровским оформлял массовые мероприятия – революционные праздники, партийные конференции, военные и физкультурные парады на Красной площади. Был экспонентом Северного кружка любителей изящных искусств в Вологде (1918). В конце 1910-х гг. преподавал во ВХУТЕМАСе (ВХУТЕИНе)², работал художником в ГАБТ, в 1927–1929 гг. работал вместе с главным художником Большого театра

1 Источник: http://skurlov.blogspot.com/2010_04_01_archive.html – архив Валентина Скурлова. Дата обращения 18.02.2012.

2 РГАЛИ ф. 681 (ВХУТЕМАС). оп. 1. ед. хр. 1469. Личное дело Ложкина Александра Васильевича. 19 сентября 1916 – 4 октября 1918. 2 л.

Ф. Ф. Федоровским¹. Кроме того, продолжал заниматься иллюстрированием детских книг в Госкиноиздате.

5 января 1942 г. А. В. Ложкин в возрасте 61 года был арестован Управлением НКВД Московской области по обвинению по статье 58-10, Часть 2. Приговор: дело прекращено 7 марта 1942 г. за смертью обвиняемого 11 марта 1942 г. Реабилитирован прокуратурой г. Москвы 5 октября 1995 г.²

Работы А. В. Ложкина представлены в архивах и фондах ГМИИ им. А. С. Пушкина, Музейного объединения «Музеи Москвы», Государственной Третьяковской галереи, Всероссийского музея А. С. Пушкина и в художественных музеях Перми и Саратова. Кроме того, графика А. В. Ложкина хранится в частных коллекциях в России и в ряде музеев США: в Хиллвуде, Бостоне. Отдельные работы мастера иногда появляются на аукционах в Москве.

В издательствах АСТ и «Лабиринт» в наше время вышло в свет несколько репринтных изданий детских книжек с иллюстрациями художника. Рисунок с одной из обложек А. В. Ложкина был использован при оформлении новой книги Евгении Путиловой³, одного из ведущих специ-

1 РГАЛИ ф. 648 (Государственный академический Большой театр СССР (ГАБТ) (Москва, 1776 – по настоящее время)). оп. 1 ед. хр. 1896. Личные дела: Ложкина Александра Васильевича – художника и др. 9 марта 1922 – 1 марта 1932. 9 л.

2 Источник: <http://lists.memo.ru/index12.htm> Дата обращения 6.02.2012.

3 Иллюстрация на обложке: Путилова Е. О. Золотых ступенек ряд: книга о детстве и книги детства. – СПб. : Союз писателей Санкт-Петербурга: Фонд «Дом детской книги», 2015.

алистов по истории русской детской литературы.

Поиск и атрибуция произведений художника представляются возможными и перспективными, так как А. В. Ложкин всегда аккуратно подписывал свои произведения, что видно даже в детских книгах с его иллюстрациями. Сохранились его графические произведения, жанровые городские пейзажи с видами Москвы (в т. ч. архитектуры и быта старой столицы) и ее окрестностей, отдельные изображения памятников архитектуры других русских городов, эскизы театральных костюмов, выполненные в силуэтной технике, и книжная графика.

А. В. Ложкин рисовал также для открытых писем¹. Эти сатирические рисунки выполнены в той же стилистике и общей цветовой гамме, что и иллюстрации к серии книжек-картинок издательства И. Кнебеля. Известные на данный момент издания с иллюстрациями А. В. Ложкина выходили преимущественно в период с 1909 по 1917 гг., но есть и отдельные издания 1920–1930-х гг.

Выявленные детские книги с иллюстрациями А. В. Ложкина были выпущены издательством И. Кнебеля, среди них 7 книг с типом переплета «книжка-картинка». Из них пять принадлежат Раисе Адамовне Кудашевой (1878–1964), или Р. К., как указано на всех изданиях, – автору известной

¹ Издательство Сванстрема (Стокгольм), 19-?. Определено пять открыток. Предположительно, было выпущено более 18 наименований. На каждом из писем имеется номер: 5524/3, 5524/13, 5524/17. Они печатались в количестве кратном шести.

песенки «В лесу родилась елочка» и популярной в то время детской поэтессе: «Приход зимы. Беда петушка» (1910), «Как шалили Павлик с Неточкой» (1910), «Санки-самокатки» (1910), «Деды, пещерные» (1909?). Остальные две книги – сборники народных песенок: «Колыбельные песенки» (19-?) и «Вешние зорьки. Песенки» (19-?). Также в издательстве И. Кнебеля вышли несколько многостраничных изданий с иллюстрациями художника. Это сборники русского фольклора, составленные Евгением Николаевичем Опочининым (1858–1928), а именно: «Из тьмы веков» (1910), «Сборник детских народных песенок, стихотворений, прибауток и прочее» (1913), «Новый сборник русских народных сказок» (1913). К этим изданиям сохранились отдельные листы с оригинальной графикой А. В. Ложкина (хранение – ГМИИ им. А. С. Пушкина).

Найдены и другие издания с иллюстрациями А. В. Ложкина, имеющие иную тематику¹. Из изданий, вышедших уже в советский период, пока обнаружены только два².

¹ Любич-Кошуров Г. А. Потешная рота. – М.: Заря, 1911; Обложку к изданию «Идеи в масках» А. В. Луначарского (1912); Великая война в образах и картинах: в 14 вып. / под ред. Ив. Лазаревского. – 3-е изд. – М.: Издание Д. Я. Маковского, 1914–1917 (Товарищество типографии А. И. Мамонтова); Михалевский Ф. И. Начальный курс политической экономии Михалевского. – 12-е изд., испр. – [М.] : Московский рабочий, 1927 (тип. «Красная Пресня»); Михалевский Ф. И. Политическая экономия ... – М.; Л.: Московский рабочий, 1928 (7-я тип. «Искра революции» Мосполиграф).

² Неверов А. С. Головка: Рассказ. – М.; Л.: Гос. изд-во, 1930; Плавильщиков Н. Н. Лесной кулик: Из жизни русского леса / Рис. А. Формозова. – М.; Л.: Гос. изд-во, 1928. (Обложка).

По общей стилистике, формату издания и технике исполнения иллюстраций книжки-картинки А. В. Ложкина составляют своеобразную серию. Эти издания можно сравнивать с выпускаемой И. Кнебелем в те же годы знаменитой «Подарочной серией» книжек-картинок с иллюстрациями представителей «Мира искусства» и близких к объединению художников.

Данные издания, при своей схожести, интересны в деталях. Стихотворные сказки и рассказы Р. А. Кудашевой ритмически выдержаны, легки для детского восприятия, но отличаются определенной однотипностью, что отразилось и на иллюстрациях Ложкина. Издания «Как шалили Павлик с Неточкой» и «Снегурка. Снеговик» (Скоропечатня А. А. Левенсона) интересны композиционными решениями разворотов. Художник использует все декоративные возможности цвета и вводит дополнительную «подложку», на которую накладывается текст или другая иллюстрация. Черным контуром вырисовываются гротесковые характеры фигур, некоторые из них получаются очень выразительными; большими цветовыми заливками уравнивается созданное черной толстой линией напряжение в рисунке.

Обращает на себя внимание постоянная работа художника над композиционным решением обложек, разным, несовершенным в деталях, но всегда интересным. Так, композиция обложки к первой книге – «Как шалили Павлик с Неточкой» – построена традиционно: изображение главных героев сосредоточено в центре страницы на фоне

окружности (что повторяет, например, книгу П. А. Висковатова «Песни бабушки Татьяны» с иллюстрациями А. Эйснера). Обложки к книгам «Приход зимы. Беда петушка», «Как шалили Павлик с Неточкой», «Санки-самокатки» построены на равновесии отдельных элементов композиции, распределенных по всей плоскости страницы. Художник пользуется шрифтом как одним из средств художественной выразительности – с его помощью расставляет акценты и усложняет композицию, приводя ее к форме правильного прямоугольника.

В иллюстрациях к «Колыбельным песенкам» (19-?) привычный черный контур выглядит выразительнее и разнообразнее в своих очертаниях, чем в произведениях к стихам Р. А. Кудашевой. Определенно, работа художника над взаимодействием фигуративных и декоративных элементов привела к выработке общей системы построения разворота, что и продемонстрировали «Колыбельные песенки». А. В. Ложкин активно использует орнамент в псевдорусском стиле. Он не боится размещать иллюстрацию на развороте, что в то время еще редко применялось в книге. Обложка отвечает современным представлениям о детской книге. Она приглашает ребенка к чтению и основана на декоративных принципах построения.

Из книжек-картинок А. В. Ложкина с «Колыбельными песенками» можно сопоставить «Вешние зорьки. Песенки» (191-?). В этой книге обычно сложные у художника отношения между графич-

кой и цветом гармонизированы. Все четыре цвета (красный, оливковый, приглушенный зеленый и персиковый) хорошо сочетаются в тональных и колористических отношениях. Они умело распределены в пространстве разворота. Есть в этом издании и архаичные элементы, такие как композиция в круге, включение текста в иллюстрации по диагонали, нарочито большие орнаментальные детали. Только лица героев, как всегда, остаются спокойными, очень похожими друг на друга, угловатыми, чуть-чуть некрасивыми, с мелкими чертами, кроме тех случаев, где персонажи изображены в профиль.

Современная художнику критика отрицательно отнеслась к этому изданию: «Рисунки А. Ложкина далеки от художественности и совершенно чужды тексту; они тяжелы, бесформенны, совершенно неумелое пользование красками, модернистические выверты, псевдо-русские костюмы. Уродливость форм, особенно фигур. <...> Не рекомендуется»¹. Однако согласиться с этими словами можно только отчасти.

Несомненный интерес в изучении творчества А. В. Ложкина представляет книга Е. Н. Опочина «Сборник детский народных песенок» (М.: И. Кнебель, 1913). За типичной типографской обложкой скрывается неповторимый сказочный мир в черно-белом цвете, созданный художником. Это издание показывает художественное наследие А. В. Ложкина совершенно с другой стороны. Здесь нет той перегруженности, «грубости» боль-

¹ Новости детской литературы. 1916. № 1. С. 23.

ших объемов в изображении персонажей, как в книжках-картинках.

А. В. Ложкин сочетает линейную графику с заливкой большими плоскостями, усложняя ритмичную композицию рисунка. Иллюстрации с пейзажными мотивами без героев кажутся пустоватыми и незаконченными (с. 12, 61). Орнаментальная полоса с жаворонками на первой странице сборника, исполненная исключительно контуром, характеризует А. В. Ложкина как декоратора. Птицы ритмично вышагивают в пространстве листа. Изображение упрощено до геометрических форм. Образы четкие и немного наивные. Они напоминают рисунок с орнаментов русского шитья.

Бесспорно, орнамент является важной составляющей книжного творчества А. В. Ложкина. Используя его, художник ведет поиск новых композиционных решений внутри одной иллюстрации или разворота. В сборниках Е. Н. Опочина орнамент выполняет в книжном ансамбле организующую роль. Подробно прорисованы орнаменты на кафтане kota и эффектные сапоги (с. 64). Орнаментами становятся пена огромных морских волн, выполненная широкими окружностями, и мелкие чешуйки щуки (с. 9) рядом с глубоким черным морем, а также контраст черных боярских шапок на головах гусей и сложного рисунка на одежде. Силуэты черных воронов на фоне пейзажа, переданного равномерной штриховкой (с. 2), создают сложные, ритмично выстроенные произведения.

В «Сборнике детских народных песенок» для «малой» графики А. В. Ложкин выбирает разные формы композиции. Концовка может быть помещена в круг с дополнительными растительными украшениями (с. 40), как и заставка (с. 57), изображающая очередного персонажа, может быть вписана в прямоугольник, украшенный простым геометрическим орнаментом, вторящим сказочному Китеж-граду. Композиционная система, напротив, для всех видов иллюстративного ряда остается общей. На первый план художник помещает фигуры, вдали рисует город, стоящий на возвышенности, увенчанный куполами, или дремучую чащу леса, или огромные, расплывающиеся на горизонте облака. Иллюстративный ряд «Сборника» рассказывает о А. В. Ложкине как о талантливом графике. Каждая линия художника окутывает форму, делая рисунок замкнутым, вырисовывает ее детали, делает ее очень пластичной и сказочной.

Во второй книге Н. П. Опочинина «Из тьмы веков» (М.: издание И. Кнебель, 1910) изобразительный ряд несколько перегружен орнаментальными элементами, декоративными заставками, имитирующими русский стиль. Ее обложку и титульный лист нельзя отнести к удачным примерам художественного оформления печатного издания. В ней не намечены точки взаимодействия рисунка и шрифта, в листе отсутствует гармонично выстроенная композиция. Недостатки усугубляются низким качеством типографского воспроизведения акварельной техники оригинала.

Из всего ансамбля книги «Из тьмы веков» можно выделить иллюстрацию с изображением музыканта (с. 70), созданную в свободной манере, легкой в прорисовке деталей. С ней хорошо сочетается шрифтовая композиция в русском стиле.

В третьей книге Е. Н. Опочинина с иллюстрациями Ложкина «Новый сборник русских народных сказок» (М.: издание И. Кнебель, 1913) иллюстрации воспроизведены фотомеханическим способом, поэтому в ней отчасти можно увидеть изначальный рисунок художника, созданный грифельным или итальянским карандашом. По тематике и композиционному решению они схожи с работами к «Сборнику детских народных песенок».

Свои рисунки А. В. Ложкин подписывал инициалами «А. Л.» или «А. Ложкинъ», но даже если авторство некоторых его иллюстраций не указано, оно легко угадывается благодаря особой стилистике. Его работам для сборников Е. Н. Опочинина свойственна некая «спокойная сказочность», присутствующая в образах отдельных персонажей, орнаментальных деталях их одежды, в облике древнерусского города. В целом А. В. Ложкин показывает себя умелым стилизатором.

В стилистической принадлежности книжной графики А. В. Ложкина 1910-х гг. отчетливо прослеживаются веяния эпохи модерн. В сравнении с художественными изданиями мирискусников книжки-картинки Ложкина несколько уступают в мастерстве исполнения, в том числе в свободе восприятия литературного произведения, про-

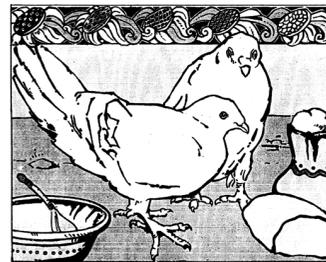
думанности общей композиции и отдельных деталей. Наверное, в них нет загадочного мира, как у А. Н. Бенуа в «Азбуке в картинках», нет сдержанности в композиционном решении Г. И. Нарбута, графической «мощи» Д. И. Митрохина. Книги А. В. Ложкина интересны в части развития композиционного построения книжного ансамбля, стилистических поисков в книжной графике России начала XX века.

Автор статьи выражает глубокую благодарность Константину Николаевичу Степанову и Наталье Александровне Мозохиной за предоставленные редкие архивные документы.



Люли, люли, люленьки!
Прилетели гуленьки,
Сидели на люленьку:
Стали гули ворковать,
Стали плакать, порывали:
«Чьясь намь дѣточку питать?»

Одна гуля говорит:
„Будем кашку варить!“
А другая говорит:
„Молочкомъ будемъ поить!“
Уась какъ третья говорит:
„Будемъ пранякомъ кормить!“



Котикъ стрѣнный,
Хвостикъ бѣловый,
Огъ по улицѣ ходилъ,
Ночевать къ намъ приходилъ,
Мою дѣточку просилъ:
„Пусти меня ночевать,
Тебѣ буду я вѣнчать!“
—Уась и я тебѣ, коту,
За работу заплачу:
Ланки выволочу,
Хвостикъ вышерберю,
Дамъ тебѣ я ланки,
Въ обѣ твои лапки,
Ты ѡшь, котикъ, не кроши,
Больше хлѣба не проси.
Кашъ у котикамъ
Да кроватка хороша,
А у Вани моего
Еще лучше его.
Кашъ на котикамъ
Приходила съпота,
А на Ваню моего
Приходи сонъ-дремота!



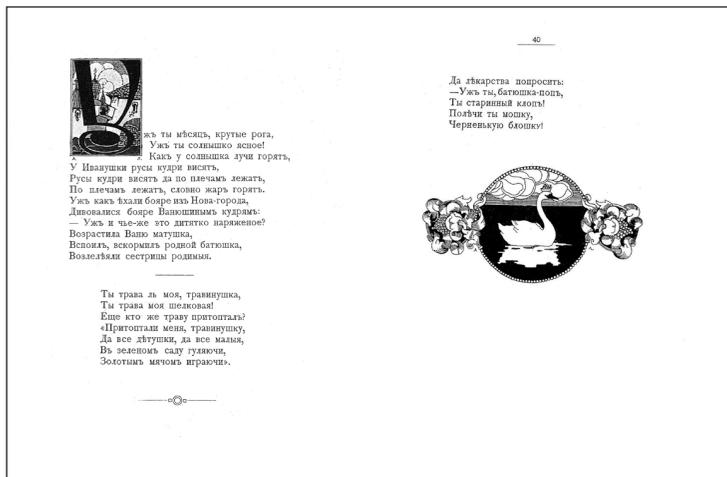
Иллюстрации к изданию «Колыбельные песенки» (М.: И. Кнебель, [19-?]). Разворот.



Обложки к книжкам-картинкам Издательства И. Кнебеля: Колыбельные песенки [19-?]; Р. А. Кудашевой (Р. К.), «Приход зимы. Беда петушка» [1910].



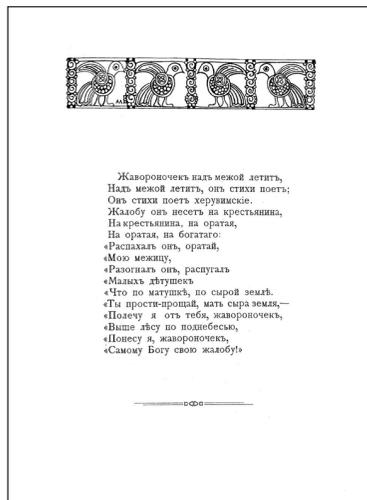
Иллюстрации к изданию «Санки-самокатки» Р. А. Кудашевой (Р. К.) (М.: И. Кнебель, 1910). Разворот.



Буквица, концовка к изданию «Сборник детских народных песенок, стихотворений, прибауток и прочее» (М.: И. Кнебель, 1913).



Иллюстрация к изданию «Сборник детских народных песенок, стихотворений, прибауток и прочее» (М.: И. Кнебель, 1913).



Колонтитул к изданию «Сборник детских народных песенок, стихотворений, прибауток и прочее» (М.: И. Кнебель, 1913).

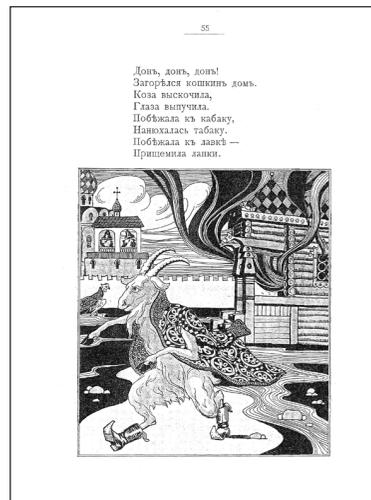
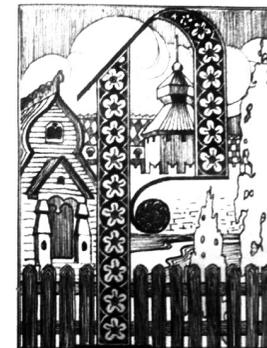


Иллюстрация к изданию «Сборник детских народных песенок, стихотворений, прибауток и прочее» (М.: И. Кнебель, 1913).



Рисунки к изданиям Е.Н. Опочинина (М.: И. Кнебель, 1910–1913) из фондов ГМИИ им. Л. С. Пушкина.

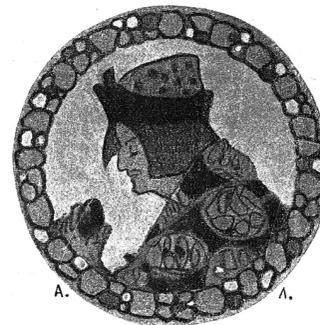
Грачики—на морѣ старцы,
Галочки—старички-чернички,
Ласточки—молодички,
Косаточки—красныя дѣвички.
Красная рожа ворона:



Зимомъ ворона по дорогамъ,
Лѣтомъ ворона по застрѣхамъ;
Рыболовъ—на морѣ харчевникъ,
Дятель—на морѣ плотникъ:
Всякое дерево онъ долбитъ,
Хочетъ намъ палату построить;
Соколъ—на морѣ наѣздникъ:
На всякую птицу налетаетъ,

— Нѣтъ здѣсь твоей матери. Иди въ хрустальное царство. Тамъ ее и найдешь.

Дала она царевичу на прощаніе золотое яичко и тоже просила съ собой ее взять, какъ назадъ пойдеть. И такъ они другъ другу полюбилися, что тутъ же кольцами помѣнялись. Потомъ простился Иванъ-царевичъ съ невестой и скорѣй въ хрустальное царство отправился.



Прибыль онъ въ хрустальное царство и только вошелъ во дворецъ, какъ мать увидалъ. Обрадовался Иванъ-царевичъ, кинулся къ ней, а она не узнаетъ его, прочь гонить:

— Уходи,—говоритъ,—скорѣй, человѣче, а то пропадешь! Каждый часъ Вихорь ко мнѣ летаетъ!

Сталъ ей Иванъ-царевичъ рассказывать, какъ онъ съ братьями ее искать поѣхалъ. Тутъ только его мать узнала, обняла, заплакала и говоритъ:

Иллюстрация к изданию «Сборник детских народных песенок, стихотворений, прибауток и прочее» (М.: И. Кнебель, 1913).

Иллюстрация к изданию «Из тьмы веков» (М.: И. Кнебель, 1910).

Екатерина Вячеславовна Королева

ТВОРЧЕСТВО
ЛЬВА И ИРИНЫ ТОКМАКОВЫХ

Изучая работы известных мастеров детской литературы и детской книжной иллюстрации, невольно задаешься вопросом: а как они начинали? Имело ли место счастливое стечение обстоятельств или этот путь давался с большим трудом, с напряжением всех творческих сил? А может быть, всё вместе?

Ирина и Лев Токмаковы давно известны, любимы и признаны как необыкновенно удачный творческий союз. И очень интересно хоть одним глазком заглянуть в далекие 1950-е годы, в лабораторию молодых талантливых авторов – детского иллюстратора и детской писательницы, поэтессы и переводчицы, начинающих свой блестящий путь в детской литературе. Заглянуть и увидеть их совместную работу, их первые поэтические книги, сделанные вдвоем.

Познакомились будущие иллюстратор и писательница, когда оба были студентами. Лев Алексеевич учился в Московском высшем художествен-

но-промышленном институте (ныне Академия им. Строганова) на факультете художественной обработки металла, а Ирина Петровна была отличницей филологического факультета МГУ. После окончания института художника распределили на его родной Урал, где он начал работать в Свердловском книжном издательстве. Но вскоре, в 1953 г., Токмаковы поженились, и он перебрался в Москву к жене¹.

Завоевывать столичные издательства было не легко. В конце 1950-х гг. почти одновременно произошло несколько знаковых событий.

Как-то раз художник, уже давно и почти безуспешно обивавший пороги разных издательств, пришел в «Молодую гвардию» и сказал: «Поздравьте меня, у меня сегодня юбилей!». Все обрадовались: будет стол с напитками! Но Токмаков пояснил: «Сегодня ровно год, как я хожу к вам». Конечно, он не вел дневник, но по ощущениям именно столько длились уже попытки получить заказ. И ему поручили сделать обложку к книге Сабита Муканова «Расцветай, родная степь». Лев Токмаков успешно справился с этим заданием.

Второе событие связано с художественным редактором «Молодой гвардии» Виктором Плешко. Лев Токмаков в то время рисовал много обложек, и, перевернув одну из них, чтобы завизировать, Плешко увидел на оборотной стороне карандашный набросок: мальчишка бежит за котом. «Слу-

¹ Гриценко З. Художник Лев Токмаков глазами поэта Ирины Токмаковой / [Интервью с И. П. Токмаковой] // Дошкольное воспитание. 2012. № 7. С. 51–58.

шай, – сказал он, – да ты же детский художник!» И тут же дал ему для иллюстрирования рукопись Бориса Заходера «Никто и другие». Борис Заходер как раз просил: не давайте знаменитому художнику, дайте молодому, и кандидатура Токмакова устроила всех как нельзя лучше¹.

Но когда в одно из следующих посещений издательства Токмакову предложили для иллюстрирования книгу «Петр Ясько и его отряд», художник на следующий день принес рукопись обратно, посчитав текст бездарным. Он с самого начала очень ответственно относился к работе и не брался делать иллюстрации к тексту, который не нравился. Все смотрели на Льва Алексеевича как на самоубийцу – никто не смел отказываться от заказов, которые не так-то просто было получить. Но «Петра Ясько» отдали другому художнику, а Токмакову взамен дали «Джельсомино в стране лжецов»². После издания «Джельсомино» разразился скандал: главного художника и художественного редактора грозились уволить за выпуск книги, напрочь отступившей от социалистического реализма. В защиту иллюстраций пришлось выступить самому автору «Джельсомино»,

1 Л. Токмаков. Иллюстрация к сборнику «Крошка Вилли Винки» И. Токмаковой. – М.: Детгиз, 1962.

2 Токмаков Л. А. Книжный мальчик с медного рудника. Десять мудрых, веселых и таинственных историй, рассказанных великим мастером детской книги художником Львом Токмаковым / Беседовал Д. Шеваров // газета «Первое сентября». № 16 / 2011. 24 сент. [Электронный ресурс] // Режим доступа:

http://ps.1september.ru/view_article.php?ID=201101628 (Дата обращения: 15.01.2017).

Джанни Родари. Он написал длинное восторженное письмо, которое переубедило критиков¹.

Так в 1960 г. вышла книга, благодаря которой Л. А. Токмакова узнали как великолепного детского иллюстратора.

А история совместной работы с женой, Ириной Петровной, началась чуть раньше. Она готовилась защищать диссертацию по сравнительному языкознанию, хоть тема ей не слишком нравилась², и подрабатывала в качестве гида-переводчика. Вторым иностранным языком, который Токмакова изучала в университете, был шведский. На одном из мероприятий – съезде энергетиков – она познакомилась с г-ном Боргквистом из Швеции, который очень любил поэзию. Ирина Петровна прочитала ему стихи шведского поэта Густава Фрëдинга, и Боргквист по возвращении на родину выслал ей томик Фрëдинга и сборник детских народных песенок для ее маленького сына. Токмакова стала эти стишки переводить³, а муж взял и отнес их в журнал «Мурзилка», где эти переводы и были напечатаны. Тогда произошло судьбоносное событие в жизни Ирины Петровны – ей позвонил Самуил Маршак и попросил зайти к нему.

1 Токмакова И. П. Мастерская – там, за шкафом // журнал «Художник и писатель» №12/2012 [Электронный ресурс] // Режим доступа:

<http://geneura.livejournal.com/176235.html> (Дата обращения: 15.01.2017).

2 Королева Е. В. Интервью с Ириной Токмаковой 14.06.2016, неопубл.

3 Кудрявцева Л. С. Собеседники поэзии и сказки: Об искусстве художников детской книги. – М. : «Московские учебники», 2008. С 205.

Вскоре встреча состоялась. «Представьте: он разговаривает со мной так, как будто он Маршак и я Маршак! Помню, когда вышла от него, во мне внутри словно лампочка загорелась... И горит до сих пор», – рассказывала Токмакова¹. Конечно, такая поддержка в тот момент была неоценима: переход из структурной лингвистики в детскую поэзию не так-то просто «пережить».

В то время издательство «Детгиз» выпускало серию детских стихотворных фольклорных сборников разных народов, и шведские стихи до того момента никто не предлагал. Переводы И. Токмаковой приняли, однако с выбором иллюстратора вышла накладка: Лев Алексеевич хотел сам нарисовать иллюстрации к первому сборнику жены «Водят пчелы хоровод», но книгу поручили имениннику Анатолию Кокорину. В издательстве просьбу Токмакова перепоручить это ему приняли в штыки – каков нахал!². Но вот второй сборник песенок, уже шотландских («Крошка Вилли Винки»), он не упустил. Вскоре вышла и первая книга с оригинальными стихами И. П. Токмаковой – «Деревья».

Ирина Петровна сама называет «Деревья» своим первым оригинальным (не переводным) произведением³, и поэтому из поля зрения исследо-

1 Токмакова И. П. Последняя из могикан / Беседовала В. Копылова // газета «Московский Комсомолец». 2007. 13 дек. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.mk.ru/editions/daily/article/2007/12/13/65068-poslednyaya-iz-mogikan.html> (Дата обращения: 15.01.2017).

2 Королева Е. В. Интервью с Ириной Токмаковой 14.06.2016, неопубл.

3 Там же.

вателей выпала маленькая книжка-ширмочка «Марина и малина», изданная годом раньше «Деревьев» (в 1961 г., а первые «Деревья» – в 1962). Вероятно, обе эти книги были написаны практически одновременно, а работа над выпуском «Деревьев» заняла больше времени, да и по своей значимости скромная «Марина и малина» уступает «Деревьям», которые выдержали более 15 переизданий. Так что их с полной уверенностью можно назвать если не первым оригинальным, то первым большим произведением Ирины Токмаковой.

Работали они действительно вместе: Лев Алексеевич стал настоящим домашним редактором Ирины Петровны¹. Мало кому известно, что он обладал незаурядным поэтическим талантом, писал стихи, а также был автором повести для детей «Мишин самоцвет». Ирина Петровна так рассказывает об этой его способности: «Обнаружилось, что мой муж-художник обладает редакторским талантом. Он точно указывал мне на мои недостатки, предлагал заменить одно слово другим, так что строка становилась звонкой и упругой, а нужное слово, подсказанное им, как тут и родилось!»². А Ирина Петровна была первым зри-

1 Токмакова И. П. Последняя из могикан / Беседовала В. Копылова // газета «Московский Комсомолец». 2007. 13 дек. [Электронный ресурс] // Режим доступа:

<http://www.mk.ru/editions/daily/article/2007/12/13/65068-poslednyaya-iz-mogikan.html> (Дата обращения: 15.01.2017).

2 Кудрявцева Л. С. Собеседники поэзии и сказки: Об искусстве художников детской книги. – М. : «Московские учебники», 2008. С 205.

телем всех его работ. «Как ты думаешь, знакомятся?», – спрашивал он о соседстве иллюстраций на развороте, показывая новые рисунки¹. Он не столько просил высказывать критическое мнение, сколько учил понимать пластический язык изображений. Но все-таки Л. А. Токмаков был доволен, если рисунки жене нравились.

Итак, я хочу подробнее остановиться на двух поэтических сборниках Токмаковых, которые стали началом их совместного творческого пути: «Крошка Вилли Винки» и «Деревья».

Ирина Петровна рассказывала: ей так понравилось переводить шведские песенки, что она стала разыскивать в Ленинской библиотеке стихотворный фольклор других стран. И наткнулась на шотландский, который очень ей приглянулся². Так появился второй сборник переводов народных песенок – «Крошка Вилли Винки». Таких сборников впоследствии выйдет еще несколько – например, переведенный с молдавского «Дрозд-дроздок», но по количеству переизданий «Крошка Вилли Винки», несомненно, на первом месте.

Токмаков оформил книгу в условно-декоративной манере, используя ограниченную палитру:

1 Токмакова И. П. Мастерская – там, за шкафом // журнал «Художник и писатель» №12/2012 [Электронный ресурс] // Режим доступа:

<http://geneura.livejournal.com/176235.html> (Дата обращения: 15.01.2017).

2 Токмакова И. П. Последняя из могикан / Беседовала В. Копылова // газета «Московский Комсомолец». 2007. 13 дек. [Электронный ресурс] // Режим доступа:

<http://www.mk.ru/editions/daily/article/2007/12/13/65068-poslednyaya-iz-mogikan.html> (Дата обращения: 15.01.2017).

лишь красный, синий и черный цвета с небольшими вкраплениями желтого и серого. «И как красиво! И как ни на кого не похоже! – хвалит работу мужа Ирина Токмакова, – Он понял самое главное: фольклор безбытен, в нем нет бытовых деталей. Так он и рисовал – в условной манере, к тому же организуя страницу при помощи им самим изобретенного орнамента. Орнамент не нарушал национального колорита, но и не был срисован с готовых образцов»¹.

Стоит уточнить, что художник многие орнаментальные плоскости разрисовал различными видами клеток. Что же это, как не национальная шотландская ткань – тартан, неповторяющийся узор, которой имеется у каждого клана? Конечно, «тартан» Токмакова не столь сложен по построению, это всего-навсего клеточки разных цветов и размеров, но как замечательно сочетаются их ритмы в иллюстрациях!

Художник играет орнаментами, силуэтами, масштабом: огромный гном на обложке – в книге оказывается малюткой. Гномик, идя слева направо, «обесцвечивает» персонажей, показывая, что они заснули, и лишь мальчик Джонни нарисован в цвете – он никак не хочет ложиться спать.

В последующих изданиях Лев Токмаков, который не любил давать для переизданий те же самые рисунки, изменил некоторые иллюстрации. Они стали чуть более объемными и менее ус-

1 Кудрявцева Л. С. Собеседники поэзии и сказки: Об искусстве художников детской книги. – М. : «Московские учебники», 2008. С 205.

ловными, что соответствует общим тенденциям творческой манеры Токмакова в то время.

Стоит упомянуть и об издании «Крошки Вилли Винки» в уменьшенном формате, которое также перевыпускалось несколько раз. Эта небольшая книжка принадлежит к серии «Для маленьких», ее формат всего лишь 10,5×13,8 см. В этом сборнике Л. А. Токмаков достигает максимальной знаковости изображений. Малый размер заставляет иллюстратора отказаться от многих композиционных решений из полноформатного издания, в том числе и от использования силуэтов.

Изображение кошки к стихотворению «Мышка Мус» можно назвать самым знаковым из всех рисунков кошек, сделанных Л. Токмаковым. Оно замечательно, в частности, своей монументальностью; из-за необходимости показать контраст в размерах животных кошка не поместилась на странице, присутствуют лишь половина морды и лапы с крючковатыми когтями. Иллюстрации к таким маленьким книжкам Токмаков не перерисовывал, делал заново только обложку, в отличие от другого совместного произведения Токмаковых – поэтического сборника «Деревья».

Перерисовка, постоянное переделывание Л. Токмаковым иллюстраций к переизданиям стали притчей во языцех в профессиональном кругу. Но даже в ряду иных профессиональных поисков Льва Алексеевича «Деревья» занимают особое место – книга, как уже было сказано, переиздавалась более 15 раз, и в каждое пере-

издание художник вносил изменения. Сборник был задуман Ириной Петровной как цикл стихов про деревья: яблоню, сосну, березу, дуб и так далее – всего про девять деревьев. Первое стихотворение, «Яблонька», создалось просто, будто само собой, но сочинение остальных стихов шло гораздо труднее: Лев Алексеевич редактировал жену строго, чтобы «ни одной негодной строчки»¹. А когда подошел этап сборник иллюстрировать, требовательный к себе Л. А. Токмаков не стал искать легкого решения. Ключевым стихотворением он счел «Яблоньку»: девочка, стараясь быть похожей на любимую цветущую яблоньку, надевает платье с белой каймой, и этот сюжет подсказывает художнику ход для остальных иллюстраций². На каждом развороте рядом с изображением дерева он рисует детей, олицетворяющих эти деревья: девочка-береза, заплетающая косу, загорелые дети-сосны, плачущая девочка-ива и так далее. Идея представить образы стихотворений в виде детей Ирине Токмаковой понравилась – на вопрос, как она относится к этому, поэтесса ответила: «Как к должному. Так должно быть и никак иначе. Как будто это все из стиха родилось. Лев страшно внима-

1 Токмакова И. П. Последняя из могикан / Беседовала В. Копылова // газета «Московский Комсомолец». 2007. 13 дек. [Электронный ресурс] // Режим доступа:

<http://www.mk.ru/editions/daily/article/2007/12/13/65068-pоследnyaya-iz-mogikan.html> (Дата обращения: 15.01.2017).

2 Кудрявцева Л. С. Собеседники поэзии и сказки: Об искусстве художников детской книги. – М. : «Московские учебники», 2008. С 208.

тельно относится к тексту. Чувствует его ритм, его темп»¹.

В статьях и интервью Лев Алексеевич Токмаков неоднократно подчеркивал необходимость отказа художника-иллюстратора от натурализма, а пластические поиски, декоративность, обобщенность, условность и остроту характеристик возводил в ранг главных достоинств иллюстрации. Его взгляды органично вписываются в круг поисков других теоретиков и художников книги того времени. В ряду этих творческих поисков находятся и иллюстрации ко всем переизданиям «Деревьев».

В первом издании этой книги художник попытался объединить плоскостное, силуэтное декоративно-орнаментальное рисование с объемно-пространственным и линейным. Такое многообразие можно объяснить тем, что Л. А. Токмаков постоянно находился в поиске новых пластических решений. Но присутствие и объемных, и плоскостных, и линейных изображений, их соотношение и принципы совмещения на разворотах создали ощущение неопределенности стиля. Например, береза на обложке диссонирует с березой на внутренней иллюстрации. Но общий ход – дети-деревья – был найден.

Заслуживает отдельного внимания рисунок к стихотворению «Сосны», над которым художник работал в течение нескольких месяцев. Иллю-

1 Кудрявцева Л. С. Собеседники поэзии и сказки: Об искусстве художников детской книги. – М. : «Московские учебники», 2008. С 206.

страция его не удовлетворяла до тех пор, пока он не увидел в редакции на стене детский рисунок с соснами, уходящими ввысь, и не использовал этот прием¹. Но в последующих изданиях он еще более усилил перспективное сокращение, и такая сосна перестала нравиться Ирине Петровне. Поэтесса сочла, что иллюстрация испорчена; по этой причине она предпочитает первое издание всем остальным². Действительно, сильное перспективное сокращение в некоторой степени разрушает плоскость разворота, нарушает условность изображения. Вероятно, на это и отреагировала автор стихотворения.

Иногда перерисовки иллюстраций к стихотворному циклу «Деревья» делались не столько по желанию художника, сколько по объективным причинам – например, в связи со включением стихотворений в иной сборник с другой общей стилистикой иллюстрирования, из-за изменения формата или цветности.

С новыми иллюстрациями цикл «Деревья» был напечатан в сборнике «Летний ливень» 1980 года. Н. Завадская отмечает эту книгу как «чрезвычайно важную в творческой биографии» Л. А. Токмакова и говорит, что в «Летнем ливне» «максимально воплощено сотворчество И. Токмаковой и Л. Токмакова, нераздельность слова и изображения», что «на новом творческом витке выступают в ансамбле известная детская писательница и

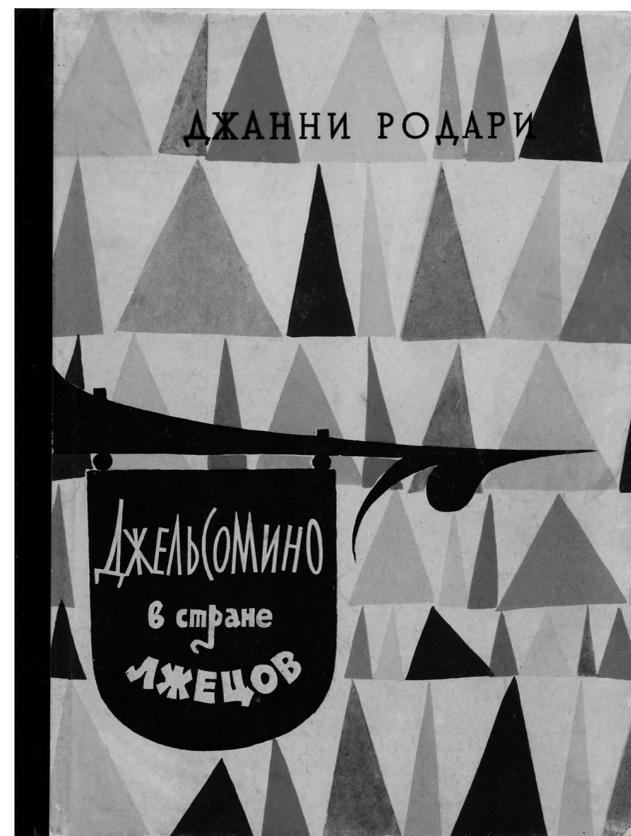
1 Там же. С. 208

2 Королева Е. В. Интервью с Ириной Токмаковой 14.06.2016, неопубл.

известный мастер детской иллюстрации»¹. Действительно, в долгой истории иллюстрирования Львом Алексеевичем стихотворений про деревья данные рисунки являются своеобразной вехой, вершиной раскрытия художником поэтических образов.

Изучая историю соавторства художника и писателя всегда полезно обратиться к истокам, к началу их совместного творчества. По описанным мной ранним изданиям видно, что уже тогда Ирина и Лев Токмаковы показали себя как талантливые авторы и как удивительно слаженный дуэт, которому под силу найти тонкую грань книжной гармонии. В случае сотворчества Токмаковых появляется еще одна возможность: проследить, как менялись книги с течением времени – по мере того, как Лев Алексеевич вносил все новые и новые изменения в переиздания. С одной стороны, он, каждый раз перерабатывая свои иллюстрации, не всегда их улучшал, с другой – эти поиски зачастую приводили к возникновению новых прекрасных книг, отличающихся от первоизданий по пластике и более современных. Декоративные шестидесятые, прагматичные восьмидесятые или калейдоскоп двухтысячных – иллюстрации жили и менялись вместе с автором, раскрывающим перед внимательным читателем все новые и новые возможности понимания текста.

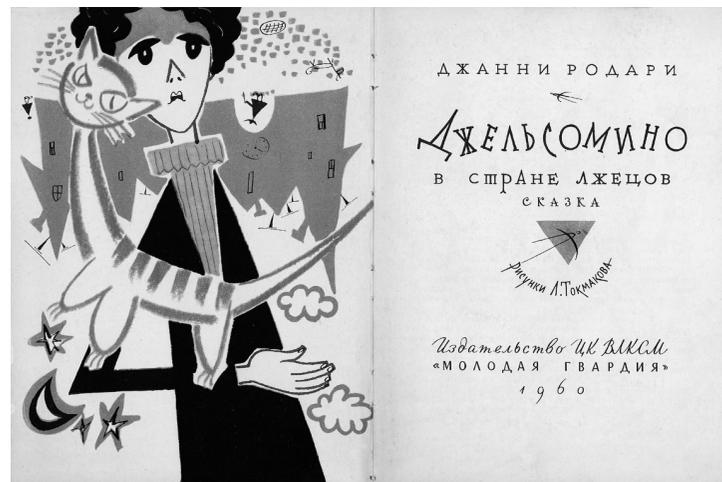
¹ Завадская Н. А. Художник Лев Токмаков / Н. А. Завадская, Л. А. Токмаков. – М.: Советский художник, 1989.



Л. Токмаков. Обложка к «Джельсомино в стране лжецов» Джанни Родари. – М.: Молодая гвардия, 1960.



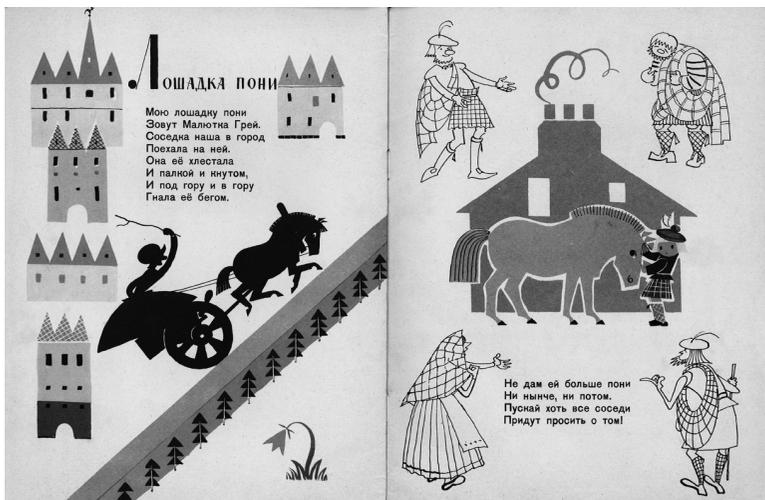
Л. Токмаков. Обложка к сборнику «Крошка Вилли Винки» И. Токмаковой. – М.: Дет-гиз, 1962.



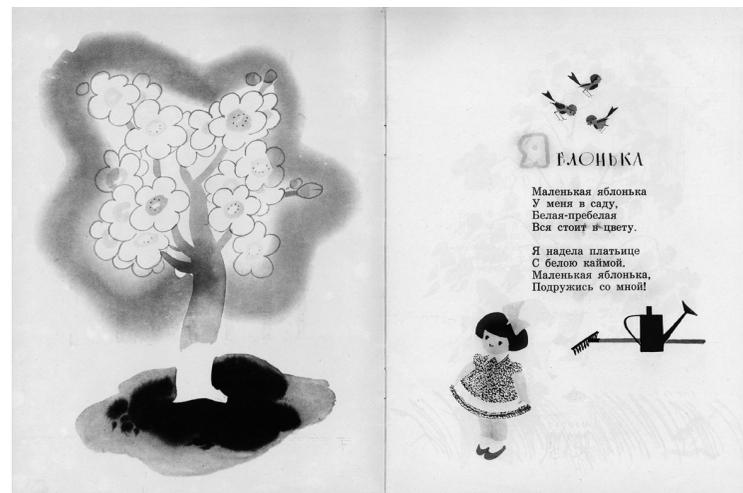
Л. Токмаков. Титульный разворот к «Джельсомино в стране лжецов» ДжанниРодари. – М.: Молодая гвардия, 1960.



Л. Токмаков. Иллюстрация к сборнику «Крошка Вилли Винки» И. Токмаковой. – М.: Детгиз, 1962.



Л. Токмаков. Иллюстрация к сборнику «Крошка Вилли Винки» И. Токмаковой. – М.: Детгиз, 1962.



Л. Токмаков. Иллюстрация к сборнику «Деревья» И. Токмаковой. – М.: Малыш, 1966.



Л. Токмаков. Иллюстрация к сборнику «Крошка Вилли Винки» И. Токмаковой. – М.: Детская литература, 1976.



Л. Токмаков. Иллюстрация к сборнику «Летний ливень» И. Токмаковой. – М.: Детская литература, 1990.

Ольга Юрьевна Кошкина

АЛГОРИТМ ИЗМЕНЫ:
иллюстрации ВАЛЕРИЯ БАБАНОВА
К ПОВЕСТИ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА
«Иуда Искарот и другие»

Валерий Бабанов – мастер художественного оформления книги, книжно-журнальной и станковой графики. Уже более полувека он активно вовлечен в работу ведущих издательств Ленинграда / Санкт-Петербурга: в 1968–1972 – художественный редактор «Советского художника» и «Авроры», в 1982–1991 – заведующий отделом художественного оформления журнала «Аврора», в 1991–1998 – главный художник и член редколлегии журнала «Всемирное слово». Участвовал в работе издательств «Гидрометеиздат», «Детгиз», «Искусство», «Лениздат», «Музыка», «Наука», «Советский композитор», «Художественная литература», «Художник РСФСР» и др. Автор нескольких иллюстративных циклов классической, современной прозы и поэзии отечественных и зарубежных авторов. В последние годы активно сотрудничает с издательством «Вита Нова», чья принципиальная позиция – сочетание академической подготовки текстов с лучшими традици-

ями книгопечатания – сопровождается активной некоммерческой выставочной деятельностью. Многие работы Бабанова – оригиналы иллюстраций, созданных специально для подарочных книг «Вита Нова», – находятся в коллекции издательства и участвуют в экспозициях на престижнейших выставочных площадках. Художник – автор четырех экслибрисов издательства¹.

Начальное образование В. Бабанов получил в вечерней школе Ленинградского художественного училища им. В. А. Серова («Таврическое училище») в 1954–1956 и далее в Ленинградском художественно-графическом педагогическом училище (1956–1960). Но его подлинной альма-матер стало вечернее ленинградское отделение Московского полиграфического института, где ведущим преподавателем был профессор Г. Д. Епифанов – выдающийся художник-график. Поэтому неудивительно, что Бабанов, активно искавший возможности самовыражения в станковой форме, не мог пройти мимо монотипии, представляющей собой одним из наиболее доступных видов графики. Возможно, молодому профессионалу, специалисту в книжной графике демократичность этой печатной техники показалась доступной. Однако ее познание, внешне обманчивое видимой легкостью процесса, растянулось на многие десятилетия, став делом жизни.

Общеизвестно, монотипия – соединение элементов живописи и гравюры со специфически-

¹ Издательство «Вита Нова». URL: http://vitanova.ru/galereya/illyustratsii/ekslibrisi_izdatelstva_vita_nova_358.

ми, свойственными только ей качествами. Отсутствие масляного связующего придает работам изысканную шелковистость фактуры, а проявляющийся под давлением печатного станка прозрачный тонкий слой красочного состава блестит и просвечивает на белом полотне бумаги. Именно в Санкт-Петербурге, в результате поисков художницы Е. С. Кругликовой, стремившейся «соединить богатства живописной техники с условностью гравюры»¹, зародилась отечественная школа монотипии. Единственный оттиск после печатания оставляет так мало краски на рабочей поверхности, что допускает лишь слабый бледный след для следующего листа бумаги. Только опытным художникам под силу соблюдение баланса между свободой творчества, скоростью исполнения (краска не должна высохнуть) и технической безупречностью. Именно поэтому Кругликова называла монотипию «живописью в манере эстампа»².

Отмечая важность творческого метода Е. С. Кругликовой, искусствовед А. А. Сидоров отрицал характеристику монотипии лишь особенностью технического приема. Он обозначал ее как «своеобразный триумф живописного начала»³, когда доминирует краска и исчезают линии. Ему

1 Елизавета Сергеевна Кругликова. Каталог выставки к 100-летию со дня рождения. Л., 1966. С. 11.

2 Кругликова Е. С. Монотипия // Париж накануне войны в монотипиях Е. С. Кругликовой. Пг., 1916. С. 129.

3 Е. С. Кругликова (Жизнь и творчество) // Сидоров А. А. О мастерах зарубежного, русского и советского искусства. М., 1985. С. 188.

же принадлежит, с его слов, самое точное определение монотипии – «оттиск с написанной на доске картины»¹.

Около десяти лет Санкт-Петербургское общество мастеров монотипии, каллиграфии и силуэта выступает инициатором регулярных Международных фестивалей монотипии. Экспозиционные площадки расширяются за счет Москвы и ряда городов Финляндии, а названия фестивалей «Мастерская воображения. Монотипия», «Фестиваль трех столиц», «Музыка изображения» сменяются посвящениями выдающимся мастерам техники – Е. С. Кругликовой и У. Блейку. В. Бабанов, участвуя в мероприятиях фестиваля, демонстрировал персональные выставки «Белое. Черное» (2010), «Поэзия изображения» (2011).

Монотипия – техника редкая. Кажущаяся доступность и «легкость процесса»² привлекает к ней и профессионалов, и художников-любителей. Но по-настоящему овладевают ею единицы – энтузиасты, избранные, среди которых Валерию Бабанову принадлежит заметное место. В работах мастера проявляются и особая склонность художника к этой технике, и наличие более глубоких навыков: в ней «возможности увлекательной импровизации соединяются с трезвым расчетом, основанным на серьезном практическом опыте»³.

1 Там же.

2 Русский музей представляет: Монотипия из собрания Русского музея / Альманах. СПб, 2011. С. 14.

3 Э. Кузнецов «Игрок»: Выставка монотипий Валерия Бабанова // Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского. URL: <http://www.md.spb.ru/events/list/n865/>.

В. Бабанов – энтузиаст монотипии, создающий, по словам Михаила Шемякина, «тонкие и высокопрофессиональные графические работы, которые раскрывают для читателя суть произведения»¹. Наиболее значительные работы Валерия Бабанова последних лет – циклы иллюстраций к альбому «Приглашение командора» (по «Каменному гостю» А. С. Пушкина), к «Моцарту и Сальери» Пушкина, к «Бедным людям», «Неточке Незвановой» и «Игроку» Ф. М. Достоевского, к шестому тому полного собрания сочинений Д. А. Гранина. Серии иллюстраций художник сочиняет как «вероятный спектакль, погружаясь в предлагаемые обстоятельства»². Не стремясь украшать поэзию, которая «и есть красота»³, художник создал серии иллюстраций к поэзии Рильке, Басё, Есенина, А. Блока, так формулируя задачу: «Определить свои пропорции реального и ирреального – вот что значит проиллюстрировать произведение. Иллюстрация – не повторение написанного словом, а его творческое осмысление, помогающее шире раскрыть мысль творца, удивить его, сохранив тайну недосказанного. Метафора – главная союзница и для художника; ее улыбка для него так же неповторима»⁴.

1 Из статьи В. Рецептера «Судьба и биография героя» // Приглашение командора. «Каменный гость» А. С. Пушкина. СПб, 2005. С. 10.

2 Там же.

3 О художнике этой книги // Есенин С. А. Разбитое зеркало: Избранные стихотворения и поэмы. СПб, 2007. С. 616.

4 Там же.

Вышедшая в серии «Рукописи» издательства «Вита Нова» книга «С. А. Есенин. Разбитое зеркало: Избранные стихотворения и поэмы» (2007) отличается стилизованным редакторским оформлением: цикл из 54 иллюстраций Бабанова, выполненных в технике монотипии. 70 экземпляров содержат оригинальные работы мастера, причем первые 30 экземпляров, помимо вклеенной в книгу одной монотипии, содержат другую, помещенную в особую папку. Иллюстрации к поэзии Есенина стали для художника «откликом взволнованной души»¹.

Имея большой опыт в книжной графике, Валерий Бабанов подошел к оформлению одного из шедевров отечественной художественной литературы – повести «Иуда Искариот» Леонида Андреева. Произведения писателя, его размышления о человеке, о выборе в трудные моменты жизни всегда были очень близки художнику. Проза Андреева – о том «немногом, что показала ему жизнь <...>, о людях и событиях, объективно не поднимающихся выше и не опускающихся ниже усредненной рутины и скучной повседневности. И во всем этом надо было увидеть что-то скрытое от других глаз, сказать о привычном особенными, “странными” словами, чтобы заставить читателя заговорить о себе – в ответ»². Тема предательства, как и образ самого Иуды Искариота не оставляет равнодуш-

1 О художнике этой книги // Есенин С. А. Разбитое зеркало: Избранные стихотворения и поэмы. СПб, 2007. С. 616.

2 Богданов А. В. Между стеной и бездной: Леонид Андреев и его творчество // Л. Андреев. Собр. соч. в 6 т. М., 1990. Т. 1. С. 5–40.

ным никого. «Художественная непредсказуемость и отвага»¹ прозаика вдохновила Бабанова на создание пластического образа, выполненного в его любимой художественной технике.

Слово мастеру. «Думал ли я, что буду иллюстрировать “Иуду Искариота”? Недавно, перечитывая повесть, во мне прозвучал гневный возглас Иуды: “Почему...?” и его слова: “Почему вы живы, когда он мертв? Почему ваши ноги ходят, ваш язык болтает дрянное, ваши глаза моргают, когда он мертв, недвижим, безгласен? Как смеют быть красными твои щеки, Иоанн, когда его бледны? Как смеешь ты кричать, Петр, когда он молчит?”, и тогда я понял, что уже сам иллюстрирую это незабываемое произведение»².

Спустя несколько месяцев, в октябре 2016 г., в выставочном зале Библиотеки печатной графики Валерий Бабанов представил зрителям серию своих работ³. Цикл иллюстраций к повести Андреева включает в себя 24 монотипии размером 27×18,5 см. Художник исследует психологию предательства и ее оправдания, ставшей основной темой произведения Андреева. Листы, выстроенные в ряд, формируют алгоритм измены. Образы и мотивы Нового Завета, транскрипированные Андреевым, художник передает тонким языком монотипии, используя свой богатый творческий

1 Из пресс-релиза выставки «Иуда Искариот. Иллюстрации к повести Леонида Андреева “Иуда Искариот и другие”» в Библиотеке книжной графики. 27.10–19.11 2016.

2 Там же.

3 Выставка «Иуда Искариот». URL: <http://lermontovka-spb.ru/events/4401>.

опыт, в основе которого – «самые общие, типовые принципы формообразования»¹ и стихия творческой случайности и непредвиденности.

Немного подробнее о технических приемах, используемых В. Бабановым в работе. Рабочая поверхность – оргалитовые пластины разных размеров со слегка скругленными краями. Краска – ламповая и костяная черные или из виноградных жмыхов с разбавителями (чаще керосин, но художник, однако, не раскрывает полностью своих секретов). Красочный слой наносится на поверхность кистями, но и случайное прикосновение пальцев может обогатить рисунок особой выразительностью. Краска иногда выбирается с печатной поверхности руками, но чаще для этого служат различные приспособления – от кусочков ткани до ватных палочек. Общий тон дальнего плана после покрытия сменяется силуэтами близких объектов и предметов путем вытирания. Затем вновь накладывается краска в нужном месте, и снова – вытирание до светлого, до тонкого слоя, до чистоты бумаги. Бумага чаще всего специальная, офортная, немного увлажненная, чтобы на ней не оставались следы масла из краски и возникал эффект «акварельности» – неконтролируемое проникновение красочного слоя в мягкую белизну хлопка.

В монотипии «сильно начало импровизации, самопроизвольности, стихийности»². Никакой

1 Кузнецов Э. Вступительная статья к альбому «Валерий Бабанов. Монотипии». СПб, 2004. С. 8.

2 Там же.

предварительный рисунок не стесняет свободы творчества. Краску же необходимо наносить «быстро, живо, “спонтанно”. Иначе она может быстро высохнуть»¹. Сам художник так описывает начало процесса: «Смотрю на стекло (рабочая поверхность – прим. О. К.), думаю о своем, и, пока я переживаю момент, создается монотипия»². В результате рождается оттиск – сплав масляного раствора с плоскостью бумаги.

«Иуда Искарот» – повесть, безусловно заслуживающая вдумчивого разговора. Добро и зло, «Что есть истина?», праведность бытия, возможность или невозможность соблюдения христианских заповедей – вечные вопросы, которые Андреев поднимает в своем литературном исследовании. Художник же, следуя за ним, пытается осмыслить их пластически, в двухмерном пространстве. Очевидная сложность транскрипции – необходимость знания Первоисточника – Христианских Греческих Писаний. Хочется отметить сразу: точность визуального отображения сюжета такова, что некоторые листы могут служить иллюстрациями к Евангелиям, а не только к повести Андреева. Так, к примеру, связаны между собой листы «– Иуда! Целованием ли предашь сына человеческого?» и «Кого я поцелую, тот и есть он» (Марк. 14:44), или «Я иду к тебе. Встреть меня любовью, я устал...» и «...он бросил серебряные

1 Е. С. Кругликова (Жизнь и творчество) // Сидоров А. А. О мастерах зарубежного, русского и советского искусства. М., 1985. С. 188.

2 URL: <http://photoshare.ru/photo9470057.html>.

монеты в храме и вышел оттуда. Он пошел и повесился» (Матф. 27:5).

Но все же содержащее явные и скрытые цитаты, аллюзии, символы из Евангелия произведение Андреева – свободное высказывание, фантазия на библейский сюжет. Обобщенность и некоторое пренебрежение к деталям формируют притчевый характер повести, что органично сочетается с пластикой графики и образно-смысловой синтетичностью художественного языка Бабанова. Тонкая и точеная специфика техники выявляет высочайший уровень исполнения и напряженность зрительных поисков. Оттиски монотипии художника – прозрачно-плотные, живописные, в них редко используется прием процарапывания красочного слоя. В Бабанову свойственны лаконизм сюжета, обобщенность и символизм высказывания. «Процарапывание» (снятие красочного слоя с оргалита) используется лишь для подчеркивания динамики пластического объема, усиления контурного эффекта (листы «– Почему же вы живы, когда он мертв?», «Полученные деньги Иуда не отнес домой...» и другие).

Для В. Бабанова монотипия удивительно созвучна с его внутренним миром, это его способ изобразительного мышления. Метафоричность повести Андреева побудила художника на размышление не только о природе предательства, но и о собственных мыслях, поступках. Раздумья зрелой личности отражают социальный запрос общества:

«Господи, пусть не случится, тебя молю!»
Вырвалось стоном. Сад задрожал, притих.
Дружно взметнули ввысь светляки салют.
«Чашу сию, Отче, не дай испить!»¹

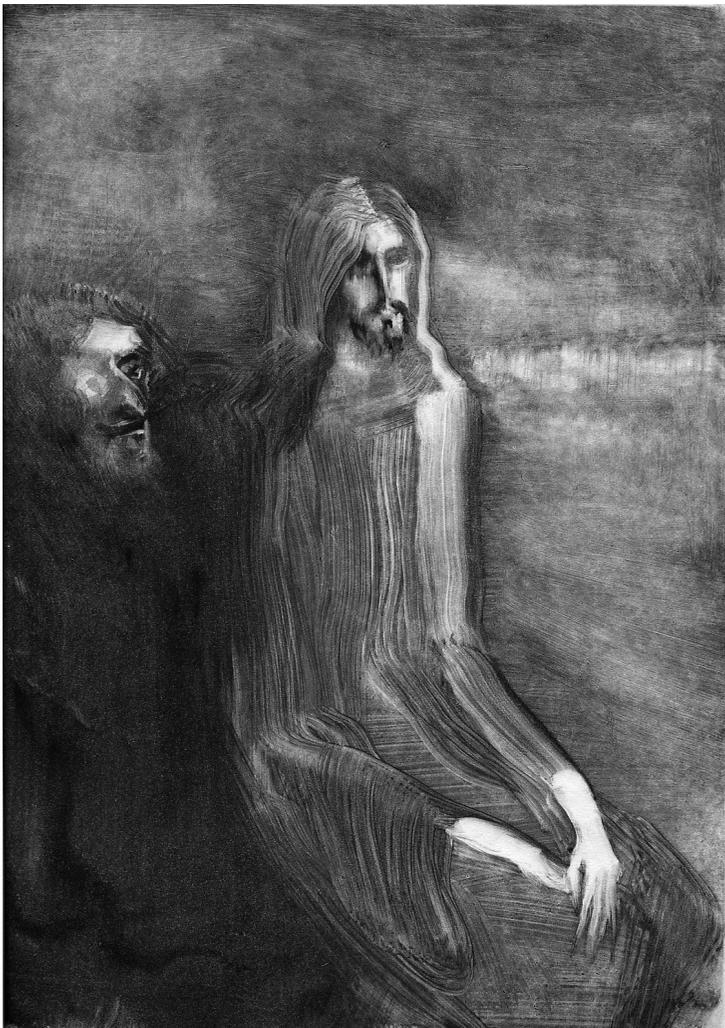
А для художника работа над циклом иллюстраций стала попыткой пластического осмысления одной из сторон человеческой души.

В умелых и талантливых руках мастера монотипия способна давать удивительные эффекты, недоступные никаким иным графическим техникам. Валерий Бабанов виртуозно использует метод совмещения графики печатной с графикой уникальной, иными словами: графики с живописью. Он воистину «пользуется красками», но «пишет чувствами». Свобода самовыражения художника велика, проекция его внутреннего мира – тонка и бесспорна в своей искренности. Валерий Бабанов – подлинный рыцарь монотипии.

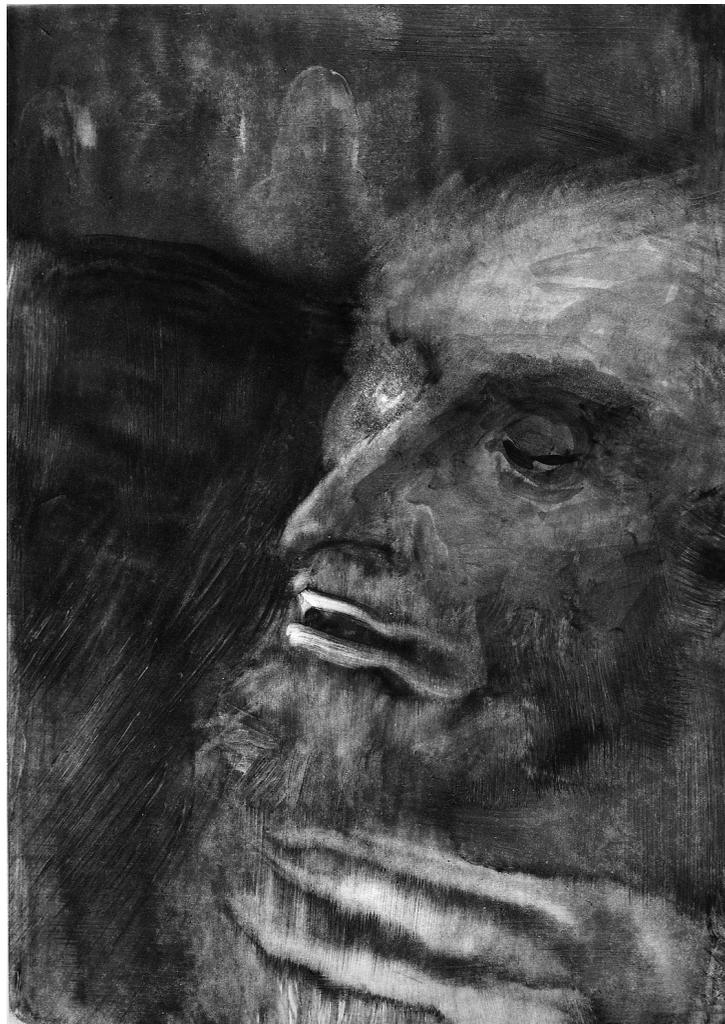


В. В. Бабанов. «Иисуса Христа много раз предупреждали, что Иуда из Кариота – человек очень дурной славы и его нужно остерегаться». 2016. Монотипия.

¹ Адамский С. Сослагательное. URL: <https://vk.com/wall-9589016?offset=140>.



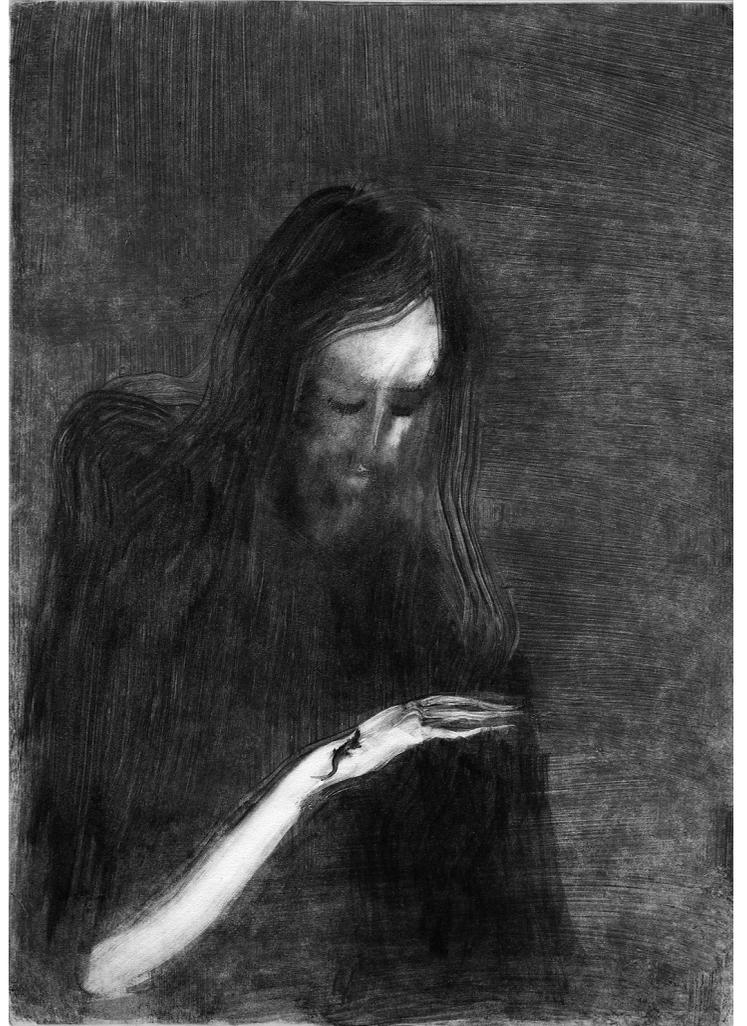
В. В. Бабанов. «... а Иисус приблизил его и даже рядом с собою – рядом с собою посадил Иуду». 2016. Монотипия.



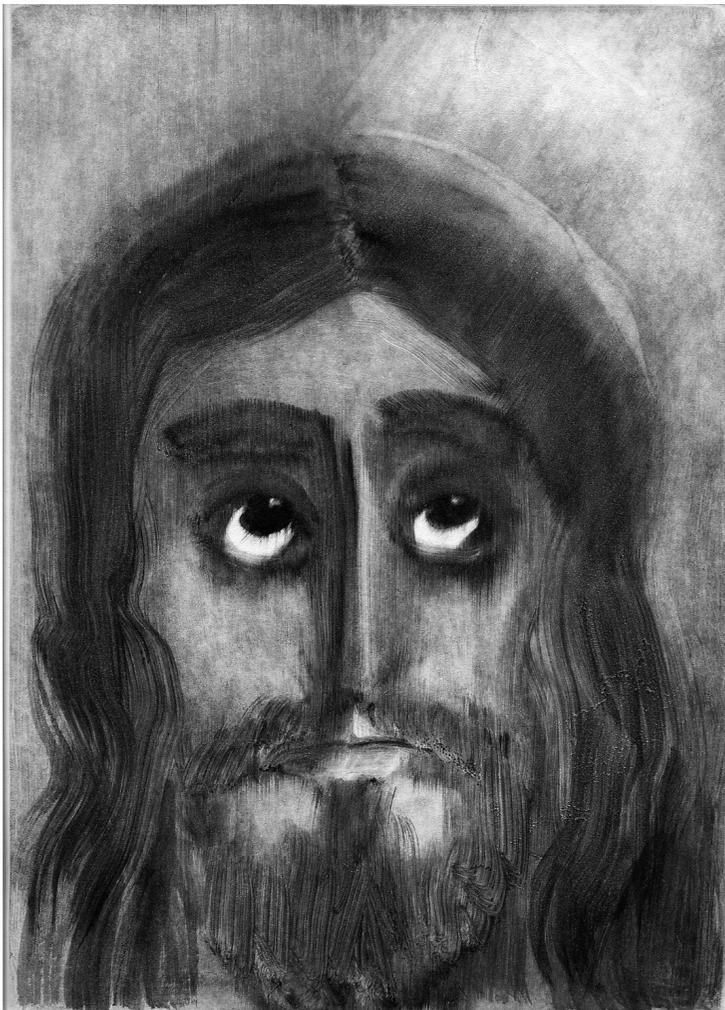
В. В. Бабанов. «... а я, благородный, прекрасный Иуда, плетусь сзади, как грязный раб, которому не место рядом с господином». 2016. Монотипия.



В. В. Бабанов. «И так час и два сидел он, не шевелясь и обманывая птиц, неподвижный и серый, как сам серый камень». 2016. Монотипия.



В. В. Бабанов. «И куда бы не ступала нога Иисуса, она встречала мягкое, и куда бы не обращался его взор, он находил приятное». 2016. Монотипия.



В. В. Бабанов. «Душа моя скорбит смертельно. Побудьте здесь и бодрствуйте». 2016. Монотипия.



В. В. Бабанов. «Иуда! Целованием ли предаешь сына человеческого?». 2016. Монотипия.



В. В. Бабанов. «Теперь все время принадлежит ему, и идет он твердо, как повелитель, как царь, как тот, кто беспредельно и радостно в этом мире один». 2016. Монотипия.



В. В. Бабанов. «Почему же вы живы, когда он мертв?». 2016. Монотипия.



В. В. Бабанов. «Я иду к тебе. Встреть меня ласково, я устал. Я очень устал. Потом мы вместе, обнявшись, как братья, вернемся на землю. Хорошо?». 2016. Монотипия.

*Лидия Степановна Кудрявцева,
Лола Уткировна Звонарёва*

РУССКАЯ КЛАССИКА
В СИМВОЛИЧЕСКИХ ОБРАЗАХ
ПАРИЖСКОГО ХУДОЖНИКА

В выходявших в прошлом веке в Париже (а также в Лондоне и Нью-Йорке) книгах с непревзойденными графическими «сюитами» к «Братьям Карамазовым», «Запискам из подполья», «Игроку» Достоевского, «Анне Карениной» Толстого, «Доктору Живаго» Пастернака и другим произведениям русской классики, значилась по-французски фамилия художника: «Alexeieff». И лишь в начале XXI столетия в изданиях, выпущенных в Петербурге издательством «Вита Нова», его фамилия – фамилия русского дворянина в третьем колене, внука (по матери) православного священника – напечатана кириллицей – «Алексеев» (работая в архивах, мы уточнили многие факты в биографии художника).

Признание пришло к нему во Франции, где он прожил с молодости до преклонных лет и был известен как французский художник. Он рано по-

знал, что такое страдание, горе. Уехав из России девятнадцатилетним, он никогда больше не увидел самых близких ему людей. Но его душа сохраняла память о трагической стране, где осталась любимая мать, образ которой он увековечил на одной из иллюстраций.

Художник не увидел изданными самые дорогие ему работы – иллюстрации к «Анне Карениной», «Дон Кихоту», к роману Андре Мальро «Удел человеческий». Да и те книги, что выходили при его жизни, ограничивались раритетными тиражами. Вряд ли Александр Александрович Алексеев (1901, Казань – 1982, Париж) предполагал, что его работы когда-нибудь издадут на ставшей такой далекой родине. И еще меньше мог представить себе, что в Петербурге журналистка Елена Федотова, внучка его дяди Анатолия Полидорова, в 1999 г. опубликует о нем книгу под знаковым названием «Безвестный русский – знаменитый француз», встретится с его дочерью Светланой и будет неустанно заниматься популяризацией его творчества.

В 1920 г. Алексеев покидает Россию – из Владивостока на торговом судне «Орел» как курсант морского училища (после окончания кадетского корпуса в Иркутске, добравшись туда с невероятными трудностями). Когда их судно на восемь месяцев задержалось в Египте, он «написал <...> много этюдов, с достаточно свободной композицией <...> имитации Рериха, автора оформления “Половецких плясок” для “Князя Игоря”: пропасти, бездны, кучевые облака, неприступные замки и

драконы»¹. С этими работами Алексеев отправился к И. Я. Билибину (в воспоминаниях Алексеев назовет его одним инициалом – «художник Б.» и охарактеризует его как «изобретателя “русского стиля”»), пребывавшему на правах эмигранта в Александрии, в «элегантном артистическом павильоне, окруженном розарием», заканчивавшему в тот момент «необозримое настенное творение» для коптского собора, и получил от него два рекомендательных письма и совет «живописи учиться только в двух городах: в Мюнхене и в Париже»².

Добравшись до Парижа, в 1921 г. он нанялся мойщиком железнодорожных цистерн, в которых перевозили вино, и однажды за работой потерял сознание от ядовитых паров³. Вскоре Алексеев передает рекомендацию Билибина Сергею Судейкину, в то время декоратору парижских театров, и получает временную работу художника-декоратора. А еще через пять лет, самостоятельно овладев сложнейшим искусством гравера, он становится востребованным иллюстратором книг, соединив русское и европейское сознание в искусстве книжной графики. Значительное место в его творчестве будет принадлежать русской классике.

В этом невероятном городе, полном признанными и непризнанными гениями, двадцатичеты-

1 Алексеев А. А. Забвение, или Сожаление. Воспоминания петербургского кадета / Пер. с фр. В. Кислова // Киноведческие заметки. – 2002. – № 57 (№ 4) С. 364

2 Там же.

3 Алексеева-Роквелл С. Зарисовки. Истории моей юности. – Ярославль, 2013. С. 20

рехлетний художник будет замечен французскими интеллектуалами и принят в их круг. В Алексееве их привлекали безукоризненное знание французского языка, талант, редкое в русском человеке чувство свободы, ценившееся просвещенными европейцами. В нем угадывался человек XX века, внимающий всему новому, открывающему неизвестное дали искусства. Экстравагантный сюрреалист Филипп Супо, поэт и художественный критик; писатель, искусствовед-«универсал» Андре Мальро, ставший позднее министром культуры в правительстве де Голля, – его близкие друзья. Супо уже тогда называет Алексеева «создателем собственного мира». И художник, по просьбе поэта, иллюстрирует несколько его авангардных книг. Ранняя включенность в парижскую художественную жизнь позволила ему впитать опыт европейского искусства XX века.

С Андре Мальро, ровесником (они родились в один и тот же 1901 г. и заявили о себе в искусстве двадцатилетними), его сближало отношение к искусству как к доминанте всего сущего на земле. Воззрения Мальро, расширившие представления Алексеева об искусстве и его назначении, несомненно, повлияли на смелые опыты художника в книжной графике. Штрих и линия становились проявлениями своего отношения к выраженному в книге словом.

Мальро упивался философией Достоевского. Один из ярких литераторов-экзистенциалистов, он чувствовал себя продолжателем русского гения, чьи романы любил пересказывать, зная мно-

гие эпизоды наизусть. Он не мог не обсуждать с Алексеевым, склонным к философствованию, отношение Достоевского к человеческой жизни, к страданию, к року и смерти, к тайнам души, а также способы выражения всех этих мучительных проблем в изобразительном искусстве, их интерпретацию в черно-белом рисунке. Иллюстрации Алексеева к романам Достоевского раскрывают его художественную позицию, близкую Мальро¹.

Изучив резцовую гравюру, офорт, акватинту, Алексеев стал одним из самых оригинальных граверов XX века. Его основные книжные работы к русской классике выстраиваются в единый ряд, создавая мистический мир Александра Алексеева. Это Гоголь – «Нос» и «Записки сумасшедшего», пушкинские «Пиковая дама»² и «Повести Белкина»³, Л. Толстой и, естественно, Достоевский, исполненные в самых разных техниках. Следуя за Алексеевым, мы прочитываем в них то глубоко важное для познания сути земного бытия, что содержится в русской классической прозе и поэзии.

Мистик и символист, Алексеев с каждой новой графической работой углублял и разрабатывал свой неповторимый стиль. Абсолютная свобо-

1 Голоса воображаемого музея Андре Мальро : каталог выставки. – М. : 2016.

2 Pushkin A. The Queen of Spades / Engravings in colour by A. Alexeieff. Preface by D. Sviatopolk-Mirsky. – London: The Blackamore Press, Limited: MCMXXVIII.

3 Pouchkine A. Les recits de feu Ivan Petrovitch Bielkine. / Traduits du russe par G. Wilkomirsky. Eaux-fortes of A. Alexeieff. – A. A. M. Stols: Maestricht & Bruxelles, MCMXXX.

да творческого поиска, духовная независимость, страдания, пережитые во время гражданской войны и вынужденной эмиграции, позволили художнику посмотреть на русскую классику другими глазами.

На форзаце английского издания «Пиковой дамы» с предисловием Дмитрия Святополка-Мирского (1928) – мрачный портрет Пушкина. Поэт изображен во фраке и цилиндре в полный рост – все черное, кроме белков глаз, – на контрастном светлом фоне обобщенно данного Петербурга. В образе писателя подчеркнута негритянское, эфиопское начало, ощутим скрытый намек на неумолимо приближающуюся трагическую гибель на дуэли, память о которой придала алексеевским иллюстрациям особый драматизм. Полосные иллюстрации (эти работы Алексеева до сих опубликованы у нас только в альбомах), исполненные в технике цветной ксилографии, по одной к каждой части повести – словно сцены из разыгрываемой в неведомом театре трагедии: петербургское облачное небо видится кулисами, а изысканные особняки и набережные в открытом холодном городском пространстве, чуть подцвеченном (эта находка Алексеева будет использована в гравюрах-иллюстрациях к «Пиковой даме» советским художником Епифановым) – эффектными декорациями. Концовки к каждой части – емкие символы открывающейся читателям драмы. Уже здесь, в «Пиковой даме», появляются алексеевские символические лейтмотивы: нервные руки игроков за карточным столом, пустые бокалы и мрачные

черные бутылки на опустевшем столе. В финальной иллюстрации как знак неумолимого рока над городом появляется призрачный силуэт мертвой графини. В иллюстрациях нет портретов героев, кроме условных фигур Германна и Лизы, старуха-графиня отсутствует даже в сцене с Германном. Лишь пустое кресло, данное силуэтом, и наведенный резко-черный пистолет в центре предельно условно символической композиции. Алексеев разными способами, по-своему, раскрывает трагедию человеческих жизней, которую он прочитывает в повести Пушкина.

Это же касается и его трактовки «Повестей Белкина», которую он наполнит символами. 225 экземпляров – тираж «Повестей Белкина», выпущенных в Париже в 1929 г., с шестью акватинтами Алексеева (эти работы художника также до сих пор не опубликованы в России). То издание было приурочено к столетию первой публикации знаменитой книги, и художник – ровесник автора спустя столетие. На форзаце, окрашенном в ночные тона, Алексеев изобразил профиль Пушкина, склонившегося над письменным столом и окруженного тенями его будущих героев и героинь. И ещё общий для поэта и художника тотем: то ли «кот ученый» из «Руслана и Людмилы», то ли Михайловский дворовый кот, то ли черный кот, преследовавший художника с детства.

Художник всю жизнь остро ощущал таинственность окружающего его мира. Подростком он однажды в темноте спальни увидел черного кота, ставшего впоследствии одним из мрачноватых

символов и в его анимационных фильмах, и в иллюстрациях. Когда он оставался один в темноте, у него не раз возникало ощущение, что «демон... подстерегает»¹: «Я боялся. Не призраков, в которые не верилось при свете дня... Я был знаком с этим страхом со временем визита черного кота мадам Макмиш»².

В гравюре к «Барышне-крестьянке» – в портрете главной героини, переодетой крестьянкой и с любопытством разглядывающей себя в зеркале, в смягченных славянских чертах, высоком чистом лбе – просматриваются черты первой жены художника, дочери петербургского аристократа Александры Гриневской, сбежавшей из тетушкиного парижского дома в театр Питоева, чтобы стать актрисой. В ксилографии к «Гробовщику» звучат мистические мотивы: художник крупно изображает скелет возмущенного клиента, которому когда-то продали сосновый гроб вместо дубового; за ним проступают из ночной тьмы тени других приснившихся герою персонажей. Главный герой повести «Выстрел», Сильвио – романтический персонаж с пистолетом в руке, подчинивший всю свою жизнь идее мести – неуловимо похож на самого Пушкина: это словно предвестник трагической дуэли на Черной речке, тоже связанной с мстью – за оскорбленную честь.

В иллюстрации к «Станционному зрителю»

1 Алексеев А. А. Забвение, или Сожаление. Воспоминания петербургского кадета / Пер. с фр. В. Кислова // Киноведческие заметки. – 2002. – № 55 (№ 2). С. 277.

2 Там же. С. 290.

в любовном дуэте счастливых супругов сквозит легкая грусть – они увиденны глазами забытого дочерью отца. Завершает книгу безнадежный «звук» роковой метели: русская тройка в сложном ракурсе, напрасно пытающаяся найти дорогу в снежном буране, и тревожно кричащая над нею птица. И «Гробовщик», и «Станционный зритель», и «Выстрел», и «Метель», и «Пиковая дама» при всем стилистическом разнообразии интонационно схожи. (Интересно было бы сравнить эти рисунки с иллюстрациями Александра Бенуа в стиле ретро к «Пиковой даме» и с романтическими работами Дементия Шмаринова к «Повестям Белкина», чтобы оценить разницу в восприятии пушкинской прозы этих российских художников и Александра Алексеева.)

В 1920-е годы постоянная работа над офортами – с кислотой для травления медных досок, в ванной комнате – сказалась на здоровье художника, он тяжело заболел. И тем не менее после выздоровления приступил к сложнейшей работе – иллюстрированию «Братьев Карамазовых» (1929), переизданных с его иллюстрациями петербургским издательством «Вита Нова» в 2005 г. Сто иллюстраций Алексеева к великой философской книге «Братья Карамазовы», давшей миру понятие «карамазовщина» («Тут “земляная карамазовская сила”, как отец Паисий намеренно выразился – земляная и неистовая, необделанная...»¹, вызывают эстетический шок. Мы погружаемся в

1 Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. – М.: Художественная литература, 1958. С. 277.

пространство, полное взрывов страсти, экстатического напряжения, острых и неожиданных ракурсов. Порой экспрессия достигает такой силы, что становится агрессивной. Тут и трагедия повседневности, всегда волновавшая художника-мистика, и философия жизни и смерти, и знаки неумолимой судьбы и Божественного провидения. По собственному признанию художника, он с детства «пытался проникнуть в тайну рождения и смерти»¹. На одной иллюстрации к «Братьям Карамазовым» белая горлица летит над затерянным в лесах монастырем словно символ Святого Духа. Это единственная светлая картина на весь цикл – она символизирует спасение мира. Черный ворон, оборачивающийся символом близкой и неизбежной смерти, возникает в иллюстрации «Истязание солдата-христианина» к первой же части романа.

Откровенно сюрреалистичен и решен как пластический гротеск образ субъекта в пиджаке и с галстуком-бабочкой, зажавшего между толстых колен кудрявую голову малыша, над чьим оголенным задом занесена рука с прутьями – иллюстрация «Истязания детей» ко второй части романа. В иллюстрации «Допрос» героя окружают шесть злобещих фантастических яйцеголовых персонажей, лишенных лиц, хотя на гладких пустых овалах двоих из них и красуются очки. В женских образах Алексеев подчеркивает манящую ин-

¹ Алексеев А. А. Забвение, или Сожаление. Воспоминания петербургского кадета / Пер. с фр. В. Кислова // Киноведческие заметки. – 2002. – № 55 (№ 2). С. 282.

ферность или откровенную, эпатажирующую зрителя чувственность, а в мужских – опасную агрессивность и самоупоенность светских героев. В некоторых иллюстрациях появляются мрачные мотивы всемирного Содома – вызывающе расставленные женские ноги или деформированные злобой фигуры. Впечатляет сила отрицания в сцене избиения отца Федора Карамазова сыном Дмитрием. Это прием художника, впитавшего в себя, прежде всего, художественную философию современной ему западной графики: пространство в его иллюстрациях, как в работах немецких экспрессионистов, пульсирует ненавистью и безразличностью. Ноги Дмитрия, словно стремительно множатся на глазах, обегая вокруг опрокинутого навзничь отвратительного коротышки. Пять пар остроносых сверкающих черных ботинок, мелькая, замыкают композицию в порочный и страшный круг, нагнетая впечатление.

Второстепенные аксессуары – посуда и одежда в иллюстрациях оказываются вполне самостоятельными символами графических композиций. В «чайном натюрморте», который художник озаглавил «Так заканчивается следствие», крутобокий блестящий самовар, окруженный пустыми сияющими стаканами, напоминает упоенного финансовыми успехами купца, самоутверждающегося в окружении свиты из приживалок. А костюм, рубашка, цилиндр и сапоги, небрежно брошенные на стул, – иллюстрация «Вещественные доказательства» – воспринимаются как символ сломанной личности. Здесь мы можем говорить о

«метафорической пространственности», которая уже тогда появилась в иллюстрациях Алексева. В 1970-е гг. об этой особенности иллюстраторов Достоевского будут писать советские искусствоведы: «...появилось и новое качество интерпретационной иллюстрации», которое обозначат как «вместилище разнообразных явлений, спаянных единой эмоционально напряженной средой»¹.

В «Записках из подполья» (1967), проиллюстрированных в технике игольчатого экрана (они, вместе с повестью «Игрок», были выпущены с иллюстрациями Алексева издательством «Вита Нова» в 2011 г.), появляется образ Петербурга. Петербург входит в память художника как город Достоевского, а не как пушкинский – вознесшийся «пышно, горделиво». Таким Алексеев впервые увидел столицу Российской империи в семь лет: «Санкт-Петербург Достоевского громоздился на каналах с застоявшейся водой и грязных речушках, окружавших кварталы и строения фантастические, закопченные, редко живописные и никогда не мытые»². Художник, вспоминая архитектуру «Петербурга Достоевского», отмечает ее причудливость – смешение стилей, материалов, эпох, совершенно не связанных между собой. И снова его, завязатого европейца, коробит неуютность, не-

1 Козырева Н. Иллюстрации к произведениям Достоевского из собрания Петербургского музея. / Образы Достоевского в книжной иллюстрации и станковой графике. СПб. : Кузнечный переулок, 2011. С. 27

2 Алексеев А. А. Забвение, или Сожаление. Воспоминания петербургского кадета / Пер. с фр. В. Кислова // Киноведческие заметки. – 2002. – № 55 (№ 2). С. 274.

ряшливость: «Я отметил, что на улицах было мало света, мало людей и очень грязно. Конки вносили некое оживление»¹.

Именно игольчатый экран, построенный на тончайших нюансах черного и многочисленных оттенках серого, способен, по мнению Алексева, передать гнетущую атмосферу города, построенного на болоте, с его постоянными дождями, туманами и наводнениями, столь выразительно переданную в прозе Достоевского. В это время меняется и сам подход художника к иллюстрированию русской классики. Для него теперь важно дать персонажей и окружающий их мир в движении, преодолеть статичность иллюстрации, что побуждает искать все новые, экспериментальные техники. Художник был убежден: «Существует связь между техническим приемом и творческой манерой индивида. И тот, кто хочет выразить себя и думать по-своему, должен найти для себя свою собственную технику»².

Алексеев постоянно искал новые возможности для усиления символики трагедий, описанных в иллюстрируемых им текстах, стремясь изображать героев в движении, чем занималось новое искусство того времени – кинематограф: он, очевидно, и подтолкнул художника к изобретению игольчатого экрана. Алексеев предпочитал цветному изображению черно-белое, именно оно было для него главным способом высказывания. Свое

1 Там же. С. 275-276

2 Алексеева-Роквелл С. Зарисовки. Истории моей юности. – Ярославль, 2013. С. 69.

открытие Алексеев впервые применил в иллюстрации к «Доктору Живаго», став, заметим, единственным в мире иллюстратором, потрясшим автора книги (роман Пастернака с алексеевскими иллюстрациями выпущен заново издательством «Вита Нова» в 2007 г.). Похоронное шествие вдоль кремлевской стены (которая отсутствует в книге) растянуто на несколько разворотов – камера словно движется слева направо, чем создается напряженность мрачного действия, воспринимаемого как символические похороны старой России.

Этот прием кинодвижения, киномонтажа проходит через весь алексеевский цикл, чему способствует применение техники игольчатого экрана. Помимо оригинальности решения, это усиливает эмоциональное восприятие зрителем-читателем ключевых для художника моментов романа. Гнетущее впечатление возникает от движения поездов, набитых вооруженной солдатней в пустом пространстве, от сцен на станциях, от пустого пространства улицы с одинокой каменной тумбой, рядом с которой в конце концов возникнет тело убитого человека, и т. д. Трагическое движение России – в никуда!

В иллюстрациях к «Запискам из подполья» влияние кинематографа ощутимо в часто повторяющихся безлюдных городских пейзажах с чуть заметно меняющимися деталями. Алексеев делает особый акцент на психологической характеристике подпольного человека, используя для этого мотив отражения в зеркале с постоянно меняющимся к себе отношением героя: «камера» фик-

сирует, проследивает эту нелюбимую исповедь, обнажая ее гротесковую сущность. (Этот прием был использован им ранее в анимационном фильме «Нос»). Борис Тихомиров в статье «Герои Достоевского в подполье и за рулеткой» отмечает: «В личном, интимнейшем опыте Подпольный человек вскрывает фатальную двойственность в сфере своего духовного бытия, предпринимает... отчаянные попытки ее преодоления и терпит в этой борьбе катастрофическое поражение, придя к осознанию неодолимости и непостижимости таинственных законов человеческой природы»¹.

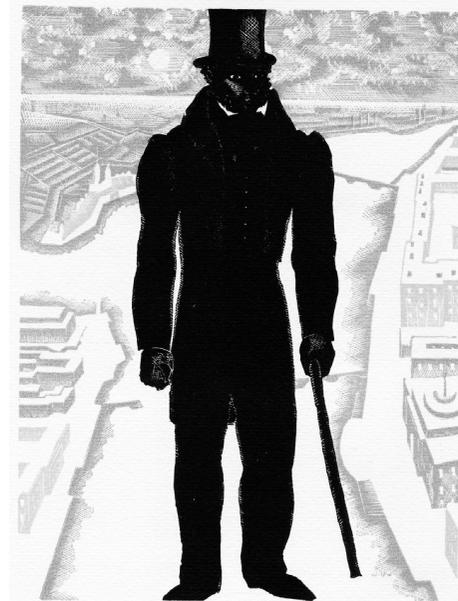
В «Игроке» таким нелюбимым «героем» становится рулетка. Крупным планом, словно наезжающей сверху камерой, неоднократно дается игорный стол с крутящейся рулеткой – на каждом последующем изображении меняются детали расчерченного круга со стопками монет. Рамкой кадра, для большей динамики, обрезаются фигуры главных персонажей. Художник по-прежнему верен таким знаковым символам, как снег (вторая часть «Записок из подполья» так и называется – «По поводу мокрого снега»), лошади, горящие свечи, зеркало, оконные рамы, образующие крест, заборы, пустые стаканы и стулья... Горящая свеча и нервные руки становятся лейтмотивами, повторяющимися в иллюстративных циклах художника.

Александр Алексеев был сыном своего времени. В течение десятилетий состояние души

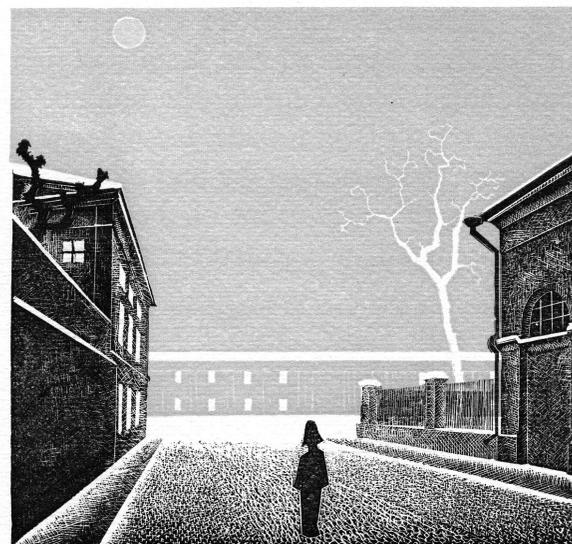
¹ Алексеев А. А. Забвение, или Сожаление. Воспоминания петербургского кадета / Пер. с фр. В. Кислова // Киноведческие заметки. – 2002. – № 57 (№ 4) С. 439.

художника – мучительная богооставленность. Единственная иллюстрация к «Братьям Карамазовым», изображающая распятие, имеет двусмысленное название «Христос (Великий инквизитор)». Художник покончил с собой 9 августа 1982 г. Ему шел 82-й год. Прах его был опущен в могилу семьи Паркер на английском кладбище в Ницце, где на это захоронение до сих пор указывает лишь скромная деревянная доска, положенная поперек цветника.

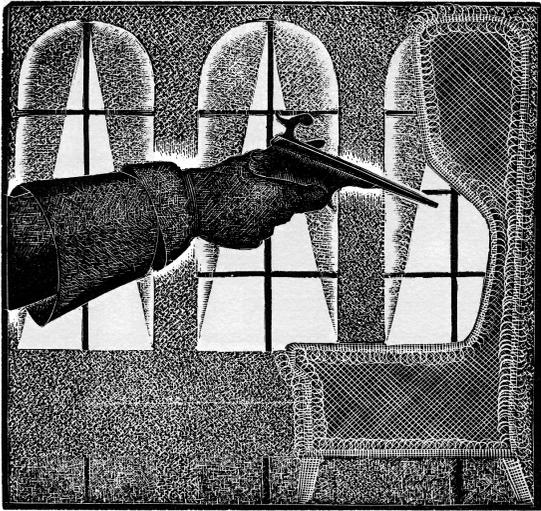
Блистательно одаренный русский европеец, мистик и философ, он стал создателем изобразительных версий великих книг, собственного русского мифа. Его работы и сегодня остаются современными – они волнуют нас открытым трагизмом и философскими размышлениями о страстях человеческих. В своем искусстве Алексей опирался на классику, музыку и кинематограф, на традиционные и новые, им изобретенные техники, чтобы проникать в тайны человеческой души и говорить о главном: о судьбах мира, о любви и смерти, о непостижимости рока.



А. С. Пушкин. «Пиковая дама», фронтиспис, 1928



А. С. Пушкин. «Пиковая дама», иллюстрация



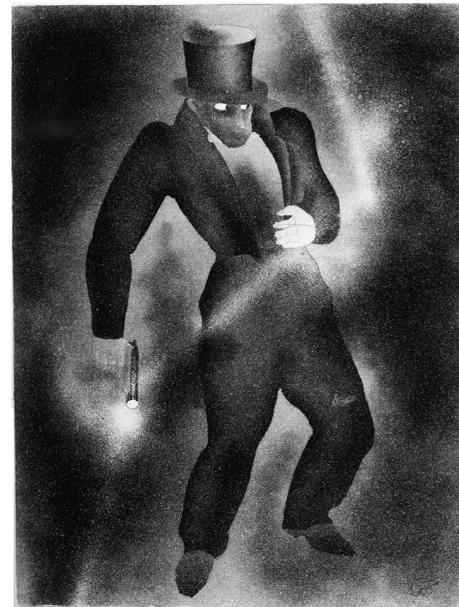
А. С. Пушкин.
«Пиковая дама»,
иллюстрация



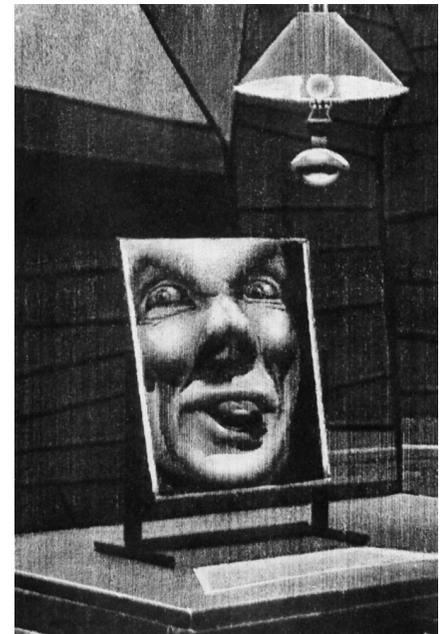
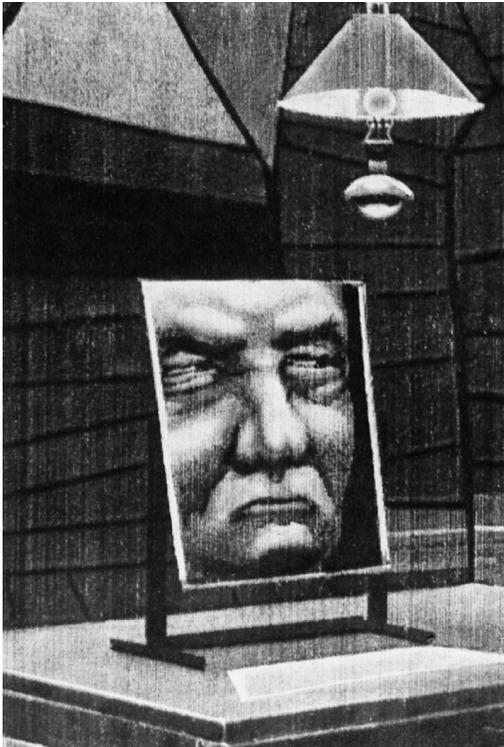
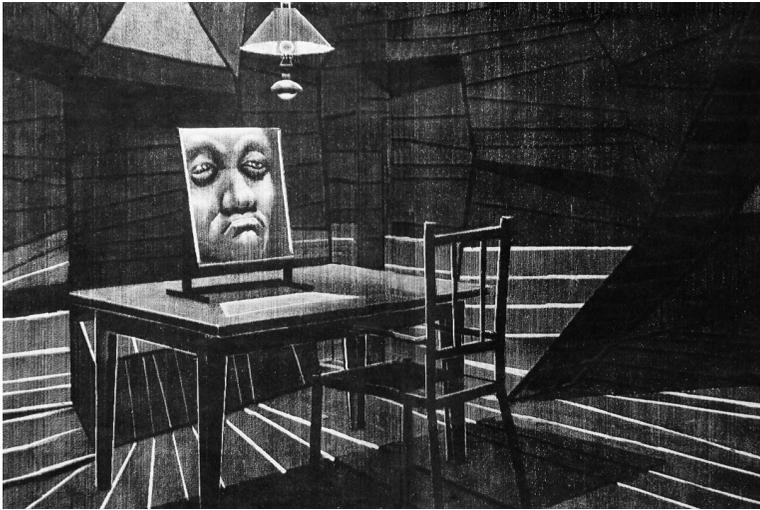
А. С. Пушкин.
«Барышня-крестьянка»,
иллюстрация,
1930



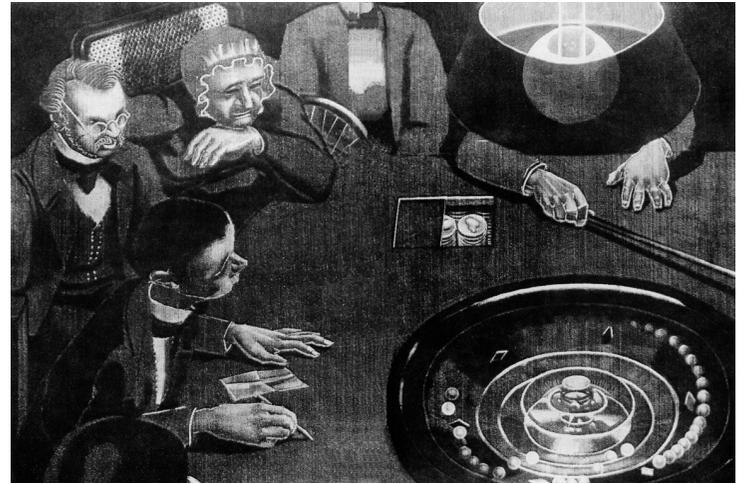
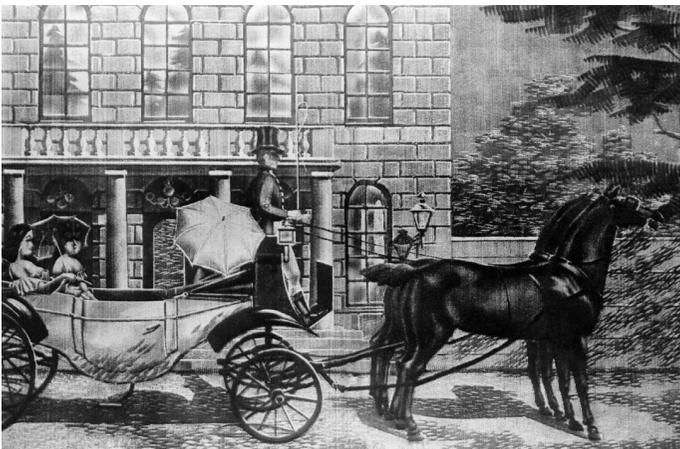
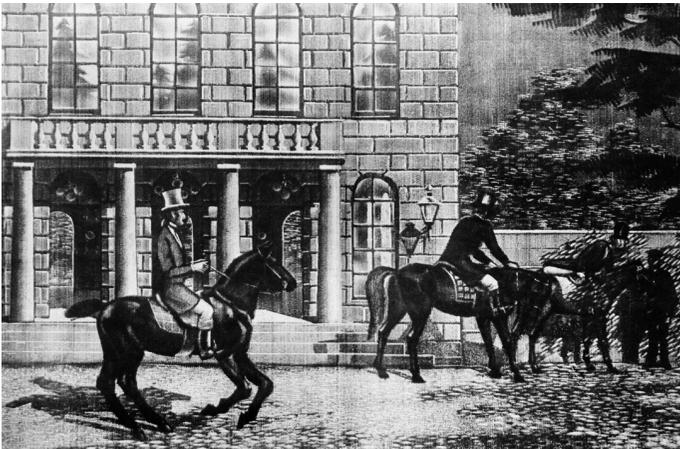
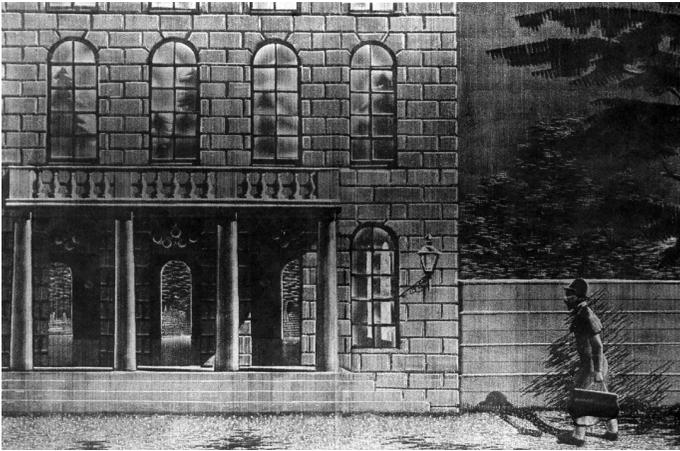
А. С. Пушкин.
«Повести Белкина»,
форзац, 1930



А. С. Пушкин.
«Выстрел»,
иллюстрация,
1930



Ф. М. Достоевский.
«Записки из подполья»,
иллюстрации, 1967



Ф. М. Достоевский. «Игрок», иллюстрации. 1967

Эраст Давыдович Кузнецов

Виталий Бианки и его художники

Говорить про Виталия Бианки и художников – это значит говорить главным образом про художников ленинградских. Даже исключительно про ленинградских. Дело не в «городском патриотизме», а в объективном положении вещей.

Бианки был автор очень известный, широко признанный, его много издавали, в том числе и в Москве. И иллюстрировали его многие московские художники, в том числе художники хорошие, вроде Е. Рачева, И. Лаптева, Г. Никольского, Н. Горлова, В. Ватагина. И художники очень хорошие – Л. Бруни, Г. Ечеистов, К. Кузнецов, А. Гончаров, П. Митурич, а впоследствии и его сын М. Митурич. Но получалось это у них большей частью как-то невпопад, и ничего мало-мальски выдающегося тут не назовешь.

Совсем иначе было в Ленинграде.

Конечно, и здесь его иллюстрировали художники самые разные, часто ему вовсе не подходящие – и бойкие журнальные рисовальщики, и со-

всем слабые, такие, которых никто не упомнит, и нет смысла перечислять их. Это, между прочим, лишний повод задуматься над тем, что на дальнем расстоянии все видится гораздо идилличнее, чем было на самом деле. Мнение о процветании детской книги в Ленинграде 1920-х годов – это мифология. Рынок был наводнен очень плохими книгами. Их выпускали многочисленные частные издательства. Даже у знаменитой «Радуги», о которой принято говорить с придыханием (и вполне обоснованно), на счету не только классика В. Лебедева и В. Конашевича, но и откровенная безвкусица, и в большом количестве.

По-настоящему последовательной в стремлении дать детям высокое искусство была только знаменитая Детская редакция ленинградского отделения Госиздата. И когда мы говорим о невиданном подъеме детской книги в те годы, мы большей частью подразумеваем деятельность одной этой редакции. Это явление еще надо изучать, и во многом заново. Не «пересматривать», а именно изучать, отбрасывая те мифы, которыми оно успело обрасти. Подлинная история Лендетгиза была гораздо сложнее, чем принято считать.

Успех ленинградской детской книги был связан с деятельностью группы писателей и художников, отечественных интеллигентов. В основе этой деятельности лежал компромисс с государственной системой: система позволяла им работать так, как им хотелось, а они пытались осуществить свою просветительскую цель – создать массовую книгу (а детская книга – часть книги массовой) на

уровне подлинно высокого художественного качества. Таковую цель принято считать утопической, она и в самом деле была утопической, и сама ее постановка характерна для той эпохи, когда утопизм создания идеального общественного строя во многом сомкнулся с традиционным утопизмом мышления российской интеллигенции.

Детская редакция Лендетгиза и то, что она делала, – это было совершенно новое явление, выходящее за пределы собственно издательских дел. Во всем присутствовало ощущение высокой миссии, новизны и важности общего дела, которое воспринималось именно как общее. И это при внутренней сложности отношений, борьбе самолюбий, ревности, обидах и многом другом, о чем принято было помалкивать. Но ощущение общности, соединенности общим делом сохранялось. Раньше контакты писателя и художника зарождались главным образом на бытовом уровне, а здесь они вырастали на сотрудничестве, на совместной работе. Возникала потребность задумываться о работе – не только о своей, но и о работе своего соратника, осмысливать эту работу, размышлять о ней с позиции общего дела, его успеха, его ответственности.

Разумеется, личные дружеские контакты Бианки с художниками были очень широки. Он дружил даже с К. Рудаковым, который его, кажется, ни разу не иллюстрировал и вообще по направлению своему был совсем иной художник, и с В. Конашевичем, который иллюстрировал его лишь однажды («Росянка – комариная смерть») и не

очень удачно, и с А. Якобсон, которая хоть и работала с ним, но тоже не лучшим образом. Но все-таки наиболее интересны его отношения с теми, с кем он сотрудничал долго и плодотворно. Это художники младшего поколения, немного моложе его: Е. Чарушин и В. Курдов. Тут возникали отношения старшего с младшими, при которых старший не только вводит младших в тонкости своего мира, но и сам учится у них.

Они сдружились с Бианки еще молодыми, со студенческой скамьи. Именно по его рекомендации была предпринята известная многим поездка Курдова, Чарушина и Кострова на Алтай в 1924 г. Закономерно, что на текстах Бианки и Чарушин, и Курдов дебютировали как иллюстраторы детской книги: у Курдова это был «Аскыр» в 1927 г., а у Чарушина – «Мурзук», год спустя. Еще любопытнее, что и Ю. Васнецов, их близкий друг, тоже начинал свою работу в детской книге с текста Бианки – «Карабаш», в 1929 г. Правда, это была работа не по нему, да и исполнена была она не совсем самостоятельно – ему активно помогали друзья, и строго «своими» он мог назвать лишь немногие рисунки. Но именно Бианки помог ему сделать первую по-настоящему значительную книжку – «Болото», сочинив текст к его готовым рисункам. Васнецов и позже иллюстрировал его книжки (сказочного характера), и очень удачно: «Хвосты» (1937) и «Лис и мышонок» (1964).

С этими художниками Бианки связывали очень близкие отношения. С Курдовым он совершил поездку на Север и запечатлел ее в своей интерес-

ной книге «Конец земли» (1931), сейчас как-то несправедливо забытой. Она тоже была проиллюстрирована Курдовым. В этой книге, между прочим, были бегло «помечены» встречи в Вятке с двумя приятелями-вятичами. Они не названы, но их нетрудно узнать: «Наш друг – художник. Штаны – воздушный шар, глаза как у сыча...» – это Васнецов. А дальше описан «дом с белыми колоннами, дремучий сад», потом «флигелек», в котором спит их «приятель», и он вылезает к ним прямо в окно – это Чарушин. Не забыл Курдов и самого себя, изобразил рисующим с натуры, правда, со спины, но очень узнаваемо.

Близость отношений не мешала тому, что у Бианки, особенно на первых порах, были свои принципиальные взгляды на иллюстрацию, и он эти взгляды отстаивал, порой очень активно, даже жестко. Он не раз высказывал свои претензии к работам друзей – пристрастно и не всегда справедливо. Об этих взглядах можно судить по отдельным обрывочным упоминаниям, разбросанным в его письмах и заметках, сделанных для самого себя – во имя потребности по возможности полнее и глубже разобраться.

Известно, например, что Бианки очень высоко оценивал работу художника Александра Формозова: «Рисует так птиц и зверят, что пальчики оближешь», и настойчиво ставил его в пример своим друзьям. Сейчас никто и не вспомнит про такого художника. Формозов был крупный ученый, биолог широкого профиля – зоолог, биогеограф, эколог, а кроме того и художник-любитель,

сам иллюстрировавший собственные научные труды. Его рисунки импонировали писателю высокой точностью изображения – и ничем больше. Тут сказалось, наверно, что Бианки – потомственный российский интеллигент и не избежал того, что можно назвать традиционной «литературоцентричностью» русской культуры вообще: сплошь и рядом можно столкнуться с человеком мыслящим, отлично понимающим литературу, но не воспринимающим ни театр, ни музыку, ни балет, ни живопись. К тому же датированы восторги Бианки 1924 годом, когда высокохудожественная детская книга только-только начинала свое утверждение, вокруг же процветало безграмотное и безответственное ремесленничество – на этом фоне рисунки Формозова могли в самом деле показаться явлением отрадным.

Но очень скоро все переменялось.

Именно появление Чарушина и Курдова впервые подтвердило, что соединение безупречной точности изображения и высокого художественного качества в изображении животных – не миф, не утопия, а достижимая реальность. Неудивительно, что союз Бианки с Формозовым угас: в 1920-х гг. тот проиллюстрировал четыре его книжки, а дальше – уже ни одной.

В высказываниях самого Бианки (зрелой его поры) об иллюстрировании детских книг естествоиспытатель никогда не подавляет художника. «Художник, не умеющий улыбаться в рисунке, не может рисовать для маленьких. Сказка – стихия ребенка. В рисунках звери, птицы, цветы, камни

так же естественно должны разговаривать, как в рассказе. Бывает: художник – человек жизнерадостный, весь искрящийся весельем, остроумием, смехом, а рисунки у него – скука зеленая. Такой не годится! “Когда я рисую, я вижу мир глазами ребенка”. Мало того, что художник учит ребенка видеть то, что нарисовано, он должен еще научить ребенка смотреть на мир. Художник без фантазии, рисующий только с натуры и неспособный рисовать “из головы”, – не художник и не имеет права рисовать для детей. Художник, видящий мир глазами взрослого, не “детский” художник. Настоящий “детский” художник играет в героев книжки вместе с читателем».

Нетрудно увидеть, что позиция Бианки практически совпадает со взглядами многих выдающихся деятелей детской книги – писателей и художников. Напомню известные слова В. Лебедева: «Очень важно, чтобы у художника, работающего над детской книгой, была склонность и было умение снова переживать то ощущение, которое он переживал в детстве».

Как бы развивая и конкретизируя свои достаточно общие суждения, Бианки задумывался о художниках, с которыми ему более всего и плодотворнее всего доводилось работать – все о тех же Чарушине и Курдове. «Прекрасный художник В. Курдов не художник для маленьких. В кисти его нет улыбки, нет игры, необходимой детям. Духовный недоросль, недоразвитый Женя Чарушин играл, сам улыбался и хохотал, рисуя своих зверят, – был король детской книжки-картинки и незаменим...».

Это высказывание очень интересно и содержательно. Нет нужды вступаться за честь такого замечательного художника, как Чарушин – Бианки написал это в частном письме, не выбирая деликатных выражений, а только стремясь выразить свою мысль, пусть даже грубовато. Скажем, он мог бы напомнить о «глуповатости», которая, по мнению Пушкина, должна быть присуща поэзии. По сути дела, речь тут идет о человеческой наивности, непосредственности, детскости, побуждении действовать не столько рационально, сколько инстинктивно – все это было присуще Чарушину и как художнику, и как человеку. Это ему и помогало так глубоко понимать и ощущать животных и так непосредственно передавать свое ощущение. В самом деле, Чарушин был гораздо непосредственнее и эмоциональнее Курдова и этим особенно импонировал Бианки. И разделение этих двух художников по возрасту их зрителей – младшие у Чарушина и старшие у Курдова – тоже вполне обоснованно.

Трудно сказать, задумывался ли Бианки над тем, что этих художников можно сравнивать (и сопоставлять) друг с другом и по иному принципу: по уточнению предметных интересов каждого из них. А в этом смысле друзья были не так уж похожи, как кажется с первого взгляда и как принято считать.

Чарушин ближе к тому, что можно назвать типом художника-анималиста. Для него интересны только сами по себе звери и птицы, и ничто больше. Животное, показанное крупным планом, для

него самодостаточно как источник множества ощущений, переживаний, ассоциаций. Это его вечная и единственная тема. К тому же он – «лирик» по самому складу своего творчества, воспринимающий мир через себя, через свои переживания.

У Курдова же все совсем иначе. Он не «лирик», а, скорее, «эпик», взирающий на мир в целом – как бы с большого расстояния или даже с большой высоты. Животное ему интересно лишь как часть, пусть и очень важная часть, своей среды, в неразторжимом единстве с нею, будь то лес, поле, небо, и занимает неизменно «средний план». Это можно сформулировать расширительно: тема Курдова – это живое существо (человек или животное) в природном, именно в природном пространстве, и его больше волнуют возникающие при этом взаимодействия, чем само по себе живое существо. В этом смысле сродство Бианки с ним оказывается по-своему не менее важным, чем сродство Бианки с Чарушиным.

В ленинградской детской книге 1920-х гг. сложилось такое примечательное явление, как более или менее устойчивые союзы писателей с художниками: Маршак и Лебедев, Чуковский и Конашевич, Житков и Тырса, Будогоская и ее брат, художник Будогоский. Пытаясь определить такую пару для Бианки, мы оказываемся в затруднении: приходится говорить о двух художниках, каждый из которых был близок ему по-своему. Чарушин в полной мере соответствовал попыткам Бианки ввести маленького читателя во вну-

тренний мир живого существа – мир условный, конечно, но в меру той условности, без которой художественное восприятие этого мира вообще невозможно. Курдов же в полной мере отвечал стремлению Бианки к созданию целостной картины живой природы во взаимодействии составляющих ее частей. Естественно, что именно он стал художником «Лесной газеты», лучшего создания Бианки. Чарушину подобная задача была бы неинтересна, да, скорее всего, и непосильна.

В «Лесной газете» сотрудничество писателя и художника оказалось настолько гармоничным, что книгу эту вне сомнений надо причислить к ряду истинной классики своего жанра.

Трудно поверить, что до 1940 г. «Лесная газета» выходила несколько раз со сборными иллюстрациями разных художников в разных их сочетаниях, в том числе таких художников, как Н. Тырса, П. Соколов, Л. Бруни, Е. Эвенбах – какие отличные имена, а «Газета» оставалась все еще далека от того, что сделал из нее Курдов.

Трудно поверить и в то, что отношение самого Бианки к сделанному художником оказалось довольно сложным. Он признавал за иллюстрациями большие достоинства, но не раз жаловался на то, что книга получилась слишком уж цельная и организованная, что участие в ней только одного художника придает ей монотонность, а это противоречит заданному «газетному» жанру. В согласии с ним, позднее, в одно из изданий были введены вкладные страницы цветных рисунков, посвященные каждая одному месяцу. Сначала ри-

сунков Г. Никольского, потому что Курдов отказывался, но это был художник совсем иного уровня, чем Курдов. Потом Курдов все-таки «уступил» и исполнил эти рисунки, но они все равно остались в книге инородным телом.

Разногласия между писателем и художником по поводу одной из лучших их совместных работ могут показаться несерьезными, надуманными, но от них не отмахнешься. Ведь Бианки был по-своему прав, желая видеть решение книги более разноречивым – «газетным». Но по-своему был прав и Курдов, который создал такое совершенное произведение. Глядя на этот спор со стороны, с расстояния прошедшего с тех пор времени, думаешь о том, что выход был в использовании совершенно иного решения, в создании книги «монтажного» характера, основанной именно на подчеркнутой и культивируемой разнородности материалов. Но такая книга была бы вне той традиции, которую исповедовали ленинградские художники, да и сама такая идея – из иного времени. В 1970–80-х годах с нею могли бы справиться.

Из всего этого видно, что отношения Бианки с художниками не были идилличны. Скорее всего, так и должно быть при серьезном и заинтересованном отношении к делу. Не раз ему приходилось высказывать свои претензии художникам – даже тем, с кем он долго и в согласии работал, кого сам высоко ставил и любил. Высказывал он эти претензии очень корректно, даже благожелательно, но никогда не поддавался ложному либерализму, всепрощенчеству, которое чаще всего имеет сво-

им источником обыкновенное равнодушие. Он и в этом проявлял себя как истинный российский интеллигент.

Закономерно, что именно на текстах Бианки возникло некоторое количество книг, которыми мы по праву гордимся как своим художественным наследием. Это «Лесная газета» и «Где раки зимуют» Курдова, «Рассказы об охоте» и «Красная горка» Чарушина, «Снежная книга» Тырсы. Сюда надо добавить и почти забытые, к сожалению, иллюстрации А. Рылова, исполненные им в конце 1930-х гг., к «Оранжевому горлышку» и «Сказкам зверолова».

Это всё работы уже давних лет. Книги Бианки переиздавались и переиздаются очень часто и часто иллюстрируются заново, но сколько-нибудь крупных удач среди них незаметно. Скорее всего, мы пережили завершение определенной эпохи восприятия и интерпретации Бианки, давшей нам ряд образцовых подходов к нему. Простое продолжение этой эпохи невозможно – бесцельно. Нужен взгляд иного поколения, которое сыскало бы в произведениях Бианки нечто нужное себе, посмотрело бы на него новыми глазами и захотело бы воплотить его по-своему. Проза Бианки – истинная классика, и она способна дать основу для такого обновления. Нужны таланты, и нам остается только надеяться, что они придут, и ждать. И, может быть, не дожидаться.

Александра Вячеславовна Кушнарева

МЕСТО ИЛЛЮСТРАЦИИ
В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЬФРЕДА КУБИНА

Альфред Кубин – австрийский график, иллюстратор и писатель, по каким-то причинам мало известный в России. За свою довольно долгую и наполненную творчеством жизнь он создал множество рисунков, издал несколько альбомов и папок («Abenteuer einer Zeichenfeder», 1941; «Am Randedes Lebens», 1921; «Ein Totentanz», 1941; «Abenteuer einer Zeichenfeder», «Die Planeten», 1943 и т. д.) и проиллюстрировал десятки литературных произведений.

Среди иллюстрированных Кубином книг можно выделить повесть «Двойник» Ф. М. Достоевского, «Шинель» Н. В. Гоголя, «Сон» И. С. Тургенева, «Аврелию» Жерара де Нерваля, а также многочисленные произведения Эдгара По, Э. Т. А. Гофмана, Жана Поля, Георга Тракля, Вольтера, Бальзака, Флобера, Г. Х. Андерсена, Оскара Уайльда, Шарля де Костера и других. На русском языке книги, проиллюстрированные Кубиным, не издавались, за исключением его собственного романа «Другая

сторона», впервые опубликованного по-русски в 2000 г., и сборника автобиографических повестей и рассказов «Из моей жизни» под редакцией С. А. Монахова, изданного в 2017 г.

Интересен выбор произведений, к которым Кубин создавал иллюстрации. Чаще всего это фольклорные и сказочные сочинения, либо произведения, в которых в качестве художественного средства используются фантастическое и мистическое начала. Исследователь творчества Кубина Питер Асман даже пишет о некоей монополии, которую имел Кубин на иллюстрирование произведений фантастической литературы в Германии в 1920-е годы¹. Однако на то есть причина: иллюстрируемые Кубиным литературные произведения созвучны его мироощущению, не противоречат ему, а потому и столь гармоничны с его рисунками. Так вспоминал об этом сам Кубин: «К счастью, я почти всегда должен был работать с материалом, который был созвучен моему характеру, поскольку право выбора либо полностью предоставлялось мне, либо я был волен вносить предложения, которые в большинстве случаев находили одобрение у заказчиков»². Кубин писал, что трансцендентное, выраженное в визуальных или литературных образах, способен постичь не каждый зритель, эти произведе-

1 Peter Assmann. Электронный ресурс. <http://www.masterart.com/Alfred-Kubin-Leitmeritz-B%C3%B6hmen-1877-Zwickledt-bei-Wernste-Albertine-drawing-for-the-illustration-Teufelskinder-German-edition-les-ortalDefault.aspx?tabid=53&dealerID=3668&objectID=662164>.

2 Кубин А. Из моей жизни. М.: Буки Веди, 2017. С. 96.

ния создаются для людей, глубоко чувствующих, «с тонкой организацией органов восприятия»¹. Он сам был одним из таких людей, Василий Кандинский даже называл его «ясновидцем упадка»². Потому и подобные литературные произведения находили отклик в его тонкой душе и вызывали творческое желание включиться в работу с ними, создать зримые образы этих таинственных фантомов. Чаще всего его работы не были визуальным эквивалентом текста, но воспроизводили мистическую, мрачную атмосферу литературных произведений, в которую он глубоко погружался, прежде чем приступить к созданию рисунков.

Помимо художественных произведений, творческое наследие Кубина насчитывает большое количество иллюстраций к европейском фольклору, чешской и немецкой народной сказке. В 1923–1935 гг. он создал альбом «Фантазии Богемского леса» («Phantasien im Böhmerwald»), в ноябре 1925 г. закончил цикл иллюстраций к «Рюбецалю» Иоханнеса Преториуса. В 1928 г. Кубин создал 11 литографий к книге «Штильцель, гоблин Богемского леса», вышедшей в издательстве литературного товарищества «Adalbert-Stiftert» в городе Эгере. Интерес к данной теме обусловлен тем, что Кубин родился в Богемии (современной Чехии). Он писал, что это место оказало на него сильнейшее влияние, на протяжении всей жизни

ни он так или иначе обращался к теме Богемского леса и проявлял большой интерес к местному (чешскому) фольклору. Совершив первое после длительного перерыва путешествие на родину, в Лейтмериц (к тому времени уже Литомержице), он осознал, сколь сильно влияние родины на его творчество и что весь мир его воображения укоренен в первых впечатлениях детства¹.

Процесс создания иллюстраций

Кубин подробно описал процесс создания иллюстраций в эссе 1933 года «Как я иллюстрирую». О том, как происходит выбор литературного произведения для работы, он писал: «В моем случае всегда должно быть сильное эмоциональное переживание, которое побуждало во мне творческий порыв после ознакомления с художественным произведением»². Работа над иллюстрациями у Кубина сопровождалась полным погружением в атмосферу произведения – до такой степени, что во время работы помимо визуальных образов его часто посещали другие ощущения, например, запахи. Он писал о том, что столь сильное погружение в художественное произведение оказывает влияние на его повседневную жизнь как благотворно, так порой и негативно. Кубин описывает интересный случай, который произошел во время работы над иллюстрациями к рассказу «Чан-

1 Кубин А. Из моей жизни. М. : Буки Веди, 2017. С. 102.

2 Кандинский В. О духовном в искусстве. Цит. по: Кушнарера А. В. Жизнь ясновидца упадка. Введение в творческую биографию Альфреда Кубина // Искусство Евразии. № 3, 2016. С. 103.

1 Alfred Kubin. Das zeichnerische Frühwerk bis 1904 [Katalog der Ausst.], Staatl. Kunsthalle, Baden-Baden, 1977.

2 Кубин А. Из моей жизни. М. : Буки Веди, 2017. С. 96.

дала» А. Стриндберга: «Действие разворачивается в полностью пришедшей в упадок старинной помещицкой усадьбе, и я, в то время, когда мой дух вынужден был вселиться в эту проклятую упадническую атмосферу, не мог отделаться от ощущения, что мое собственное жилище, старый сельский дом, также пропитан этими отвратительными знаками разложения. Это вскоре исчезло, когда работа была закончена»¹.

Первоначальное состояние «психической готовности» затем перерастало у Кубина в уверенное «ремесленное чувство». В процессе работы он обращается к своей «сокровищнице памяти» из которой сила его воображения черпает подмеченные когда-то образы, переосмысливая их и по-новому комбинируя. При этом концепция его иллюстраций всегда была тщательно выверена и продумана. На протяжении всего времени работы над изобразительным материалом к той или иной книге он сохранял первый импульс, побуждающий его к работе. Он описывал это состояние следующим образом: «Я не перестаю удивляться, как во время длительных этапов технической работы по созданию иллюстраций непостижимым образом меня охватывает возбужденное состояние, сродни тому, что я испытывал при первом прочтении произведения»². Еще одним источником вдохновения Кубина были долгие прогулки, во время которых он внимательно всматривался в окружающую обстановку и лица прохожих, под-

1 Кубин А. Из моей жизни. М. : Буки Веди, 2017. С. 97.

2 Там же.

мечая для себя необычные и запоминающиеся образы. Кроме того, Кубин имел привычку «конспектировать» в записных книжках замеченные им необычные детали окружающего мира.

Стилистические особенности иллюстраций

Творчество Альфреда Кубина, как и многих деятелей искусства эпохи рубежа XIX–XX веков, было ориентировано на синтез искусств. В его случае синтезировалось литературное и изобразительное творчество. Речь идет не только о его плодотворной работе в качестве книжного иллюстратора, а скорее о неразрывной связи изображения и текста во многих его работах. Кубин, оформляя книги, часто не делал явной грани между рисунком и текстом, он буквально вплавлял рисунок в текст, делая их единым целым. Текст обволакивает изображение, или стилистически с ним согласуется манерой и формой шрифта. То же самое относится и к такому приему, как рисунок без рамки: например, в альманахе «Синий всадник» был опубликован рисунок Кубина «Кобольд», который был создан без рамки и, по решению Кандинского, так и был опубликован в альманахе, выполнив при этом (несмотря на большой размер изображения) функцию своеобразной виньетки¹. Наиболее предпочтительным для воспроизведения своих рисунков Кубин видел метод травления

1 Originalveröffentlichung in: Salmen, Brigitte (Hrsg.): Der Almanach «Der Blaue Reiter»: Bilder und Bildwerke in Originalen. Murnau, 1998.

штриховых клише, так как он позволял одновременно печатать изображение и текст¹. Иллюстрация, вживленная в текст, гораздо ближе зрителю, она сокращает дистанцию и воспринимается как часть текста, его гармоничное продолжение, а не визуальное приложение к нему. Потому при создании подобных иллюстраций для художника важно вжиться в текст иллюстрируемого произведения, стать своего рода соавтором, который не будет противоречить замыслу писателя, но сможет глубоко и правильно прочувствовать его.

Художественному языку Кубина присущи экспрессивность штриха, гротескное, порой карикатурное изображение персонажей, словно появляющихся сами по себе из паутины запутанных линий. Его творчество пронизано мрачной атмосферой ужаса и смерти, фантазмагориями и визионерским предчувствием.

В 1921 г., в процессе подготовки ретроспективной выставки Кубин смог сам оценить эволюцию своего творчества за 20 лет и отметил развившийся «мягкий неторопливый конструктивный стиль, больше присущий манере живописца»². Он писал: «Вероятно, этот стиль развился в результате углубленного изучения старых графических работ из моей коллекции, в особенности старых немецких мастеров»³. В действительности же этот своеобразный язык сложился благодаря влиянию многих мастеров и художественных направлений.

1 Кубин А. Из моей жизни. М. : Буки Веди, 2017. С. 98.

2 Там же. С. 61.

3 Там же.

Частная коллекция Кубина состояла более чем из тысячи графических листов, в том числе гравюр Альбрехта Дюрера, Жака Калло, Поля Гогена, Эдварда Мунка, Франсиско де Гойи и Фелисьена Ропса, японской ксилографии и гравюр Северного Возрождения. В работах Кубина очевидно влияние рисунков Ганса Гольбейна Младшего и его цикла «Пляска смерти», Оноре Домье и предтечи импрессионизма Камиля Коро. «Импрессионисты, конечно же, произвели на меня очень сильное впечатление, самое большое, что получил от французского искусства, но для моих собственных идей они не представляли особого интереса; в них было слишком мало мечтательного, но мне понравилась легкость выражения» – вспоминал художник¹. Эту легкость выражения он все же перенял у импрессионистов, но выражал с ее помощью свои жуткие видения и фантазии.

Иллюстрации к роману «Другая сторона»

Остановимся подробнее на романе Альфреда Кубина «Другая сторона». Он написал его в своем замке Цвикледт, в период творческого кризиса «просто, от нечего делать, и чтобы немного отвлечься»². Впервые роман был опубликован в 1909 г. и впоследствии многократно переиздавался. Его высоко оценил Василий Кандинский, Эрнст Юнгер назвал «Другую сторону» наивысшим достижением в области фантастической

1 Там же. С. 42.

2 Там же. С. 45.

литературы со времен Э. Т. А. Гофмана¹, а Франц Кафка прислал Кубину открытку со словами: «Вы, несомненно, погрузились в тишину Вашего прекрасного поместья и работаете. Может быть, мне все же удастся еще раз сказать Вам, что значит для меня эта ваша работа»². Сам Кубин всерьез эту работу не воспринимал и не хотел дальше развивать свой литераторский опыт, его посещали сомнения и касательно публикации романа: он переживал за свою репутацию художника.

Кубин отмечал, что больше был заинтересован в создании иллюстраций, нежели в написании романа, тем не менее «Другая сторона» стала значимым произведением своего времени. За четыре недели он создал 51 рисунок и 1 план. Примечательно, что иллюстрации «Другой стороны» изначально предназначались для «Голема» Густава Майринка. У Кубина был договор с издательством на иллюстрирование романа, и Майринк, по ходу написания романа, высылал ему законченные главы, чтобы Кубин делал к ним иллюстрации. Но так как завершение «Голема» затягивалось, Кубин использовал уже готовые рисунки для своей книги.

1 Jünger E. Die Staubdämonen // Ernst Junger und Alfred Kubin. Eine Begegnung. Frankfurt a. M., 1975. S. 98. Цит. по: Жукова М. В. Роман А. Кубина «Другая сторона» и немецкоязычная гротескно-фантастическая литература на рубеже XIX–XX веков. СПбГУ, 2015.

2 Kafka F. Briefe 1902–1924. Frankfurt a. M., 1958. S. 130. Цит. по: Жукова М. В., Роман А. Кубина «Другая сторона» и немецкоязычная гротескно-фантастическая литература на рубеже XIX–XX веков. СПбГУ, 2015.

Позже на Кубина как на потенциального иллюстратора обратил внимание издатель Георг Мюллер, что послужило началом их плодотворного сотрудничества. Кубин писал: «Богатство вдохновения и целостный творческий метод, позволяющий воспроизвести любой эффект, и к тому же достаточно простой в воплощении, заставили обратить на меня внимание как на иллюстратора»¹.

Для «Другой стороны» Кубин создал стилистически разнородные иллюстрации, объединенные тем не менее общей таинственной и мрачной атмосферой произведения. Часть рисунков заключена в строгий геометричный контур, а часть из них неравномерно располагается на плоскости листа. Большинство изображений выполнены характерной для Кубина тонкой и одновременно экспрессивной штриховкой, сквозь которую проявляются фигуры и пейзажи. В некоторых рисунках штрих активно заполняет пространство изображения, создавая глубокий черный фон, максимально контрастно высвечивая персонажей. Есть рисунки, наоборот, созданные легкой извилистой линией, на наполненном воздухом белом фоне листа. Все иллюстрации так или иначе следуют за настроением повествования, вторя ему визуальным воплощением.

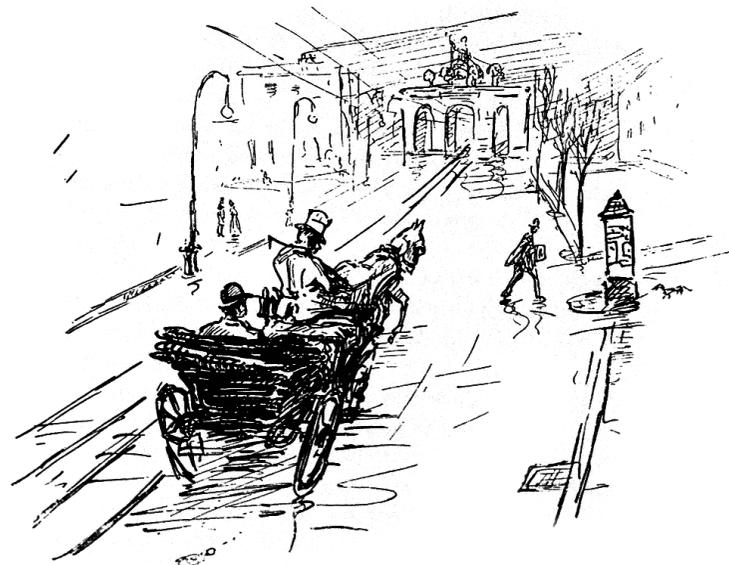
Иллюстрация стала важной частью в творчестве Кубина, наравне с рисунком. Иллюстрирование было для него еще одним способом вопло-

1 Кубин А. Из моей жизни. М. : Буки Веди, 2017. С.46.

щения его визионерского таланта. Плодотворная работа Кубина в качестве книжного иллюстратора оставила богатый материал для исследования, нуждающийся в серьезном изучении.



A. Kubin. Episode. Berlin: Denter& Nicolas, 1931



A. Кубин. Иллюстрация к роману «Другая сторона»



A. Кубин. Иллюстрация к роману «Другая сторона»



А. Кубин. Иллюстрация к роману «Другая сторона»



А. Кубин. Иллюстрация к роману «Другая сторона»

Мария Борисовна Патрушева

ТВОРЧЕСТВО НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЫ ШАХОВСКОЙ
(1890–1942)

И КРУГА ЕЕ ЕДИНОМЫШЛЕННИКОВ
КАК СВИДЕТЕЛЬСТВО ПЛОДОТВОРНОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ТОТАЛИТАРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Культурно-просветительским фондом «Преображение» был опубликован двухтомник переписки священника Михаила Шика и Натальи Дмитриевны Шаховской-Шик – «Непридуманные судьбы на фоне ушедшего века». Эти два человека – пример высокой духовности, нравственности и чувства долга. Читая их письма и прикасаясь к их жизни, задаешься вопросом: откуда берутся и как формируются такие люди? Как им удавалось жить внутренне свободно и плодотворно работать в тех внешних условиях, когда, кажется, все обстоятельства не только против работы и творчества, но против самой жизни человека?

Нужно начать с биографии Натальи Дмитриевны Шаховской и рассказа о тех людях, которые ее окружали. Наталья Дмитриевна Шаховская родилась 19 августа 1890 г. в родовом имении в Ярославской губернии. Ее отец, князь Дмитрий Иванович Шаховской, был видным земским деятелем, одним из основателей кадетской партии, депута-

том и секретарем 1-й Государственной думы, много трудился в области народного образования, занимался краеведением и в предреволюционные годы – кооперацией. В 1939 г. был расстрелян под Москвой в Коммунарке «за участие в кадетской контрреволюционной организации».

Мать Наталии Дмитриевны – Анна Николаевна, дочь московского купца II гильдии Николая Александровича Сиротинина; получила высшее образование на Бестужевских женских курсах в Петербурге.

Гимназические годы Наталии Шаховской прошли в Ярославле. В семье Шаховских было четверо детей: старшие Илья и Анна, Наталия и самая младшая – Александра. Наталия окончила гимназию с золотой медалью, в 1907 г. поступила на Высшие женские курсы Герье в Москве и закончила их в 1912 г. по специальности «история».

В 1908 г. Наталия познакомилась с Михаилом Шиком, который впоследствии стал ее мужем. Михаил Владимирович Шик родился в 1887 г. в Москве. В гимназии он учился с Владимиром Фаворским и Георгием Вернадским, которые стали его близкими друзьями. У Михаила уже в гимназии появился интерес к философии, и он поступил в Московский университет, где учился на двух отделениях – всеобщей истории и философии.

Наталия Шаховская и Михаил Шик входили в дружеский круг молодых людей, которых объединяла активная гражданская позиция – желание найти такое дело, которое будет полезно обществу. Подобного рода устремления были харак-

терны для русской интеллигенции того времени. Тут важно отметить, что на формирование личности Наталии Шаховской и Михаила Шика очень повлияло поколение родителей. Дмитрий Иванович Шаховской, отец Наталии, был также членом «Приютинского братства». Мысль о создании Братства для служения людям возникла у Дмитрия Ивановича Шаховского и Владимира Ивановича Вернадского в студенческие годы.

Дмитрий Иванович Шаховской сформулировал мировоззренческие позиции Братства в письме «Что нам делать и как нам жить?». Оно включало три аксиомы: так жить нельзя; все мы ужасно плохи; без братства мы погибли, поэтому необходимо руководствоваться простыми принципами и правилами: 1. Работай как можно больше. 2. Потребляй (на себя) как можно меньше. 3. На чужие беды смотри как на свои.

Несколько семей единомышленников решили воплотить свои идеи через развитие земской деятельности. Осуществить замысел совместной покупки имения в местечке Приютино им не удалось, но приютинцы – В. И. Вернадский, Д. И. Шаховской, Ф. Ф. и С. Ф. Ольденбурги, И. М. Гревс, А. А. Корнилов – до конца жизни сохраняли дружбу и верность своим принципам. Принадлежность к Братству во многом определила судьбу каждого из них. В частности, для Вернадского принципы Братства стали основой его идеи о ноосфере – влиянии духовной энергии на все жизненные процессы.

Идею приютинцев о служении народу через земскую деятельность разделял Владимир Дми-

триевич Дервиз, художник и друг Валентина Серова. С этой целью Владимиром Дервизом была приобретена усадьба Домотканово в Тверской губернии. Сюда приезжали молодые Георгий Вернадский, Михаил Шик, Владимир Фаворский, Наталия Шаховская и другие.

«В Домотканове возникла группа людей, связанных не только родственными теплыми узами и профессиональными творческими интересами, но и людей единого стиля жизни, единомышленников в отношении к людям, к Природе, к Искусству, к понятиям Долг, Совесть, Честь», – вспоминал скульптор Адриан Иванович Ефимов. Активная церковно-общественная позиция молодых людей проявила себя очень скоро, в годы начавшегося лихолетья.

Еще будучи студентами, Наталия Шаховская и Михаил Шик вместе с супругами Георгием и Ниной Вернадскими, сестрой Наталии Шаховской Анной и другими молодыми людьми создают студенческую коммуну, живут в одном доме и вместе работают – сотрудничают в журналах «Крестьянское дело» и «Колос».

С началом Первой мировой войны Михаил Шик и многие из его друзей оказываются на фронте. Наталия и Михаил ведут переписку, она продолжается, по сути, до конца жизни. В письмах отразилась их судьба, их духовный путь, судьба их близких. Из переписки возникает непредвзятый портрет того времени, ее содержание выходит за рамки частных писем, поэтому она и были опубликована.

После Февральского переворота 1917 г. Наталия Дмитриевна активно участвует в общественной жизни: входит в Хамовническую районную думу, затем возглавляет отдел дошкольного образования в Дмитровском союзе кооперативов, публикует брошюру «О свободе совести».

В 1918 г. Михаил Шик принял крещение, и они с Наталией Дмитриевной вступили в брак. Их совместная жизнь началась под сенью Троице-Сергиевой лавры. Здесь опять же собрался круг единомышленников: была создана Комиссия по охране памятников старины и искусства Троице-Сергиевой лавры. Был издан сборник статей, в котором авторы писали о Троице-Сергиевой лавре как духовном, историческом и культурном сердце России. Тираж был изъят властями и уничтожен. Чудом уцелело несколько экземпляров. Книга была переиздана в 2007 г. Гравюра Владимира Андреевича Фаворского «Троице-Сергиева лавра», вероятно, была сделана специально для этого сборника. Когда готовилась к изданию переписка Наталии Дмитриевны и Михаила Владимировича «Непридуманные судьбы», публикатор, их дочь Елизавета Михайловна Шик, попросила сделать оформление переплета сходным со сборником 1919 года. Поэтому мы сохранили гравюры Владимира Андреевича Фаворского и общую композицию.

В декабре 1920 г. Наталия Дмитриевна и ее сестра Анна Дмитриевна были арестованы и провели несколько месяцев в Бутырской тюрьме из-за своего княжеского происхождения. Были отпу-

щены. Пребывание в тюрьме стало для Наталии Дмитриевны одним из ключевых событий в жизни: произошло глубокое осмысление основания своей жизни и отношений с близкими. Обо всем этом Наталия Дмитриевна написала в «Весенней поэме», в которой мысленно проходит главные события своей жизни.

В целом их отношение к происходившим в стране событиям можно передать словами Михаила Владимировича. Он писал: «Мне по-новому стало понятно учение о непротивлении. Не противиться злу злом значит: не противопоставляя злу голое сопротивление, а дело добра. В переводе на язык текущей жизни это будет значить: против большевика бери не ружье, а школьную книжку».

Семья жила в Сергиево до 1928 г., до возвращения Михаила Владимировича – который был рукоположен в дьяконы, затем в священники РПЦ – из ссылки из Средней Азии. Под угрозой ареста Шики-Шаховские несколько раз переезжали; в 1931 г. они смогли купить дом в Малоярославце, где и поселились с пятью детьми и шестью пожилыми родственниками. Отец Михаил официально служить уже не мог и начал совершать тайные богослужения в своем доме. В этих богослужениях участвовала семья, близкие друзья, которые или приезжали, или тоже жили в Малоярославце, духовные дети о. Михаила, которые приезжали из Москвы. Дом в Малоярославце сохранился. Их внуки создали фонд «101 км. Подвижники Малоярославца» и в настоящее время работают над

восстановлением дома и созданием музея исповедников веры, а не только своей семьи.

В феврале 1937 г. о. Михаила арестовали. Наталия Дмитриевна пыталась разыскать мужа в очередной тюрьме. Из-за того, что Наталия Дмитриевна плохо слышала, ей написали, что о. Михаил «отправлен в дальние лагеря без права переписки». Это уникальный документ, поскольку обычно никому никаких документов не выдавали, если такое сообщали, то устно. Тогда ещё не понимали, что означает эта формулировка, и семья не теряла надежды, что о. Михаил вернется.

Малоярославец, где семья оставалась во время войны, зимой 1941–1942 гг. был оккупирован. У Наталии Дмитриевны началась вспышка туберкулеза, которым она страдала много лет, и она поняла, что уже не выздоровеет. Она скончалась в 1942 г. в Москве, так и не узнав, что в это время ее мужа уже не было в живых: о. Михаил Шик был расстрелян 27 сентября 1937 г. на Бутовском полигоне под Москвой.

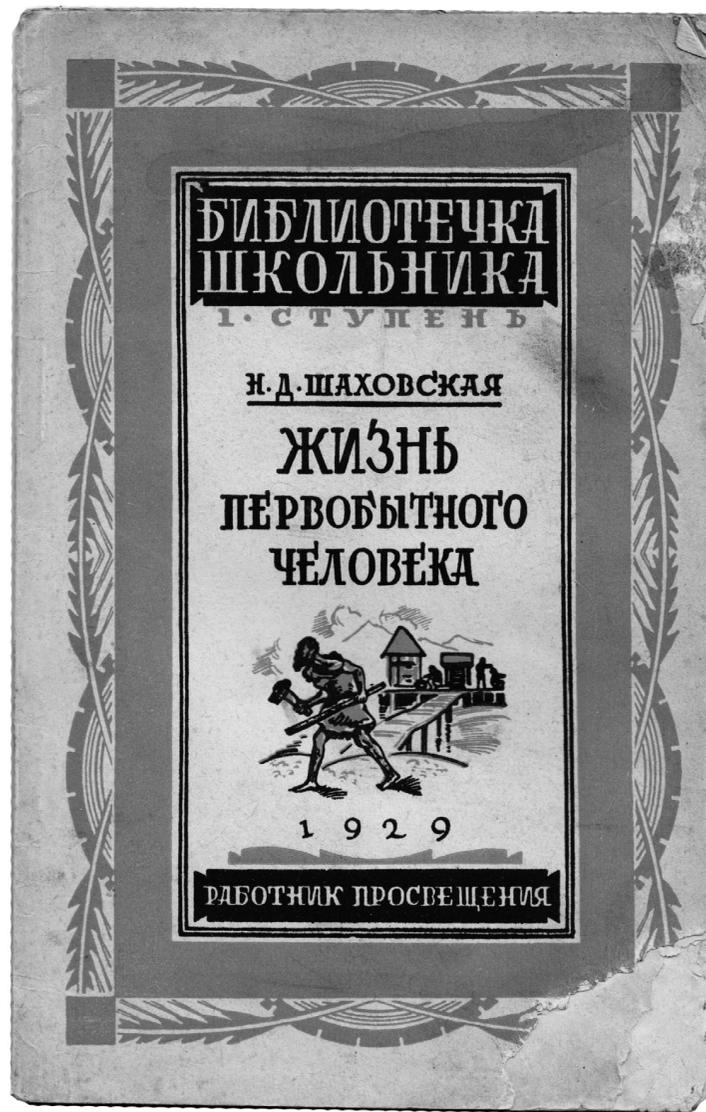
На протяжении всех этих лет Наталия Дмитриевна занималась литературным трудом. Первые работы были опубликованы в издательстве К. Ф. Некрасова, где Наталия Дмитриевна сотрудничала в 1912–1917 гг. Это были исторические очерки о Данииле Галицком, о преп. Сергии Радонежском, исследование о сыске посадских тягловцев в XVII веке, о В. Г. Короленко: опыт биографической характеристики. Эта книга получила высокую оценку самого Владимира Галактионовича (Короленко); он писал Наталии Дмитриевне:

«Примите это письмо как выражение моей благодарности за вашу работу, которая, повторяю, кажется мне хорошей по тону и по той внимательности, с какой вы отнеслись к своей задаче. С очень многими вашими критическими замечаниями согласен». Была подготовлена, но не опубликована работа о князе А. М. Курбском.

Вновь Наталия Дмитриевна вернулась к литературной деятельности в конце 1920-х годов: сотрудничала с издательством «Посредник», переводила и писала для детей и юношества популярные книги о выдающихся личностях; в 1931 г. была издана новая книга о Короленко в издательстве «Молодая гвардия» (илл. 7-7-к). Также Наталия Дмитриевна написала рассказы о детях, которые были опубликованы лишь в 1997 г.

Книгу о Короленко – «Молодые годы» – оформил Владимир Андреевич Фаворский. Им были выполнены обложка, фронтиспис, иллюстрации – сделаны рисунки для подгравировки на цинке. Издательство «Посредник» было создано в Санкт-Петербурге в 1884 г. по инициативе Л. Н. Толстого. Затем оно переехало в Москву и существовало до 1935 г., публикуя издания исторического и научно-популярного содержания для детей и подростков.

Наталия Дмитриевна писала, что «подвиг – не в порыве, а в терпеливой настойчивости». Ее жизнь – наилучшее тому подтверждение.



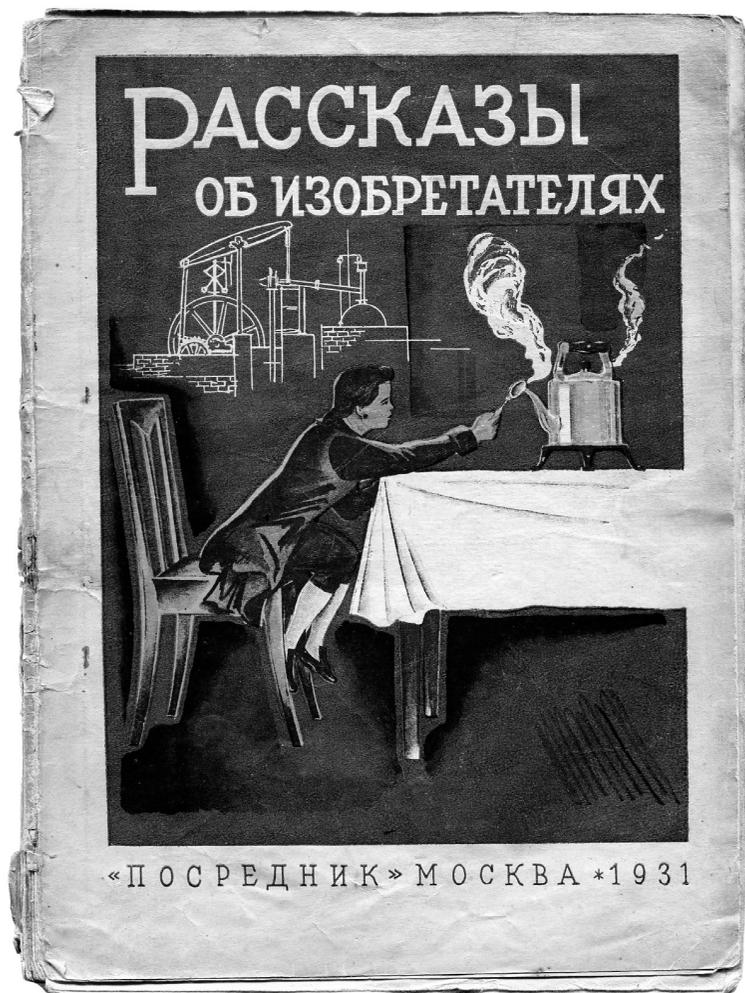
Книги Наталии Дмитриевны Шаховской-Шик
Жизнь первобытного человека. 1929 (илл. 1).



Книги Наталии Дмитриевны Шаховской-Шик
Через препятствия. Повесть о жизни двух изобретателей. М. : Посредник; два издания: 1930, 1931. Затем повесть «Через препятствия» была переработана и в третий раз издана с названием «Два механика» в 1933 г. Обложка П. И. Кузьмичева (илл. 2, 2-а).



Книги Наталии Дмитриевны Шаховской-Шик
(илл. 2-а)



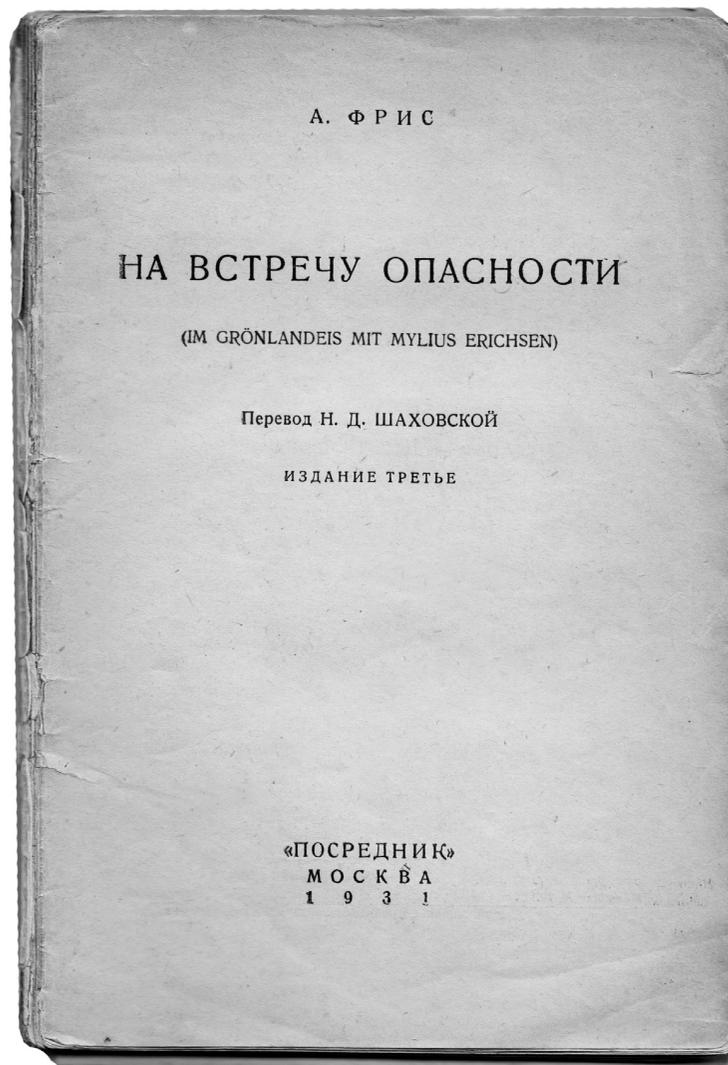
Книги Наталии Дмитриевны Шаховской-Шик
Рассказы об изобретателях. М. : Посредник, 1931. Обложка Н. С. Трошина (илл. 3).



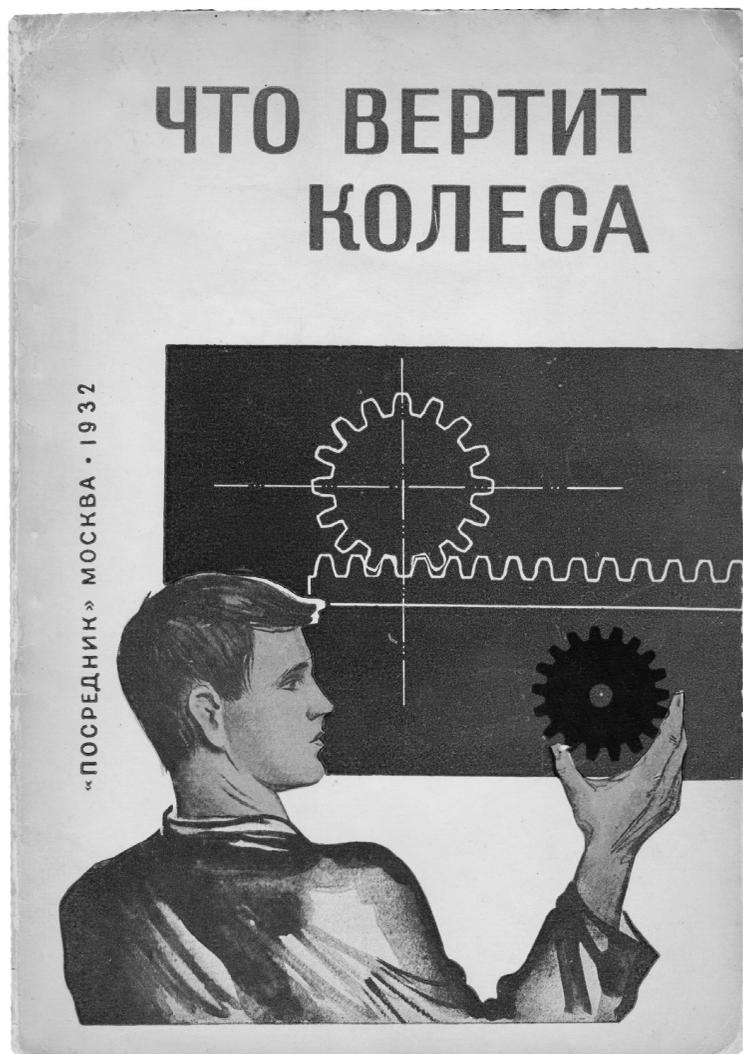
Книги Наталии Дмитриевны Шаховской-Шик
Последнее путешествие капитана Скотта. М. : Посредник, 1934. Обложка в гравюре П. Н. Рябова, ученика В. А. Фаворского (илл. 4).



Переводы.
На пути к звездам. Навстречу опасности. Что вертит колеса (илл. 5-5-в).

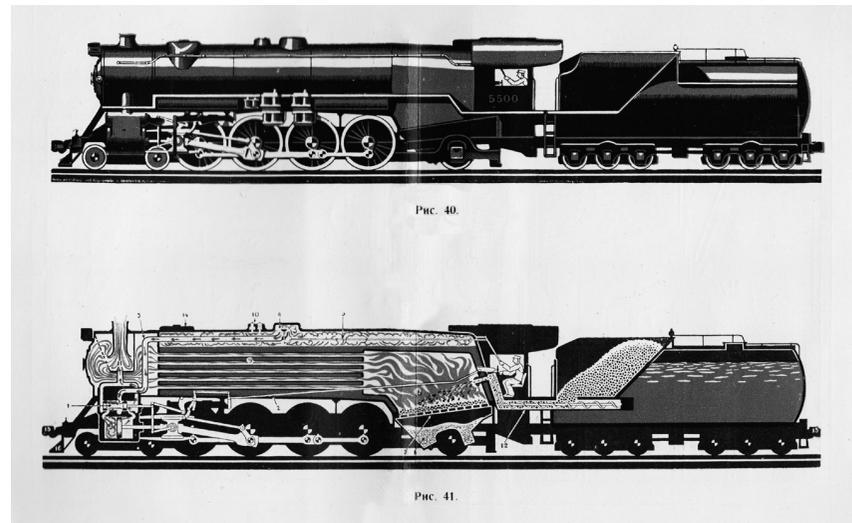


Переводы.
(илл. 5-а).

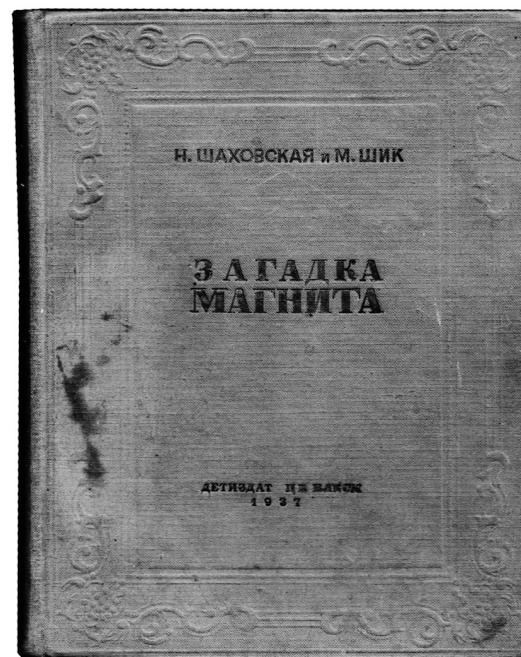


Переводы.
(илл. 5-6).

198

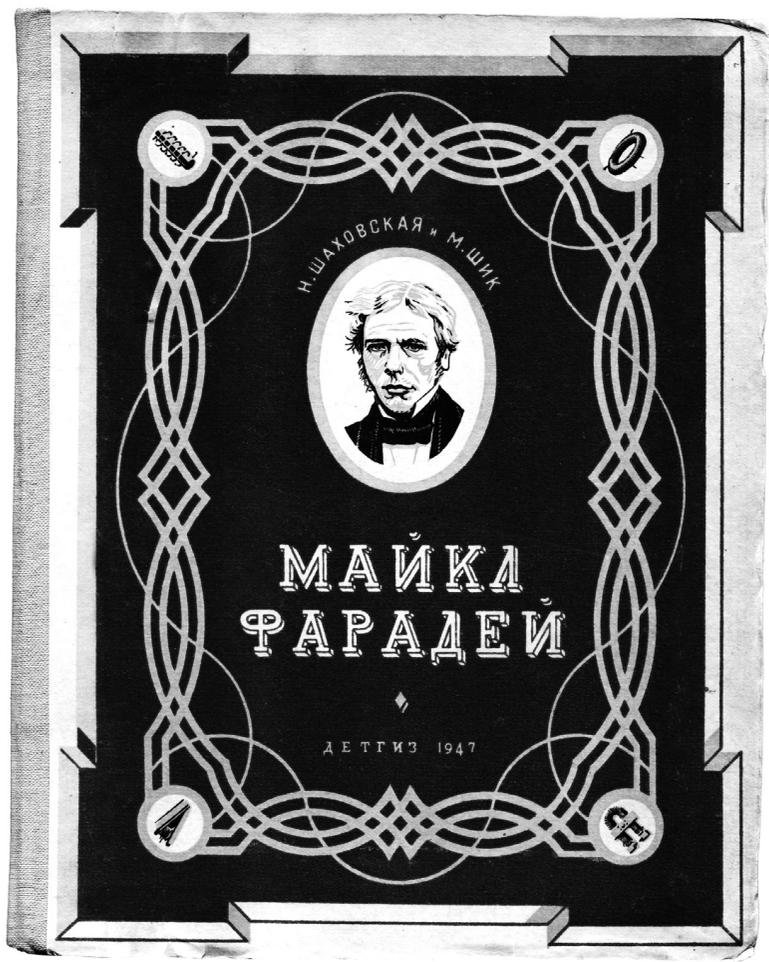


(илл. 5-в).

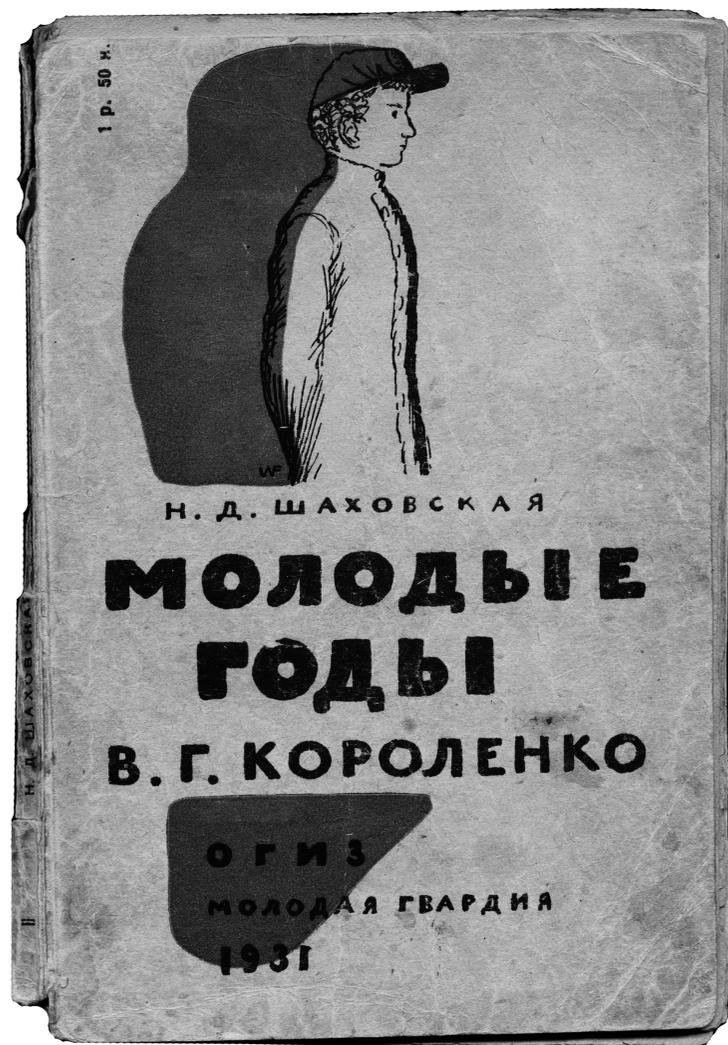


Переводы.
Н. Шаховская и М. Шик. Загадка магнита. Повесть о жизни и трудах Майкла Фарадея, бывшего маленьким переплетчиком и ставшего великим ученым. М. ; Л. : Детгизиздат ЦК ВЛКСМ, 1937. Майкл Фарадей (второе дополненное издание книги «Загадка магнита»). М. ; Л. : Детгиз Министерства просвещения РСФСР, 1947 (илл. 6-6-в).

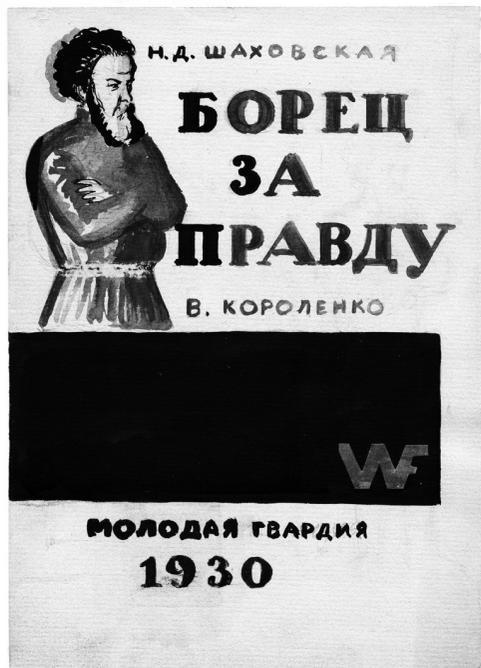
199



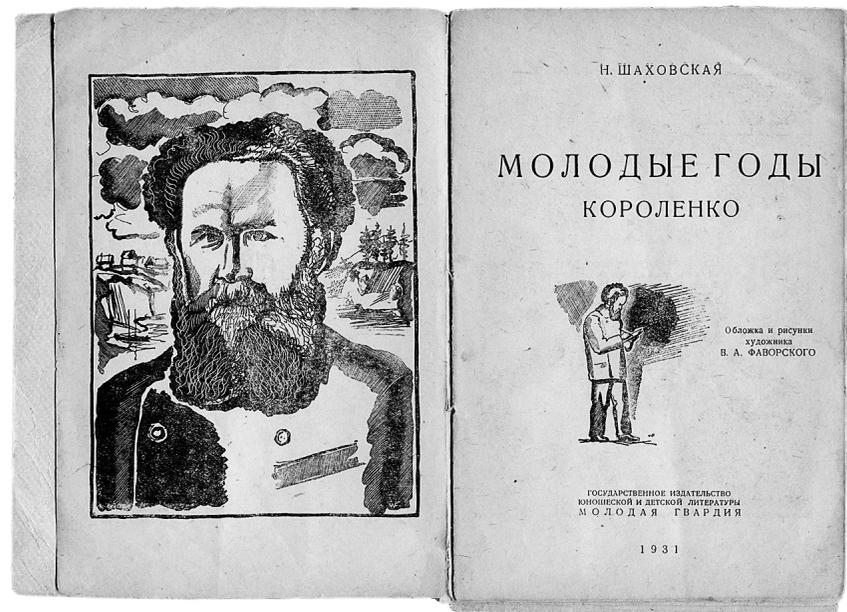
Переводы.
Повелитель молний. Майкл Фарадей, повесть о жизни. М.: «Молодая гвардия», 1968. (илл. 6-в).



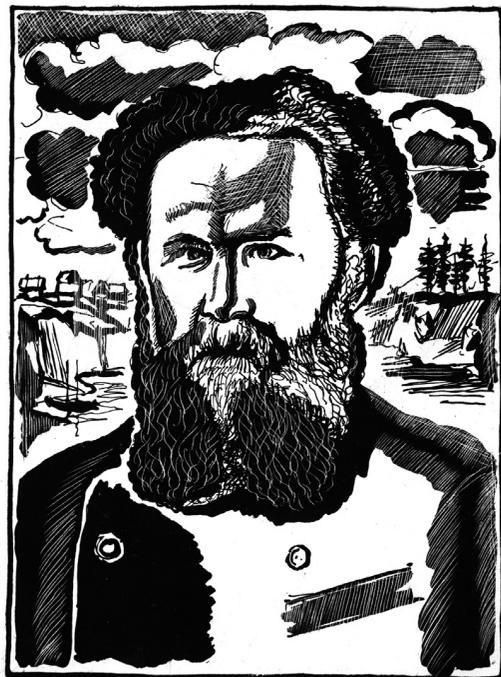
Наталья Дмитриевна Шаховская-Шик
В 1931 г. была издана новая книга о Короленко в издательстве «Молодая гвардия» (илл. 7 – 7-к).



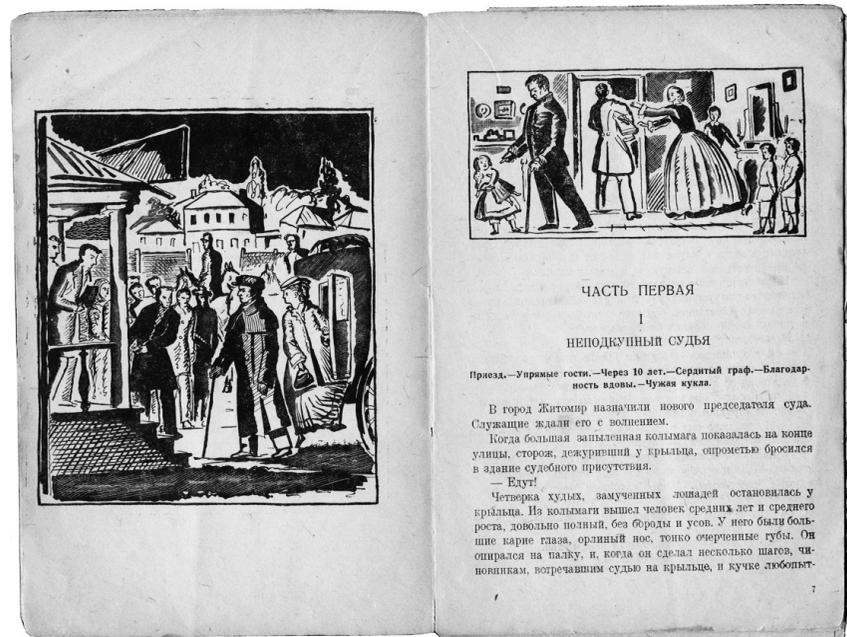
(илл. 7-а)



(илл. 7-в)



(илл. 7-б)



(илл. 7-г)

XIV

ДРУЖНАЯ СЕМЬЯ

Сестра Маша.— Кронштадтские впечатления.— Везде одно и то же!— Споры.— Что делать?— Переезд в Петербург.— По жребию.— Процесс «193» и похороны Некрасова.— На демонстрации.— Любовь.— Первые печатные строки.

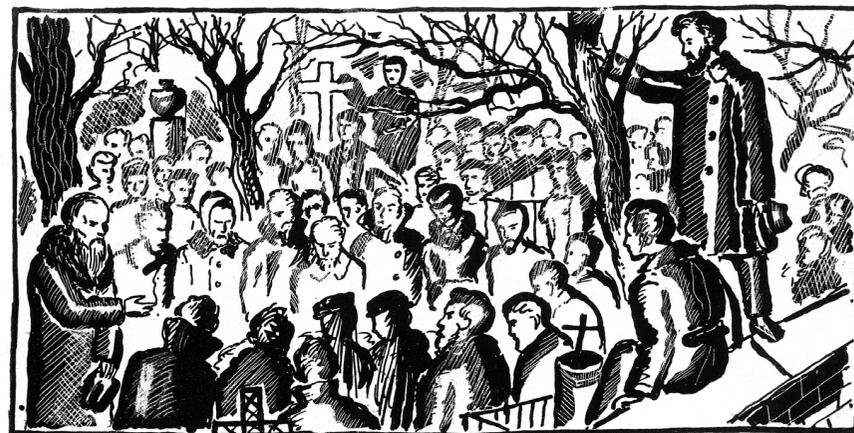


— Ну-ка, ну-ка, покажись, какая ты стала? Ничего, кажись, все на месте, — говорил Владимир, шутливо поворачивая за плечи старшую сестру Машу, только что приехавшую из института.

Маша за последний год очень похорошела и развилась. У нее был живой, деятельный и веселый характер, острый и

109

(илл. 7-д)



(илл. 7-е)



(илл. 7-ж)



(илл. 7-з)



(илл. 7-и)



(илл. 7-к)

Григорий Дмитриевич Певцов

СЕРОВ КАК ИЛЛЮСТРАТОР

Завершив отношения с Товариществом передвижных выставок, Серов в 1900 г. вошел в объединение «Мир искусства». Художники этого объединения, и прежде всего Александр Бенуа, воскрешали забытые тогда традиции Левицкого и Боровиковского. А. Бенуа, по словам Грабаря, «первый заговорил о великолепии барокко, о дивных созданиях Растрелли, о красоте Петербурга и сказках Петергофа и Царского Села. Бенуа... обожал Петра и Елисавету и заразил этим обожанием такого с виду не падкого на энтузиазм человека, каким многим казался Серов».

В 1900–1902 гг. Серов делает ряд иллюстраций к четырехтомному изданию «Царская охота», идея выпуска которого принадлежала заведующему хозяйственной частью дворцовой службы – полковнику Н. И. Кутепову. В числе художников, привлеченных к иллюстрированию этого издания, были также Бенуа, Суриков, Репин, Виктор и Аполлинарий Васнецовы, причем право выбора

сюжетов для иллюстраций было предоставлено самим художникам. Серов, увлеченный тогда XVIII веком, выбрал темы, связанные с Петром I, Елизаветой и Екатериной II.

Первой его иллюстрацией из этой серии стала гуашь «Император Петр II с цесаревной Елисаветой Петровной выезжают верхом из села Измайлова, осенью, на псовую охоту» (1900–1901). Летящая кавалькада изящных и грациозных всадников, одетых в роскошное европейское платье, оставляет позади церковь, стоящую на краю русского села.

Фигуры крестьянина и странницы, застывшие у дороги (крестьянин – с поднятой головой и вопрошающим взглядом, странница – с поклоном), вызывали у Грабаря ощущение «контраста расточительной роскоши и убожества», он чувствовал в них «привкус тенденции». Интересно, что сам Серов считал эту работу «слишком иллюстрацией – дешевой».

Но стоящие у края дороги крестьяне, русские люди – не просто убогие странники, и это – не чисто «жанровая» деталь. Это – вечная, исконная Русь, дивящаяся и не принимающая чужеродного вычурного мира. Именно этот внутренний драматический конфликт и делает произведение более чем (и одновременно – менее чем) просто иллюстрацией.

Одна из лучших иллюстраций «кутеповской серии» – «Императрица Екатерина II в одноколке, сопровождаемая Мамоновым, Потемкиным и обер-егермейстером Нарышкиным, едущим впереди государыни» (1902).

Многие искусствоведы отмечают стилистическое сходство этой прекрасной работы с серией акварелей Александра Бенуа «Последние прогулки Людовика XIV». Оно, безусловно, существует, но это сходство чисто внешнее – лишь на уровне формы. По внутреннему настроению и эмоциональному звучанию произведения двух художников совершенно различны.

Если на акварелях Бенуа престарелый король выглядит совершенно одиноким и беспомощным в своей коляске, в окружении немногочисленных придворных-мужчин и своего духовника, т. е. как бы уходящим в мир иной, то в работе Серова мы чувствуем тонкую, предельно концентрированную гамму чувств и переживаний, некий сокровенный душевный ток, внезапно возникший между пусть уже и далеко не молодыми, но по-прежнему любящими друг друга императрицей и ее тайным супругом Григорием Потемкиным, внезапно возникший в запечатленном, остановленном повороте головы Екатерины мгновении.

Василий Васильевич Розанов так отозвался об этой работе: «...из картин Серова необыкновенно удачна “Екатерина II на охоте”. Несмотря на миниатюрность рисунка, лицо императрицы, уже в поздние годы царствования, – дышит красотой и внутренней молодостью. <...> Она обернула лицо назад и хочет что-то сказать скачущему за экипажем всаднику. Лица его не видно, кроме левой щеки».

Пейзаж как таковой в картине отсутствует. Акценты темнеющих на фоне неба силуэтов соколов

на руках кавалеров, сопровождающих императрицу, придают работе особый ритм, изящный музыкальный строй, столь характерный для екатерининской эпохи. Центральным становится диалог движений и взглядов государыни и скачущего за ней Потемкина, который, благодаря совершенно уникальному дару Серова-портретиста, вполне узнаваем, хотя и повернут к нам почти спиной. Лица его не видно, но мы как бы видим это лицо, то нежное и преданное выражение его, которое сохранилось, несмотря на прошедшие годы и нелегкие испытания чувств. Над ними, в вечернем небе, в тихих и светлых сумерках застыл узкий серп молодого месяца, перечеркнутый горизонтальным штрихом маленького вытянутого облачка и потому так похожий на крест. По свидетельствам современников и их потомков (Голицын, потомки Самойлова), Екатерина была тайно обвенчана с Потемкиным в 1775 г., и, скорее всего, они до конца жизни не прерывали супружеских отношений.

Это совсем не то, о чем далее писал в своем отзыве Розанов: «Он и стеснен, ему неловко, и вместе весь охвачен высоким чувством, что он господствует над повелительницей самой безусловной формой господства. Страшная вершина, на которой и пробыть минуту – жутко и знойно, страшно и сладко: и все это Серов сумел передать в позе человека, в связи лиц, мчащихся на охоту».

Современная Серову критика называла эту гуашь на цветном картоне «феерической», «фантастической». В то же время художнику удалось

точно передать в ней в символических образах атмосферу эпохи и даже тайный политический, дворцовый пульс времени. Работа носит явно символистский характер, соединяя в себе мистический мираж романтической сказки с исторической правдой.

Темпера «Царь Петр с князем Федором Ромодановским, Лефортом, Иваном Бутурлиным и Зотовым присутствуют на псовой охоте, устроенной боярами» (1902) посвящена эпизоду, связанному с желанием юного Петра – по сути, еще мальчика – унижить бояр и поглумиться над ними. Молодой царь намеренно удалил псарей, превратив тем самым собак в неорганизованную свору, напугавшую лошадей. Некоторые бояре даже выпали из седла. Петр от души насмеялся и торжествовал.

Интересно, что Стасов, в целом не переносивший работ «Мира искусства» за их, как он считал, «странность» и «безумие», эту иллюстрацию Серова выделил особо – видимо, за ее острую предметность.

Надо сказать, что образ Петра был отражен в творчестве художника нетрадиционно. Со слов Грабаря, о Петре Серов говорил так: «Обидно... что его, этого человека, в котором не было ни на йоту слащавости, оперы, всегда изображают каким-то оперным героем и красавцем. А он был страшный: длинный, на слабых, тоненьких ножках и с такой маленькой, по отношению ко всему туловищу, головкой, что больше должен был походить на какое-то чучело с плохо приставленной

головою, чем на живого человека. В лице у него был постоянный тик, и он вечно “кроил рожи”: мигал, дергал ртом, водил носом и хлопал подбородком. При этом шагал огромными шагами, и все его спутники принуждены были следовать за ним бегом. Воображаю, каким чудовищем казался этот человек иностранцам и как страшен он был тогдашним петербуржцам».

Об образе Петра в картине Серова «Петр I» (1907) Александр Бенуа писал: «Страшно, судорожно, как автомат, шагает Петр по сырой, уже засоренной земле нового Петербурга. Он похож на Божество Рока, почти на смерть; ветер гудит ему по вискам и напирает в грудь, на глаза. Еле успевают за ним испытанные, закаленные “птенцы”, с которых он смыл и последний налет барского сибаритства, которых он превратил в денщиков и рассыльных».

Глядя на это произведение, чувствуешь, что <...> в императора Петра I-го вселился грозный, страшный бог, спаситель и каратель, гений с такой гигантской внутренней силой, что ему должен был подчиниться весь мир и даже стихии».

Такой образ Петра у Серова ближе скорее не пушкинскому, а тому, что у символистов, например у Мережковского в его романе «Петр и Алексей», где он перекликается с образом грядущего Антихриста, и у Блока в стихотворении «Он спит, пока закат румян...».

В работах Серова мы чувствуем и близкий Сурикову («Утро стрелецкой казни») мотив трагического противостояния исконной уходящей Руси

и разрушающей ее, идущей ей на смену новой петровской эпохи.

Однако, несмотря на все исторические коллизии, Серов чувствует непреходящее значение и грядущее торжество вечных духовных ценностей. Так, в той же картине «Петр I» вдали мы видим шпиль Петропавловского собора, правда, не возвышающийся в небе, а оказавшийся в проекции под коленом одного из бегущих за Петром членов его свиты. Это выглядит как некое пророчество. Придет время и ему вознестись, ибо вечное не может быть попросту преходящим, пусть даже и самым неистовым. Человеческая гордыня не властна над высшим божественным светом, струящимся с неба, и птицами, вольно летящими над землей.

Серов как иллюстратор серьезного исторического издания, досконально изучивший петровское время, разумеется, знал и о том, что строительство Петропавловского собора, включая шпиль, было закончено лишь спустя почти десять лет после смерти Петра.

Другим важнейшим циклом иллюстраций Серова является его графическая интерпретация басен Крылова. В 1895 г. Анатолий Иванович Мамонтов, брат известного мецената, владелец типографии и книжного магазина в Москве обратился к Серову с просьбой сделать несколько иллюстраций к крыловским басням. Репин так вспоминает об этом эпизоде: «Был небольшой заказец от А. И. Мамонтова <...>, прелестные рисунки, я их очень люблю».

Издание, к сожалению, не состоялось, но работать над рисунками к басням Крылова художник не прекращал до последних дней. Всеволод Дмитриев, один из самых глубоких критиков творчества Серова, считал иллюстрации к басням Крылова «ключом к пониманию Серова. Через них создается такой облик Серова, который позволяет оглянуть весь пройденный художником путь как устремление, трудное и напряженное, к одной заветной цели, как сознательное и непрерывное восхождение».

Один из первых рисунков к басням – «Свинья». Наиболее удачные работы из последующих – «Ворона и Лисица», «Лиса и виноград», «Мор зверей», «Лев состарившийся», «Волк и журавль». Все животные у Серова необычайно грациозны. Особенно удалась художнику лисья тема.

В иллюстрациях к крыловским басням нет как таковых пейзажа или бытового антуража. Его персонажи – это символы, первоэлементы моральных качеств, как положительных, так и отрицательных, особенно животные, которые у Серова, блистательного анималиста, принимают человеческие черты. Эти персонажи не просто существуют, но и живут в голом, перводанном пространстве, выражая саму мораль басни в чистом виде, ее нравственную суть как таковую, вне прямой связи с сюжетной линией.

Творчество Серова как иллюстратора крайне разнообразно по стилю и выбранным темам. Не прошел художник и мимо произведений

М. Ю. Лермонтова. Его иллюстрации к «Демону» и «Герою нашего времени» чем-то созвучны иллюстрациям Врубеля, но более лиричны и утонченны в передаче внутреннего мира и сокровенных переживаний героев.



«Царская охота». Петр II и Елизавета Петровна.



«Царская охота». Екатерина II в одноколке.



«Царская охота». Петр I на псовой охоте.



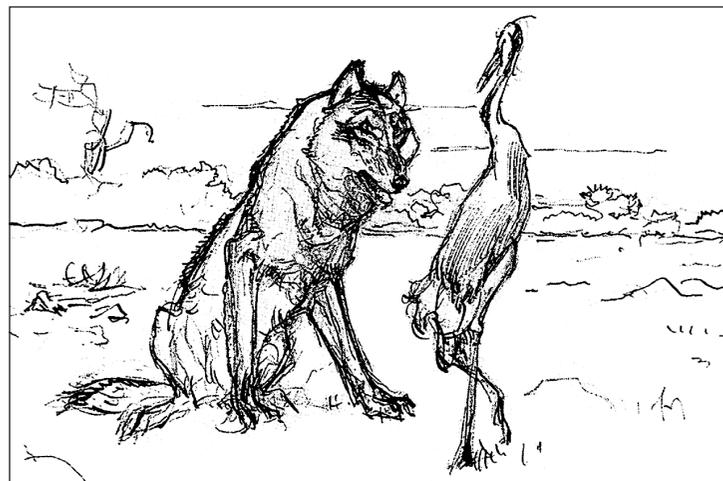
И. А. Крылов.
«Ворона и Лисица».



И. А. Крылов.
«Лиса и виноград».



И. А. Крылов.
«Лев состарившийся».



И. А. Крылов. «Волк и Журавль».



И. А. Крылов. «Ворона в павлиньих перьях».



М. Ю. Лермонтов. «Демон».



М. Ю. Лермонтов. «Герой нашего времени». Бела.

Юлия Владимировна Селиванова

К ПОНИМАНИЮ ФЕНОМЕНА КНИГИ ХУДОЖНИКА:
НА МАТЕРИАЛЕ РАБОТ ПО ТЕКСТАМ МАРИНЫ
ЦВЕТАЕВОЙ¹

В 2017 году отмечается 125-летие со дня рождения Марины Ивановны Цветаевой (1892–1941), одной из ключевых фигур в литературе XX столетия. В связи с этой датой и с профессиональным интересом к книге художника автор статьи готовит объединяющую два интереса выставку². В ходе поисков материала – книг художника с текстом на русском языке – были сделаны наблюде-

¹ Автор благодарит за разностороннюю и щедрую помощь в подготовке статьи Т. В. Буркову, М. С. Карасика, Д. Р. Саенко, О. С. Сапанжу, В. И. Селиванова, М. А. Скопину, Т. М. Смурову.

² Автору статьи известны три близкие по теме выставки, все, по-видимому, одной вещи: книги художника «Так вслушиваются. Стихи 1923 года» М. Скопиной – «Бушующее море строф», организованная Государственным литературным музеем «XX век» (Музей-квартира М. М. Зощенко, Санкт-Петербург, 2012), цикла офортов с футляром «Freitod – Вольная смерть» С. Ланшаковой – «Марина Цветаева. Проект «УПАСТЬ ВВЕРХ», часть II» (Дом-музей Марины Цветаевой, Москва, 2015), и работы, тоже в традициях *livre d'artiste*, – «Поэма горы» В. Эйдис на выставке «Офорты, история создания книги (Марина Цветаева: “Поэма Горы”)» (там же, 2016).

ния, в том числе о сущностных качествах этого явления, представленные в этом тексте; большая часть книг впервые вводится в научный оборот¹. Автор статьи стремится рассмотреть каждую как созданное на основе текстов Цветаевой и перерабатывающее их произведение искусства и сделать это комплексно по отношению к вещи, придерживаясь принципов хранительского музейного описания, при помощи которого она идентифицируется, и в контексте работ ее создателя. Также цветаевские книги будут сопоставлены с книгами, посвященными Даниилу Ивановичу Хармсу (1905–1942) как младшему современнику поэтессы, к наследию которого часто обращались те же художники, и тоже знакомыми автору *de visu*². Ввиду ограниченности объема статьи в описаниях работ выделяются лишь черты, представляющие значимыми в контексте темы.

Прежде всего стоит раскрыть ключевое для статьи понятие. Под *книгой художника* здесь понимается направление в современном российском искусстве, сложившееся в конце 1980-х – начале 1990-х годов³, и относящиеся к этому направле-

1 Исследовательские работы о книгах художника, обращенных к наследию М. Цветаевой, автору неизвестны.

2 См.: Библиотека Хармса: каталог проекта / Сост. Ю. В. Селиванова. СПб., 2016; 2-е изд.: 2017.

3 Помимо наблюдений автора, приведенная датировка обоснована использованием ее М. С. Карасиком, ведущим представителем направления и в более широком понимании явления – его исследователем: Карасик М. Русская книга художника в зарубежных частных собраниях // Оттиск. № 3. 2005; текст альманаха известен автору по электронному варианту, любезно предоставленному издателем альманаха М. С. Карасиком.

нию произведения. Так как данное понятие остается проблемным, не имеющим единой трактовки в искусствознании, и требует специального рассмотрения, необходимо выделить, по нашему мнению, родовые признаки книги художника: (1) полная или частичная рукотворность, (2) сходство с книгой, проявляющееся в способности раскрываться во времени, постепенно, (3) намерение создателя, сознательно выступающего в качестве художника (относящегося «к книжной практике как к способу самовыражения»¹) и решающего в процессе изготовления вещи соответствующие задачи («скорее идеологические и пластические, нежели оформительские и производственные»²), в результате чего она принадлежит миру искусства.

Первая по времени появления из известных автору статьи книга художника – «Федра» (1991 г.) авторства Михаила Семеновича Карасика (Санкт-Петербург, 1953–2017), известнейшего отечественного мастера, работавшего в этом жанре. Она представляет собой две книги-тетради в обложке «суперобложке»: «Федра» и «Сивилла». Кра-

Прежде автор статьи придерживалась более ранней датировки, полагаясь на опыт коллег из Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, работающих с этой проблематикой, см.: Селиванова Ю. В. Книга художника в собрании Государственного литературного музея «XX век»: история коллекции, первые итоги, проблемы и перспективы // Альманах «XX век». Вып. 8. СПб., 2016. С. 156–157.

1 Погарский М. Книга художника, Artist's Book и Livre D'Artiste // Музей «Книга художника». Кат. выст. СПб., 2011. С. 6.

2 Карасик М. Русская книга художника в зарубежных частных собраниях.

ткое описание: материалы – картон (обложки), бумага (страницы, наружная меньшая по размеру обложка «Федры»), техника создания – офсетная автолитография в три краски, книги сшиты нитями, размеры по общей обложке 23,5×14,3×0,9 см, в «Федре» 16 страниц, в «Сивилле» – 20; рассматривается второй экземпляр из двадцати пяти¹.

Собственно «Федра» включает одноименный цикл из двух стихотворений и «Эвридика – Орфею» 1923 г., «Сивилла» – цикл под этим названием из трех стихотворений 1922–1923 гг., прилегающее к циклу «Но тесна вдвоем...»² и «Леты подводный свет...» 1922 г. Тексты лирических стихотворений написаны на античные сюжеты, одно с библейскими мотивами. Темы по порядку (в понимании автора статьи): страстная одухотворенная любовь, невозможность любви после смерти – в первой книге; отказ от эроса, провозглашение неизбежности одиночества для поэта, неизбежность от поэтического дара – во второй.

На передней стороне папки-обложки обрезное изображение полуобнаженной женской фигуры в драпировке. Книги того же небольшого размера и изящных пропорций. Тексты выполнены рукописным шрифтом, читаемы. Бережное отношение к ним проявлено указанием на источник на заключительных страницах обеих тетрадей

1 Изучаемый экземпляр хранится у автора, остальные – в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме (Санкт-Петербург), в музее Ван Аббе (Van Abbemuseum; Эйндховен, Нидерланды) и, по-видимому, у частных лиц.

2 Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: идеология, поэтика, идентичность автора в контексте эпохи. М., 2015. С. 236.

и выбором издания: «После России» (1928) – последний прижизненный сборник стихов поэта.

Так как «наглядных коллизий», легче поддающихся иллюстрированию¹, в стихах нет, изображения стоит назвать образами, возникающими у художника при чтении. Само собою разумеется, что иллюстрации в этом случае представляют собой авторское истолкование текстов. В «Федре» это фигуры людей, нередко на фоне, взаимодействующих, чаще обнаженных, что сочетается с содержанием произведений; животные, в текстах не названные; условный античный антураж. Изображения – от полностраничных до занимающих около пятой части страницы, фризковые, заставки – не имеют рамок, на одном развороте вклиниваются в середину стихотворения, но и тут находятся на дистанции от текста и видятся самостоятельными. В результате текст и изображения сосуществуют, как представляется, визуально вполне органично, демонстрируя своеобразное разделение властей, а с точки зрения содержания – подобно ребусу: можно попытаться разгадать ход мысли художника.

В «Сивилле» появляются только человеческие фигуры в полный рост без цветного фона (за одним исключением, когда они полновластно занимают страницу), частично или полностью обнаженные, «земные», кажущиеся осязаемыми, достаточно крупные, монументальные, в статичных позах; стилистически изображения более

1 Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985. С. 70.

лаконичны и цельны. Такое сопровождение получают тема творчества-одиночества в стихотворении «Но тесна вдвоем...» и образ Сивиллы, «выбывшей из живых». Можно сделать вывод: иллюстрации второй книги противопоставлены тексту и показывают антитетичные ему женские и мужской образы – а возможно, образная система существует автономно от содержания стихов.

В паре тетради «Федры» предстают как бы экспериментом по созданию книги художника с чужим поэтическим текстом, а подход к нему, вероятно, восходит к истории ее рождения.

Михаил Карасик рассказывает, что его «спровоцировал» сделать книгу Л. А. Мнухин, известный цветаевед, собиратель книг, «специально для московских библиофилов», знавших первые литографированные книжки Б. Пастернака, выполненные художником в 1987–1989 гг. Выбор стихов принадлежит Карасику, которого тогда «очень увлекала библейская история и тематика». Принципиально предпочтение техники: автор считал важной связь с традицией печати поэтических сборников литографией. Это основная техника художника в тот период творчества. Рассматриваемую книгу и «Библейские стихи» Анны Ахматовой (1988) М. С. Карасик считает этапом на пути «поиска литературы, сюжетов, овладения материалом, литографией, почерком» и так далее, «но главное, это был опыт».

Добавим, что тогда же, в 1990–1993 гг., художник делает свои первые книги по текстам Д. Хармса в той же технике. Их иллюстрации тоже

емкие, дают декорации действия, готовя к его восприятию, эмоционально довольно сдержанны, часто находятся в активном контакте с текстом, составляя с ним единое целое («Макаров и Петерсен»). Материалом страниц выступают, например, фрагмент географической карты, листы выкроек; форма книг зачастую игровая.

Впечатление по меньшей мере спора иллюстраций «Сивиллы» с текстом, а по большей – расогласованности с ним подтверждается словами художника. Михаил Карасик говорит, что Цветаева «не очень близкий» ему писатель. Однако вне воли художника, благодаря размерам и «камерной» конструкции книги, аккуратно написанным текстам, «Федра» обретает связь с поэтом на уровне формы – Цветаева писала исключительно в тетрадах, которые, бывало, сшивала сама¹, и в пространстве поэтики – через образ «поэта – частного человека»².

Следующая по дате создания книга художника принадлежит другому известному представителю этого направления – Дмитрию Руслановичу Саенко (Санкт-Петербург, г. р. 1965). «Читатели газет» (2009) – произведение по одноименному резко обличительному стихотворению Цветаевой, написанному в эмиграции в 1935 г. Краткое описание: страницы книги – бумага ручного литья, изготовленная художником, сшиты нитями, материалы – листы газеты; обложка: картон, ле-

1 Эфрон А. О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. М., 1989. С. 38.

2 Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой... С. 427.

дерин, техника – линогравюра, аппликация, ручной набор, размер: 40,5×25,5×1,2 см, 16 страниц; рассматривается третий из восьми отличающихся экземпляров¹.

Это вертикально вытянутый кодекс в твердом переплете. На обложку наклеен лист «Известий» от 16 января 1989 г., на этом фоне – рисунок головного мозга человека, будто заволакиваемого «газетной нечистью». Таким образом, обложка, как и у «Федры», предстает первой иллюстрацией.

Работая с текстом, художник приводит его полностью, используя черную и красную краски, несколько наборных касс, некоторые буквы специально вырезая для книги. С помощью шрифтов Саенко расставляет в стихотворении акценты в формах, отсутствующих у его автора и в ее наследии: набирает слова прописными буквами такого же или большего, чем соседний текст, кегля, сочетает буквы разных размеров и уровня написания в одном слове. После изменений некоторые фрагменты стихотворения приобретают дополнительные значения: строка «– Пустее места – нет!» становится одновременно объявлением «МЕСТ НЕТ!»; вводится слово «врет / рвет», идейно соответствующее тексту.

Изображения выполнены одной краской, не имеют фона, не отделены от текста – располагаются на той же странице, в одном месте преры-

¹ Данный экземпляр является собственностью автора, другой входит в коллекцию музея Ван Аббе (http://libraryblog.vanabbe.nl/ls_collection/S/saenko/pages/chitateli%201.htm, http://libraryblog.vanabbe.nl/ls_collection/S/saenko/pages/chitateli%202.htm), еще один – в частном собрании.

вают строфы, а иногда оказываются под ним, как и фрагменты газетных листов, или сами напечатаны на этих фрагментах. Изображения, можно сказать, развивают поэтическую мысль. Так, упомянутый в первой строке стихотворения «змей» – подземка – обретает продолжение в виде вымышленных чудищ по соседству со строфами, где он не назван. Руки и ввинчиваемый ими в выпуклую поверхность не идентифицируемый художником прибор, как видно, продолжают тему «накачивания тщетой». В книге появляется и «параллельный» план: анатомические изображения человека – нервной, пищеварительной, мышечной и кровеносной систем, сердца, – что, вероятно, показывает тотальность отравления «читателей».

Ряд изображений и слово «газет» на титуле повернуты на 180 градусов, что, предположительно, иллюстрирует мысль о перевернутом, перевернутом газетами мире.

Вводя «Читателей газет» в контекст деятельности художника, нужно отметить, что линогравюра, наряду с гравюрой на дереве, – чаще всего употребляемая им техника. Листы изохронных газет и журналов неоднократно использовались художником в книгах, например «Личное переживание одного музыканта» с текстом Хармса (2004) и «Хармсли вслух» (2005). Однако в обеих листы являются страницами книги и лишь обрезаны по ее размеру. В данном же случае они целиком покрыли обложку и стали элементами страниц, что позволяет говорить об этих составляющих как об иллюстративных. Прямоугольники из газет по-

добно частицам пищи из «клевет» и «пустот» разбросаны на бумажной массе рукодельной бумаги как нечто не переваренное, чужеродное организму. Вместе с тем, газета здесь не представляет контекст, а является темой и одним из «действующих» героев книги. Будучи использован «буквально», этот прием уместен и по-разному обыгран. Выбор же газеты конца 1980-х гг. может быть прочитан как подчеркнутая актуальность книги.

Переворачивание художник обычно использует в работах на двух языках, где и у обложки два лица. Здесь это происходит в одном тексте и служит выразительным средством. Крылатый змей и чудовища напоминают образы из «бестиариев» Дмитрия Саенко (например, «Terra incognita», 2012). В пространстве реалистического произведения эти создания обретают более «богатые возможности», маркируют другую реальность.

Художник нагнетает категоричный пафос стихотворения, перенося эмоциональную составляющую книги в текст, и делает его визуально транспарантом манифестанта, а в звуковом отношении – речью с трибуны, доводит интонацию до крика, что уравнивается эмблематичными иллюстрациями, частично едва ли не взятыми из атласа анатомии, но художественно переосмысленными. Оформление книги почти избыточно, но гармонируется чередованием и последовательностью сочетаний элементов.

Таким экспрессивным дуэтом-диалогом предстает эта работа, как видится, по-цветаевски прямолинейная и эмоциональная и одновремен-

но по-цветаевски же рационально сконструированная, где каждый компонент, не новаторский для художника по отдельности, стал, возможно, как никогда более обоснованным инструментом. В результате оказываются воплощены дух и атмосфера произведения.

«Так вслушиваются. Стихи 1923 года» (2012) – книга художника Марии Александровны Скопиной (Санкт-Петербург, г. р. 1986), графика и каллиграфа, уникат (хранится у автора). Содержание – девять лирических стихотворений Марины Цветаевой, созданных в период интенсивной переписки с Борисом Пастернаком и романа с Константином Родзевичем. Материал – бумага, страницы сшиты нитями, обложка: картон, лён, техника – шелкография, размер: 24,4×17,2×1,5 см, 30 страниц.

Произведение являет собой кодекс в твердом переплете достаточно привычного книжного формата и пропорций¹, у страниц, как и в «Читателях газет», разный размер и неровные края. На передней стороне черного цвета крупно отпечатаны белой и серой красками инициалы «МЦ», справа внизу пятно розовой краски. Те же цвета использованы для создания каллиграфических композиций на стихотворения. На титуле и на последней странице выходные данные книги.

Девять текстов расположены по хронологии (два – поменяны местами), приведены полностью, читаемы не везде одинаково легко из-за формы шрифта – свободные авторские курсивы – и из-за

¹ См.: Герчук Е. Архитектура книги. М., 2011. С. 101–102.

того, что буквы образуют тематические символы: перьев и крыльев в «Душе» соответственно. В текст включены и самостоятельные изображения из текстов – лютюня, головы людей, кисти рук, лирическая героиня, цветы лотоса, дерево, циферблат часов – своего рода пиктограммы. Фрагмент стихотворения «Так вслушиваются...» дублируется в отделенной от него композиции, как и у нескольких других стихов, где соединяется с изображениями людей, напоминая черновик с пометками, рисунками на полях и об образе стихии языка, возможно – то, о чем пишет поэт: «Слышу не слова, а какой-то беззвучный напев внутри головы, какую-то слуховую линию <...>»¹. Закономерно, что книга названа «Так вслушиваются».

Манеру исполнения рисунков можно охарактеризовать как беглую. В частности благодаря ей художник достигает эффекта единства текста и «иллюстраций» – визуального и эмоционального. Изменение расположения строк друг относительно друга указывает на отсутствие необходимости вчитываться в текст.

Подчеркнуто рукописный шрифт, неровные страницы, рисунки в тексте, художественная имитация черновиков создают образ записной книжки «поэта-художника», например, подготовленной в подарок. Как и некоторые ее современники, Цветаева в 1920 и 1921 годах делала рукописные книги для продажи в московской «Лавке писателей» – «ничем не разукрашенные»,

¹ Цветаева М. Собр. соч. в 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. Т. 5. М., 1994. С. 370.

«крепко сшиты <е> вошеной ниткой и аккуратно заполнены <е> красными чернилами», иногда с сургучным оттиском перстня автора с изображением кораблика на обложке¹. Книгу художника сближает со сборниками сдержанное оформление обложки, тоже с акцентом оттиска-пятна, хотя и более «художественное». В остальном произведение также кажется явно ориентированным на внешний взгляд: нет исправлений, тексты читабельны в сравнении с воображаемым черновиком, а неаутентичная последовательность стихотворений создает сюжет, одна из возможных трактовок которого: от декларирования верховенства души над телом, через последовательные этапы увлечения до окончания отношений. За счет использования титульной страницы по назначению и повторения сведений в конце работа не является мистификацией. Образ мира лирической поэзии конкретного периода творчества и биографии автора, как представляется, органично и цельно воплощен в книге художника, единственной в творчестве Марии Скопиной.

Книга «Так вслушиваются...» – дипломный проект М. Скопиной, выполненный ею в петербургском Институте декоративно-прикладного искусства. Согласно воспоминаниям художника, примерно за год до того ею был сделан каллиграфический диптих по стихотворениям Цветаевой.

¹ Марина Цветаева. Поэт и время: Выставка к 100-летию со дня рождения, 1892–1992. М., 1992. С. 89–91; благодарю М. С. Карасика за указание на это издание; Эфрон А. О Марине Цветаевой... С. 103.

Развитие идея получила в серии листов шелкографии и книге художника; части проекта могут существовать автономно. Пять экземпляров книги с большим числом стихотворений не завершены.

Первоначально Мария Скопина планировала выбрать стихи одной тематики, но по обращению к записям Цветаевой и обнаружении обстоятельств создания стихотворений, решила предпочесть хронологический принцип и взять материал, «неразрывно связанный внутренне – по настроению, состоянию, чувствам». Многие «самые любимые» художником стихи Цветаевой были написаны в 1923 году.

Подводя итог, нужно заметить, что рассмотренные книги имеют достаточно традиционные форматы, пропорции и вес, позволяющие держать их в руках –человекообразны. Все выполнены в художественных техниках печатной графики с присовокуплением ручного набора, аппликации и каллиграфии, сшиты или / и переплетены; сделаны в малом числе экземпляров. Во всех использованы поэтические тексты Цветаевой, приведенные полностью, и в каждой текст играет активную роль: читается и отделен от изображений на «почтительное» расстояние, или выполнен иначе, чем они, или, читаемый труднее, доминирует, и его оформление становится главным средством выразительности. «Иллюстрации» фигуративные, реалистичные.

Любопытно, что поэт-экспериментатор в такой открытой экспериментам области, как книга

художника¹, обрел жизнь в достаточно классических формах. Художники при этом действовали, не зная о работах друг друга. Для сравнения стоит привести в пример книги по текстам Даниила Хармса. Среди всего двадцати двух, представленных на выставке «Библиотека Хармса» (ГЛМ «XX век», 2016), оказались, наряду с кодексами, книги-лепoreлло и книги с японским переплетом, одна в раскрытом виде представляла круг, а собранная походила на веер, компонентами книг были «реди-мейды» – шнурки для обуви, деталь женского нижнего белья, одна книга в основе являлась реди-мейдом – фотоальбомом; размеры разнились от миниатюрных до почти полуметровых в высоту и так далее ². При этом поэтику Хармса, в сравнении с цветаевской, отличает скорее мировоззренческое новаторство. Кроме того, книги художников, обращенные к наследию Д. Хармса, при очевидных различиях имеют и выраженные сходства в стилистике, настроении: игровой характер, эпатажность, гротеск.

Причину различий между корпусами книг художника, посвященными двум поэтам, (массивом в одном и несколькими в другом) стоит усматривать в их литературных и житейских биографиях. В случае Даниила Хармса как писателя, «литературной личности», как будто просто при поверхностном взгляде, в частности ввиду относительно

1 Напр., формулировка в издании о книге художника: Книга на острие современного искусства: каталог выставки / Book on the Spearhead of Contemporary Art: Catalogue of the exhibition / Сост. М. Погарский. М., 2013.

2 Подробнее: Библиотека Хармса... СПб., 2017.

небольшого объема наследия, можно выделить черты расхожего образа поэта и его творчества – абсурд, эксцентричность, жестокость, игра, юмор. Наследие же Цветаевой по сравнению с хармсовским огромно, и составить для нее аналогичный перечень не представляется нам возможным. Сама поэтесса писала о своей «смешанности» и «многодушии»¹. Этим, очевидно, объясняется также несходство рассматриваемых книг художника. Сложностью же цветаевской поэзии, призывающей читателя к сотворчеству на равных, нередко «беспредметной», где главным ее содержанием является, в нашем понимании, стихия языка, становится, возможно, затрудненность погружения в эти стихотворения и их претворения.

Отмечу, что хотя все три автора работали со стихотворениями, не в их овеществлении, а в самоосуществлении художников через текст или помимо него, в книге состоит основная их цель и ценность работ. Эти работы, обращенные к образу личности и наследию Марины Цветаевой, они – не в пример «хармсовским» – не конструируют авторского взгляда на ее картину мира как целое и не представляют разные грани ее поэтики, а концентрируются на темах и жанрах, лично близких авторам произведений, становятся поводом и формой высказывания. Замечательно, что подобно тому, как поэт прибегала к языку и сюжетам другого для выявления собственного видения, так и художники могли брать за получившие-

¹ Цветаева М. И. Спасибо за долгую память любви...: Письма Марины Цветаевой к Анне Тесковой. 1922–1939. М., 2009. С. 38.

ся тексты. В этом случае художник или ставит «в центр» поэта, или стремится выдержать баланс сил; удачнее, по мнению автора статьи, претворение поэтики и самореализация художника происходит, когда эти две картины мира оказываются близки. Так произведения Саенко и Скопиной раскрывают потенциал избранного способа работы с наследием поэта – создание завершеного авторского высказывания; вместе с тем «Так вслушиваются...» демонстрирует потенциал жанра, простирающийся далеко за рамки рукодельной книги.

Иные книги художника по наследию Цветаевой исследователю не известны¹.

По поводу двух центральных тем статьи – обращения художника с текстом и сущности книги художника – стоит резюмировать, что вопросы взаимосвязи текста и оформления, текста и ви-

¹ Не являются объектом данного исследования работы, подобные «Из-за острова на стрежень» Ю. Беломлинской (2001, цифровая печать, десять экземпляров), или рукописные мини-книги, близкие по назначению библиофильским изданиям, такие как «Два взгляда. Марина Цветаева в рисунках» (2002) С. Никольской и И. Дмитренко (Никольская С. Мои рукописные миниатюрные книги // Библиофилы России: Альманах. Т. 3. М., 2006. С. 399; о других цветаевских книгах участников Творческого объединения «Авторская рукописная книга» (Москва) см.: <http://www.mysilverage.ru/2016/08/20/rukopisnaya-kniga-iriny-dmitrenko/>, http://www.rgub.ru/schedule/news/item.php?new_id=5503, <http://nsb-bibliophile.ru/arkhiv-zasedaniy-2013-goda-tvorcheskogo-obyedineniya-avtorskaya-rukopisnaya-kniga-to-ark> (дата обращения: 20.09.2017)), или инсталляция Ю. Винтер «Мистерии – Ч. Б.» (2007), так как она целиком доступна для единовременного обозрения зрителем (см.: Библиотека Просперо / Prospero's Library: каталог проекта / Треугольное колесо. 2007. № 5. С. 22–23; <http://www.pogarsky.ru/cgi-bin/foremanel.pl?mod=pages&id=223> (дата обращения: 26.09.2017)).

дения, книги и художника, сами по себе традиционно книжные, но оперирование «присвоенным» текстом одновременно или только как изображением, детекстуализированным посланием, не нуждающимся в прежней форме, освобожденным его от «буквализма», выводит художника на уровень решения собственно художественных задач, в пространство искусства – книги художника.

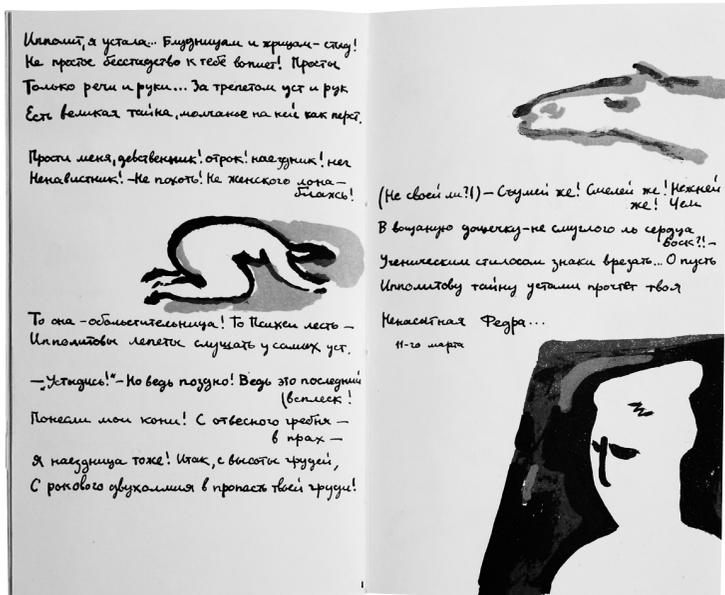
Систематизация знаний о данном феномене, его изучение, собирание артефактов и применение их коммуникативных возможностей требует усилий коллектива специалистов в постоянно действующей организации. Этапом в ее создании и осуществлении миссии может стать, по замыслу автора статьи, начавшего эту деятельность на базе Государственного литературного музея «XX век», выставка, посвященная Марине Цветаевой и книге художника.



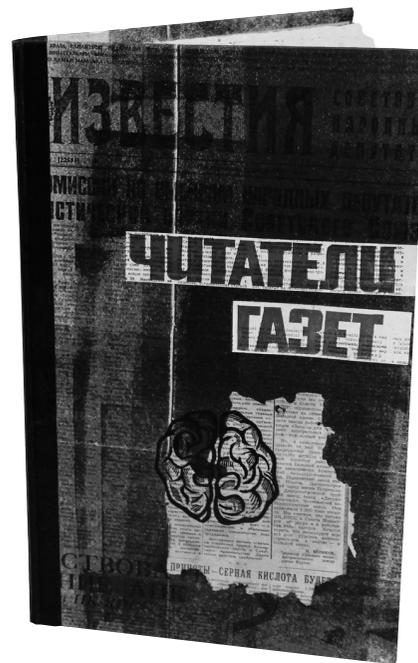
Книга художника «Федра» (справа налево: тетради «Федра» и «Сивилла») М. С. Карасика (1991, экз. 2). Собственность автора.
Фото Е. П. Предко.



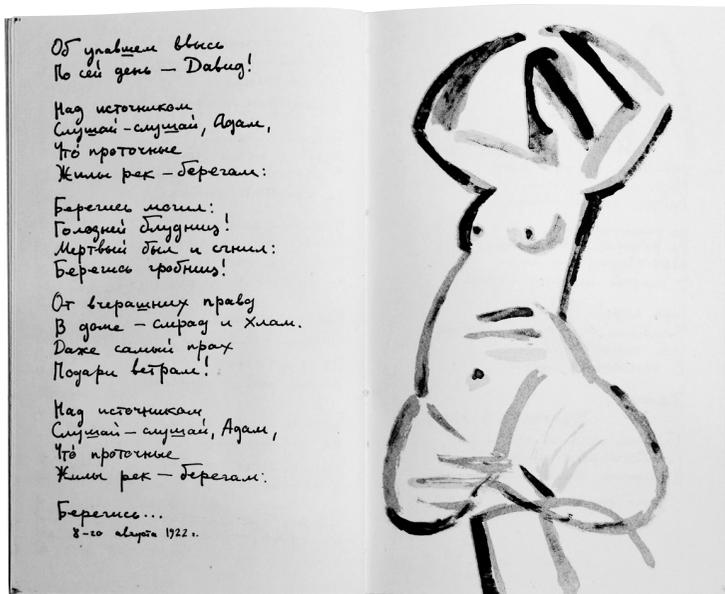
Разворот книги художника «Федра» авторства М. С. Карасика.
Фото Е. П. Предко.



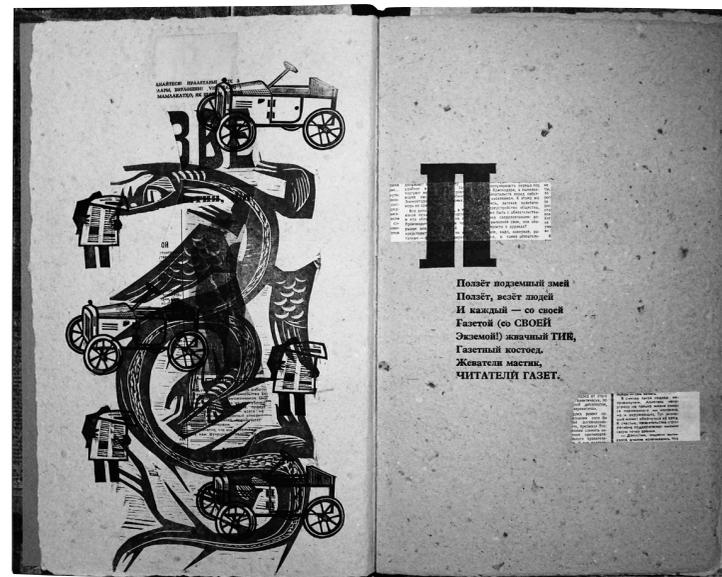
Разворот книги художника «Федра» авторства М. С. Карасика.
 Фото Е. П. Предко.

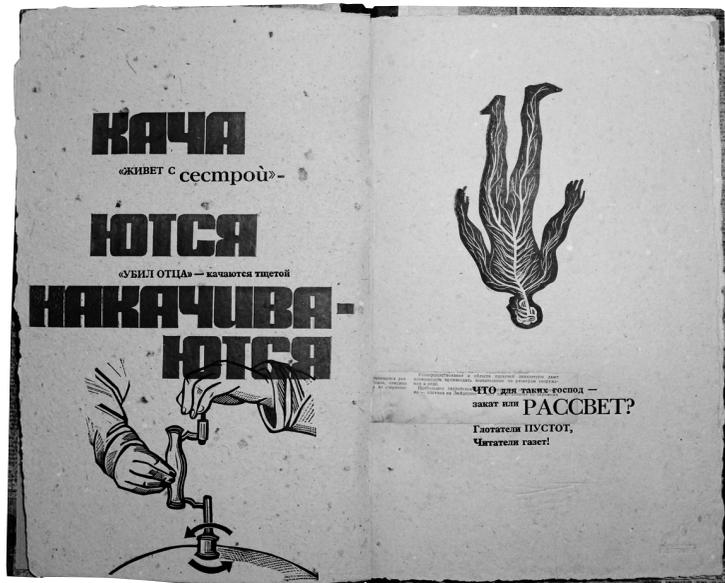


Книга художника «Читатели газет» Д. Р. Саенко (2009, экз. 3). Собственность автора.
 Фото Е. П. Предко.



Разворот книги художника «Сивилла» авторства М. С. Карасика.
 Фото Е. П. Предко.





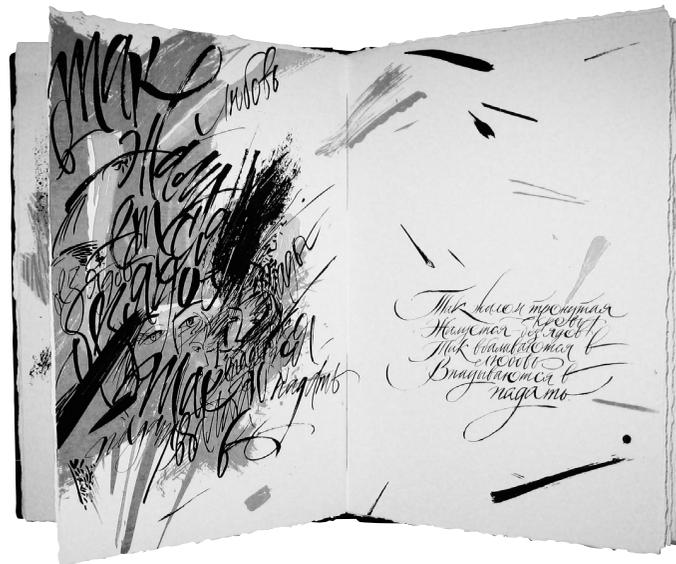
Разворот книги художника «Читатели газет» авторства Д. Р. Саенко. Фото Е. П. Предко.



Книга художника «Так вслушиваются. Стихи 1923 года» М. А. Скопиной (2012). Собственность автора. Фото Е. П. Предко.



Разворот книги художника «Так вслушиваются. Стихи 1923 года» авторства М. А. Скопиной. Фото Е. П. Предко.



Разворот книги художника «Так вслушиваются. Стихи 1923 года» авторства М. А. Скопиной. Фото Ю. В. Селивановой.

Соломон Телингатер

НОВОЕ ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В СССР

(Предисловие и комментарий А. А. Россомахина)

Программная статья Соломона Телингатера «Новое полиграфическое искусство в СССР» была напечатана в журнале «Бригада художников» (1931. № 4. С. 18–21) с 13 иллюстрациями. Журнал издавался в 1931–1932 годах, на излете конструктивизма: первоначально как орган Федерации работников пространственных искусств, затем как ежемесячный журнал Федерации объединений советских художников.

Телингатер, вслед за старшими коллегами (прежде всего Эль Лисицким) констатирует важнейшую идеологическую и пропагандистскую роль полиграфических продуктов (плаката, периодики, книги) – как способа и средства «массового агитационно-политического и культурного воздействия» на «чувства, мысли и волю широчайших масс».

Статья републикуется с сохранением всех графических акцентов и авторскими полужирными

выделениями в тексте, но с исправлением большого количества опечаток и структурных погрешностей.

Высокая концентрация идеологических клише, техницистский стиль и декларативно-менторский тон 28-летнего С. Телингатера (при саморазоблачительном количестве опечаток) – характерная примета риторики и полемики тех лет. Идеологические конструкты проникли во все сферы творческой деятельности и простой повседневности советского человека.

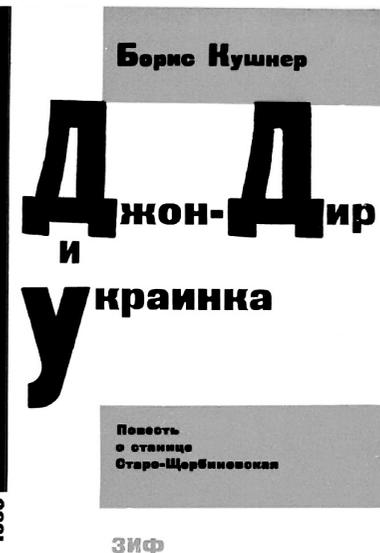
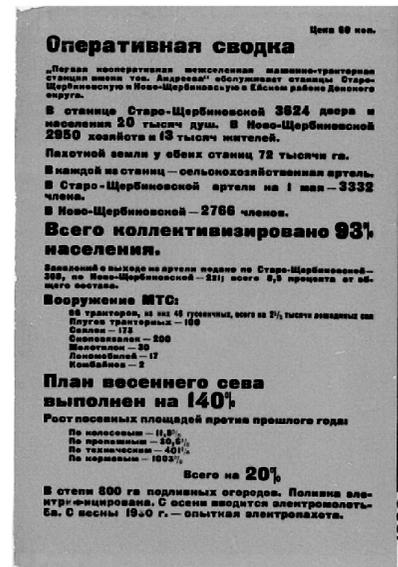
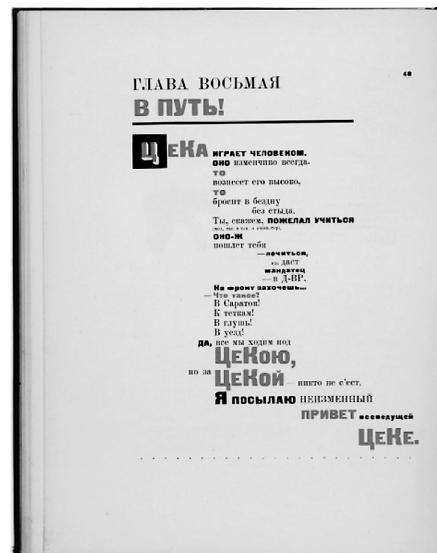
Демонстрируя осведомленность о достижениях западных мастеров новой типографики (Яна Чихольда, Пита Зварта, Ласло Мохольт-Надя), и, безусловно, высоко ценя их работы, автор декларирует, что советские художники превосходят аналогичные вещи «буржуазных чихольдистов» и К°. При этом он умалчивает, что бедное полиграфическое качество журнала, где печатаются его инвективы, не идет ни в какое сравнение с уровнем европейской полиграфической индустрии.

Конкуренты и оппоненты из числа советских художников-полиграфистов снабжаются еще более уничижительными характеристиками, чем западные мастера – в эпитетах «вреднейший», «реакционнейший», «фетишистский», «чванливый», «кичливый», «формалистический» и т. п. – очевидны, увы, элементы погромной советской риторики, вбитой в сознание нескольких поколений официозным партийным дискурсом...

Автор макета в журнале не указан. Есть все основания предполагать, что верстку если не

всего журнала, то этой программной статье осуществил сам Телингатер. На удивление, верстка именно этих двух разворотов – самая рыхлая и дробная в журнале: только здесь столь избыточно «многоделен» заголовок (использовано четыре разных кегля, разрядка и не слишком удачная трансформация начальной буквы). Только здесь полужирные выделения занимают более $\frac{1}{3}$ текста, что трудно считать удачным в визуальном смысле. Разворот с окончанием статьи и девятью иллюстративными примерами – маловыразительная «каша», сплошное мельтешение разноразмерных блоков текстов, картинок и подписей к ним.

Девять картинок на финальном развороте призваны дать примеры эталонного дизайна 1928–1930 годов – это работы Д. Моора (страница журнала «Даёшь!» с фотомонтажной карикатурой), Э. Гутнова (обложка брошюры «Программы и уставы важнейших партий II Интернационала»), В. Степановой (страница журнала «Современная архитектура»), Н. Седелникова (2 иллюстрации: каталог «Periodica USSR: 1930» и журнал «Культура масс») и, наконец, четыре работы самого С. Телингатера: страница знаменитой поэмы А. Бзыменского «Комсомолия» (из 4-го издания 1928 года), разворот обложки книги левовца Б. Кушнера «Джон-Дир и украинка» (1930), разворот из детской пропагандистской книжки-регистра «Иммер берайт!» (1930), а также разворот памфлета Г. Геронского «Политики врага» (1930); даем репродукции этих четырех работ.



НОВОЕ ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В СССР действительно мобилизует и организует художественными средствами чувства, мысли и волю широчайших масс на дело социалистического строительства, проводящегося под руководством коммунистической партии. Сила действенности искусства данного вида – в массовой общедоступности и передовом характере ее принципов.

1. КЛАССОВАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ И ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТЬ;
2. ВЫСОКАЯ ПЕРЕДАЧА – ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ;
3. СОЗНАТЕЛЬНОЕ ПРИМЕНЕНИЕ ПЕРЕДОВОЙ ТЕХНИКИ И ИЗОБРЕТЕНИЙ;
4. АКТИВНАЯ БОРЬБА ПРОТИВ КОНСЕРВАТИЗМА ЗА ПЕРЕДОВОЕ ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО – ВОТ СТЕРЖНЕВЫЕ ОСНОВЫ ЭТОГО ВИДА ИСКУССТВА.

Осуществление этих принципов возможно лишь в условиях развития обобществленного хо-

зяйства, обслуживающего потребности большинства населения.

То движение за новое полиграфические искусство, которое возникло в капиталистических странах, вызвано стремлением капитализма найти выход из кризиса буржуазной культуры в технической реконструкции промышленности и стремлением перестроить профессиональную обстановку работы художника применительно к новым (производственно-техническим отношениям). **Это движение неизбежно вовлекло западно-европейских и американских художников-полиграфистов в круг обслуживания идеологических и коммерческих интересов буржуазии.** При этом художники эти чрезвычайно приемлемы и удобны для буржуазии именно своим внешним «объективным» прогрессивно-техническим и даже, якобы, «революционным» мастерством. **Этим объясняется расплывчатость, выхолощенность, ложная «внеклассовость» принципиальных установок основных теоретиков «новой полиграфии»** (Чихольд¹),

¹ Ян Чихольд (Jan Tschichold, 1902–1974) – типограф, дизайнер, педагог. В 1928 году в своем труде «Die Neue Typographie» («Новая типографика») обобщил новаторские приемы в области оформления книг 1920-х годов. Телингатер был знаком с этой книгой-манифестом по немецкому первоизданию, которое находилось в его библиотеке. Первое знакомство советского читателя с фрагментами книги Чихольда произошло на страницах журнала «Полиграфическое производство» в 1929 году. Позднее в книге Л. И. Гессена «Архитектура книги» (М.; Л., 1931) был дан экстракт ряда положений Чихольда (в главе «Обновленные формы печати», с. 97–113).

полиграфистов «Баухауза» (Моголи-Наги¹), полиграфистов Голландии (Питер Цварт²) и др.

Приводим основные лозунги западных художников-полиграфистов:

понимание и удовлетворение практических **(? С. Т.) требований;**

создание оптического **(? – С. Т.)** стиля;

в полиграфических произведениях... речь идет об оформлении определенной плоскости **(?! С. Т.);**

«отрицание истории приспособления к цели» (Чихольд);

необходимость **экспериментаторства вообще** (трюковского порядка **?! С. Т.);**

соответствие приемов работы темпам XX века (Моголи-Наги) и т. д.

Художники-полиграфисты, работающие в Советском союзе, имеют, несмотря на техническую отсталость нашей полиграфической и сырьевой баз, ряд доказательств преимущества социалистической системы.

Осуществление планового регулирования промышленности, проведение стандартизации бумаги, шрифтов, ряда технических типографских моментов в такой мере, как это имеет

1 Моголи-Наги (Moholy-Nagy László, 1895–1946) – Ласло Мохой-Надь, венгерский художник, теоретик фото- и киноискусства. Входил в круг берлинских дадаистов; в 1923–1928 годах работал в Баухаусе. В 1924-м встречался с Владимиром Маяковским, создал несколько его фотопортретов. Телингатеру несомненно была хорошо известна его книга «Живопись или фотография» (М., 1929).

2 Питер Цварт (Piet Zwart, 1885–1977) – Пит Зварт, нидерландский дизайнер, типограф и архитектор.

место в СССР, тормозится на Западе и в Америке **коммерческими интересами частных собственников** бумажной; словолитной и полиграфической промышленности, заинтересованных материально в анархическом состоянии рынка. Кроме того, возникает **ряд проблем**, практически осуществляемых у нас, влияющих на определение основных принципов внешнего полиграфического оформления:

А. Обострение классовой борьбы¹ на идеологическом фронте **выявляет природу идеалистических, якобы «внеклассовых», формалистических, лжемарксистских и др. подобных установок и способствует распространению основ** единственно научного классового метода **диалектического материализма.**

Б. Основой издательской продукции становится **массовая многотиражная книга** (тираж отдельных книг доходит до нескольких миллионов) и исчезает уникальная книга, рассчитавшая на индивидуалиста-любителя, тем самым открывается **возможность массового агитационно-политического и культурного воздействия.**

В. Более гибкая и **плановая продукто-проводящая сеть** и возможное **историческое изживание коммерческих функций магазина** (значительная часть книг распределяется по твердым каналам), практически решающаяся задача дня.

1 Тезис Сталина о «неизбежном обострении классовой борьбы» по мере «продвижения к социализму» прозвучал в июле 1928 года на пленуме ЦК ВКП(б). Этот тезис стал важным обоснованием для борьбы с «правым уклоном», троцкизмом и для начинавшихся масштабных репрессий.

Г. Методы и формы доведения до потребителя издательской продукции принимают **характер не только организационной, но и культурной задачи** (напр., воспитательное значение «походов за книгу»¹, организация вечеров писателей и т. д.).

Д. **Реклама** как основной разговорный язык довоенного российского, современного западного издателя с потребителем в этих условиях **терять свой двигательный коммерческий смысл и приобретает агитационно-политическую и культурновоспитательную направленность**.

В связи с (изживанием коммерческих функций, в связи с складывающимися взаимоотношениями потребителя и производителя полиграфической продукции в СССР – имеет место **своеобразное воскрешение старой классово-чуждой нам теории «нейтрального», «спокойного» оформления**.

Прямые последователи этой «теории» прикрываются псевдо-«научными» гигиенически-физиологическими и псевдо-«революционными»

1 «Поход за книгой», «Поход за культурой», «Литература на марше», «Культурный фронт», «Книга в массы», «Книга вместо водки» и другие подобные лозунги – приметы культурной революции 1920-х годов, с ее военизированной риторикой и ставкой на сверхбыстрые темпы «культурного строительства». После сорвавшегося в 1920 году «похода на Варшаву» (Польша, как и Германия, мыслилась большевистскими идеологами как фитили, от которых загорится пожар Мировой Революции), семантика «похода» несколько десятилетий сохранялась в разнообразных советских пропагандистских компаниях. Ср., например, лозунги и плакаты, смысл которых сегодня не вполне адекватно считается: «Вступай в дошкольный поход», «В поход за металлоломом» и т. п.

аргументами (Щелкунов¹). (Сплошное отрицание западной и американской культуры графического воздействия, развившейся за несколько последних десятилетий теоретиками из АХРа и ОМАХРа²). Тем самым они допускают вреднейшую, реакционнейшую по своему существу ошибку, **способствуя не только снижению, но и фактической ликвидации основ выразительного политического и культурного воздействия**.

Имеет место и обратное явление – фетишистское, формалистическое преклонение перед «выразительностью» вообще, перед западной и американской культурой воздействия вообще.

Эта точка зрения, внешне-полюсная предыдущей, в итоге приводит к тем же результатам.

КЛАССОВАЯ ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ И ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТЬ, СОЕДИНЕННАЯ С ВЫСОКОЙ ПЕРЕДАЧЕВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬЮ РАБОТЫ – БОЕВОЙ ЛОЗУНГ ПРОЛЕТАРСКОГО ХУДОЖНИКА-ПОЛИГРАФИСТА.

Высокая передачевыразительность работы пролетарского художника-полиграфиста связана **с критической переработкой на основе метода исторического диалектического материализма буржуазной эстетики**, связана с задачей ос-

1 Имеется в виду М. И. Щелкунов (1884–1938), издательский работник, историк книги, один из основателей Российской Центральной Книжной палаты. Автор ряда книг, в т. ч. капитального труда «История, техника, искусство книгопечатания» (М.; Л., 1926).

2 ОМАХР – Объединение молодежи Ассоциации художников революции (1928–1932).

воения и непосредственного участия в развитии новой полиграфической техники.

Цепкость исторических общественных укладов и связанных с этими укладами традиций – идеологических, профессионально-технических и т. д. – ставят пролетарского художника-полиграфиста в условия необходимости борьбы с попытками:

противопоставить живой творческой работе уже сложившиеся, связанные с определенными историческими условиями **окостеневшие традиции** (ретроспективизм);

изъять сферу деятельности художника из конкретной современной исторической обстановки в сферу **«чистого» цехового формалистического творчества** – сохранить представление о природе деятельности художника, как основанной, главным образом, **на чувственном и подсознательном мироощущении и миропонимании**;

увести деятельность художника из конкретных задач искусства в область исторического и технического авангардистского **утопизма**; ограничить область работы (художника **задачами технически-рационалистических решений**).

Темпы современной общественной жизни, характер и обстановка восприятия, связанные с этими темпами, ставят художника в условия необходимости –

выбора простейших доходчивых, запоминающихся форм активизации материала;

максимально доходчивого целесообразного расположения материала;

отыскания наиболее выразительной, потребительно удобной внешней формы полиграфического произведения.

Необходимо отметить ошибки отдельных художников-полиграфистов, **отрицающих роль изобразительного художественного образа** и суживающих пределы передачевыразительности областью документальной подачи материала.

Искусство художественного образа, **синтезирующее** явление современной общественной жизни, **активизирующее и направляющее** изобразительными средствами восприятие потребителя **в смысле определенных выводов** – чванливо зачеркиваются этими отдельными товарищами, не допускающими возможность работы своей с техническими материалами, лежащими якобы вне сферы высоко развитой машинной техники.

Эти товарищи кичатся своей «производительностью» и не учитывают возможностей значительного «продукционного» использования работ художников-оригиналистов в противовес «репродукционному» использованию любого оригинального материала, не учитывающего специфику производственных возможностей. **Эти товарищи не учитывают исторической, политической воспитательной роли изобразительного художественного образа.**

Однако нельзя не отметить попытки, противоположные этим установкам, имеющим место в среде художников-оригиналистов, **подменяющих кустарными изобразительными средствами документальную выразительность фотографии.**

ПРОЛЕТАРСКИЙ ХУДОЖНИК-ПОЛИГРАФИСТ ОБЯЗАН ИСПОЛЬЗОВАТЬ САМЫЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА, ОБРАЗНОГО И ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ, ДИАЛЕКТИЧЕСКИ СОВМЕЩАЯ ЭТИ ПРИЕМЫ В СВОЕЙ ПРАКТИКЕ.

Новое полиграфическое искусство тесно связано с развитием отдельных наук (в частности, химии) и машинной полиграфической техники.

Развиваясь, машинная полиграфическая техника содействовала

введению машинного набора, что в свою очередь изменит характер и назначение ручного набора;

изображению и распространению фото-механических машин, коренным образом улучшающих технику иллюстративных изданий;

изобретению и распространению различного рода брошюровочных и переплетных машин, механизмирующих эти процессы работы.

Потребность в рационализации производства на укрупняющихся и расширяющихся полиграфических предприятиях вызвала в жизни выпуск агрегатов машин, **обслуживающих работу часто целого цеха или даже нескольких цехов сразу.**

В свою очередь развитие комбинированных тексто- и иллюстрационно-печатных и ротационных агрегатов ставит, напр., **вопрос о целесообразности раздельного существования крупной многотиражной газеты от иллюстрированных приложений к ним.**

Развиваясь, легкая индустриальная техника способствовала введению ряда мелких бытовых усовершенствований:

способов механических креплений бумаги;

способов, облегчающих ориентировку в справочных и объемных изданиях;

новых несложных и сложных машинных механизмов (напр., корешки американских бухгалтерских книг).

ВСЕ ЭТО МЕНЯЕТ ВНЕШНОСТЬ ПОЛИГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ТОМ СТАТИЧЕСКОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ О НЕЙ, КАКОЕ БЫЛО ХАРАКТЕРНО ХОТЯ БЫ ДЛЯ XIX ВЕКА.

Развитие неполиграфических техник мыслепередачи, так называемых фоно-, радио-, телепередач, **чреватые самыми неожиданными возможностями в смысле изменения внешнего и внутреннего содержания и вида полиграфической продукции.**

Необходимо остановиться на неправильном, часто обывательском отношении некоторых товарищей к постановке идеологическ[ого] и научно оправданного эксперимента в полиграфическом искусстве. **Они сводят вопрос к «оригинальничанью» экспериментаторов.**

Эти товарищи не учитывают или просто не понимают природы эксперимента.

Эксперимент – это **сознательно-планомерное, на основе тщательного изучения исторического диалектического развития цепи**

явлений, видоизменение внешней формы, практически рассчитанной на прогрессивное улучшение и усовершенствование отдельных производственных явлений. Цель эксперимента – добиться более выразительных и впечатляющих средств для идеологического воздействия на миллионные массы. Пролетарский художник-полиграфист не должен идти **на поводу эволюционных изменений внешней формы**, он должен вклинить в методы своего творчества элементы сознательного экспериментального изо- [обрыв фразы в оригинале. – А. Р].

Различие мировоззрения художников-полиграфистов Советского союза и работников капиталистической полиграфии, **различие их идеологической ориентировки**, вносит базы (sic! – А. Р). **В противовес западно-европейскому, напр., фетишизированию техники и материалов вообще, советские художники подчиняют то и другое задачам идеологического воздействия в интересах социалистического строительства.**

Художник-полиграфист должен явиться на производстве **сознательным организатором воздействия данного полиграфического продукта**, поэтому методы рационального производственного процесса работы и системы увязки отдельных звеньев производственного процесса современного крупного полиграфического предприятия ставят художника-полиграфиста в условия необходимости:

экономического использования материала при решении данной в каждом отдельном случае задачи;

четкой систематизации и активизации авторского и типографского материалов;

точного проектного математического расчета возможностей выполнения замысла;

организованной коллективной работы автора, редактора, художника-полиграфиста, художника-графика или фотографа и всего производственного аппарата в целом.

С. Телингатер
[1931]

Михаил Карасик

КОНТЕКСТЫ СТАТЬИ СОЛОМОНА ТЕЛИНГАТЕРА
«НОВОЕ ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В СССР»

Из ряда материалов, посвященных С. Б. Телингатером проблемам своей профессии (например: «Займите свое место» (Полиграфическое производство. 1928. № 6), «Фотомонтаж» (Полиграфическое производство. 1928. № 7)), программная статья «Новое полиграфическое искусство в СССР» рассматривает общие вопросы полиграфии и роль художника в производстве новой книги в переломные годы реконструктивного периода. Этим обусловлены политизированность содержания и противоречивость в оценках. Язык Телингатера отличается повышенным пафосом и юношеским, а точнее комсомольским, максимализмом. На рубеже тридцатых годов Телингатер – зрелый и признанный мастер, один из лидеров книжного конструктивизма, участие в дискуссиях становится для него необходимой частью профессии.

Статья «Новое полиграфическое искусство в СССР» была опубликована в журнале «Бригада художников» (1931. № 4), издававшемся ИЗОГИЗом

(Государственное издательство изобразительного искусства). Журнал был позиционирован как «Орган федерации работников пространственных искусств». За неполных два года его существования, в 1931–1932 годах, вышло 13 номеров. Ответственным редактором первых номеров был театровед и художественный критик, член-учредитель объединения «Октябрь», ректор ВХУТЕМАСа в 1926–1930 годах П. Новицкий, в 1932 году его сменил более умеренный А. Антонов. В редколлегию входили известные искусствоведы и художники, представители различных группировок и объединений: Ф. Богородский, П. Вильямс, Л. Вяземский, А. Дейнека, В. Елкин, Б. Малкин, И. Маца, Д. Моор, П. Новицкий, В. Перельман, П. Скаля, Е. Точилкин, И. Чайков, П. Фрейберг. Типографику и макеты делали: Н. Ильин, Г. Рогинский, С. Телингатер, на обложках воспроизведены работы М. Доброковского, Б. Игнатовича, Г. Клуциса, Эль Лисицкого, Н. Седелникова, В. и Г. Стенбергов.

Оформление первого номера журнала принадлежит Соломону Телингатеру. Среди художественной периодики рубежа тридцатых годов – «Современная архитектура», «Советское кино», «Москва строится», «Советская архитектура», «Строительная промышленность», активно использующих в оформлении конструктивистские приемы, дебютный номер «Бригады художников» выделяется динамикой и концентрацией подачи материала, четкой и ясной навигацией, сложной версткой текстовых блоков, занимающих всю плоскость

страницы. Но главное, журнал впечатляет своей конструкцией: наличием клапана на задней крышке обложки, увеличивающего печатное пространство; тремя форматами полос, образующих отдельные зоны по типу буклетов и создающих нестандартную архитектуру журнального блока. Бесспорно, первый номер «Бригады художников» является шедевром типографского конструктивизма.

«Бригада художников», ставя перед собой цель консолидации творческих сил, значительно отличалась своим оформлением и содержанием от журналов АХРа и РАПХа «Искусство в массы» и «За пролетарское искусство». Отметим, что поначалу в нем четко прослеживались позиции объединения «Октябрь», но в 1932 году его политика претерпела значительные изменения. В первом номере журнала продекларирована программа федерации – этот текст эффектно сверстан на клапане обложки:

«Бригада художников» обсуждает вопросы о задачах изоискусства в период развернутого социалистического строительства и культурной революции. О борьбе с буржуазными и мелко-буржуазными влияниями в изоискусстве. О консолидации пролетарских сил на фронте пространственных искусств. О национальном изо-фронте СССР и борьбе с мелкобуржуазными и феодальными влияниями в искусстве народов СССР. О деятельной и планомерной работе с художниками-попутчиками, о привлечении их как активных союзников пролетариата не только к политической, но и творческой деятельности, о совместном с ними наступлении на буржуазное искусство.

О пятилетке изо и введении планового начала в работу художественных обществ, являющихся членами Федерации (АХР, ВОПРА, ИЗОРАМ, КРУГ, МОЛОДОЙ ОКТЯБРЬ, ОКТЯБРЬ, ОСТ). Об обслуживании средствами пространственных искусств политической борьбы рабочего класса, социалистической промышленности и реорганизованного быта трудящихся масс. О синтетическом, социально-действенном искусстве. О стиле пролетарского искусства.

На фотомонтажной обложке первого номера Телингатер размещает девиз: «Пролетарское искусство должно быть искусством пятилетки, ударничества и социалистического соревнования». Этот девиз сразу раскрывался в названии и тексте передовицы «Пространственные искусства и искусствование становятся средством борьбы рабочего класса и методом массовой работы», определив политику журнала.

Интересующая нас статья Телингатера, опубликованная в четвертом номере, следует этим же курсом. Проблемам графики в этом номере уделен целый блок материалов: «Оформлению плаката надо учиться» (Д. Моор), «Как оформлять художественную литературу» (Из резолюции графического совета ОГИЗа), «Новое полиграфическое искусство в СССР» (С. Телингатер), «Не отрывать формы от содержания. Полиграфическое оформление газеты, журнала и книги», «Дискуссия делом» (автор Николаев, статья посвящена проблемам оформления газет «Правда» и «Труд»), «Ваше мнение о Хартфильде?» (интервью с Э. Э. Кишем), плюс восемь страниц с многочисленными репро-

дукциями плакатов, книжных обложек и разворотов, не считая иллюстраций внутри статей.

Статья Телингатера вышла в самый сложный момент сражений художественных группировок за влияние на широкую аудиторию и власть. На рубеже тридцатых поисками и созданием пролетарского искусства занимались как правые, так и левые. Конкурентная борьба стала главным условием не только экономического, идеологического, но и творческого существования деятелей пролетарской культуры. Борьба велась во всех направлениях и по всем фронтам, с внешними и внутренними врагами, единомышленниками и противниками. Девиз двадцатых «Даёшь!» сменился на более короткий и емкий «За!»¹, которому оппонировал только девиз «Против», и они легко менялись местами: борьба ЗА пролетарское искусство, ЗА внедрение новой техники, ЗА советского зрителя, ЗА выполнение промфинплана, ЗА урожай и даже ЗА отстающих. «Классовая направленность», «сознательное применение передовой техники и изобретений», «активная борьба против консерватизма за передовое полиграфическое искусство» – в этих лозунгах современникам виделось глубокое содержание, а потому профессиональные вопросы уходили на задний план, практически растворялись в идеологическом потоке критики и призывов. В борьбе с Западом

¹ Предлог «За» крупно выделен акцидентным набором в названии программы объединения «Октябрь» на обложке брошюры «Борьба ЗА пролетарские классовые позиции на фронте пространственных искусств» (1931); оформление С. Телингатера, Э. Гутнова, Н. Спирина.

Телингатер записывает в буржуазные художники (считай вражеские) недавних коллег, выдающихся дизайнеров Яна Чихольда, Ласло Мохой-Надя, Пита Зварта¹. Упреки западным художникам-полиграфистам в их обслуживании «идеологических и коммерческих интересов буржуазии» звучат нелепо, так как бойцами идеологического фронта были именно советские художники.

Телингатер приводит «лозунги западных художников-полиграфистов»: «Понимание и удовлетворение практических (?) **требований**; создание оптического (?) **стиля**; ...в полиграфических произведениях... речь идет об оформлении определенной плоскости (Чихольд); необходимость **экспериментаторства вообще** (трюковского порядка?!); соответствие приемов работы темпам XX века (Мохой-Наги) и т. д.» (полужирное выде-

¹ Оценка деятельности западных художников дана в материале «Новая полиграфия современного Запада», предшествующем статье Телингатера. В качестве примеров даны работы Яна Чихольда, Карела Тейге, Ганса Арпа, Адольфа Кассандра со следующими комментариями: «Вещи, воспроизведенные на этой странице, характерны для новаторов западной полиграфии. Им кое-где нельзя отказать в выразительности, в эффектной и простой передаче сущности рекламируемых товаров, в умелом сочетании типографских, фотографических и просто графических элементов. Но при всех этих в большинстве формальных преимуществах вещам этих буржуазных новаторов присуща поражающая же с первого взгляда ограниченность идеи: эти выложенные и пригнанные части работ художников Чихольда, Кассандра, Тейге и других не являются пока при всем своем трюкизме художественными произведениями. Они остаются вещами, они мало своеобразны, и они не могут организовать массовую психику. Новая полиграфия, как и подчеркивает ее идеолог Чихольд, уходит своими корнями в беспредметную живопись, то есть искусство упадка».

ление слов и риторических знаков вопросов принадлежит Телингатеру).

Эта нарезка фрагментов выхвачена из контекста статей известных западных авторов, а сами положения едва ли противоречили методам работы отечественных полиграфистов. Не состоятельны и упреки в практических требованиях, оптическом стиле, о котором говорил не только Чихольд, но и Лисицкий, – пример тому книга Телингатера «Комсомолия» (1928), или в трюкачестве – вспомним его же наборное рисование обложек, в том числе обложку «Пловучий остров» (1927), воспроизведенную в журнале¹, или же стихотворение «Мой номер» с набором строк, визуализирующим фигуру циркача (считай циркач набора), в знаменитом сборнике Семена Кирсанова «Слово представляется Кирсанову» (1930).

В критике и предостережениях Телингатера коллегам разобраться непросто, он обрушивает на читателя главные императивы тех лет – «ЗА» и «Против» – и выступает за конструктивизм, но против «технического авангардистского утопизма», за углубление роли художественного образа, но против его формалистической фетишизации, за художников-оригиналистов (графиков и иллюстраторов), но против «достижения кустарными средствами документальной выразительности фотографии». В политизированной фразеологии трудно выявить реальную информацию, разглядеть новое, а оно несомненно присутствует в ма-

¹ Статья «Не отрывать формы от содержания. Полиграфическое оформление газеты, журнала, книги» (с. 24–25).

териале: с началом первой пятилетки заложены основы советского издательского дела, сформирована издательская и художественная политика, ведется поиск нового языка и универсальных приемов оформления. Телингатер ставит задачи перед художниками-полиграфистами: через техническое обновление, реорганизацию полиграфического процесса, эксперимент и новаторство необходимо «добиться более выразительных и впечатляющих средств для идеологического воздействия на миллионы массы».

В итоге сложное и критическое содержание статьи раскрывается в одном абзаце, напечатанном в конце публикации: это «экономическое использование материала при решении данной конкретной задачи; четкой систематизации и активизации авторского и типографского материала; точного проектного математического расчета возможностей выполнения замысла, организационной коллективной работы автора, редактора, художника-полиграфиста, художника-графика или фотографа и всего производственного аппарата в целом». Столь ясные и очевидные выводы мог сделать художник-практик, полиграфист, кем и был Соломон Телингатер.

Текст Телингатера интересен не только риторикой, отразившей свое время, но и подбором иллюстраций с авторскими подписями. Телингатер точно выбирает наиболее яркие примеры полиграфической продукции тех лет и через них раскрывает многообразие приемов оформления: в экономической литературе – функциональное

назначение и «организация читательской психики», в детской литературе – «принцип внутренней собранности, устремленности», в журнале – документальность и экономность фотомонтажа, и все эти методы раскрывает «архитектурный принцип» построения книги.

В статье воспроизведены примеры оформления экономической и политической брошюры, детской книги, обложки и страницы журналов. Их авторы – ведущие дизайнеры Э. Гутнов, В. Елкин, Н. Седелников, В. Степанова и, конечно, сам Соломон Телингатер, работы которого преобладают среди иллюстраций: «Комсомолия» (1928) А. Безыменского, серия брошюр «Наше хозяйство через 5 лет» (1929), «Иммер берайт!» (1930) Э. Эмден, «Политики врага» (1930) Г. Геронского.

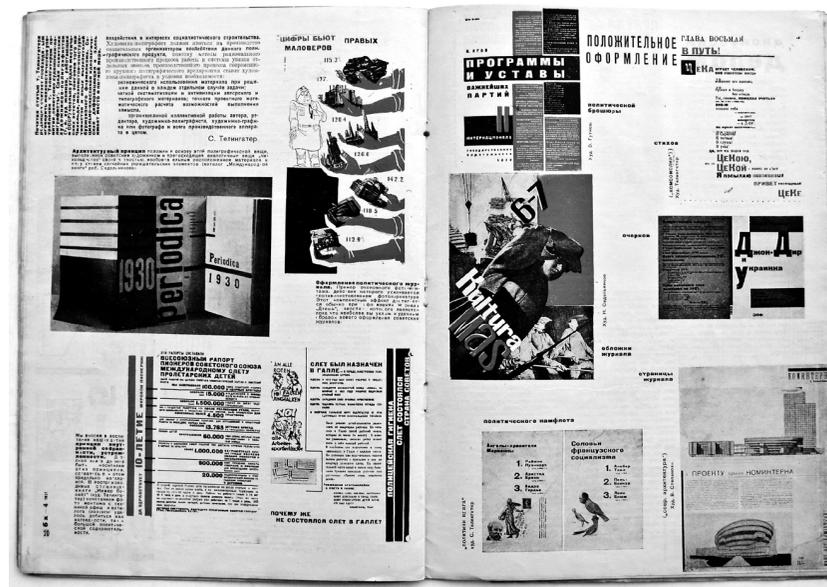
Продолжением иллюстративного ряда к статье Телингатера может служить подборка книжных обложек уже к другой публикации – «Не отрывать формы от содержания. Полиграфическое оформление газеты, журнала, книги» (статья подписана инициалом *Н.*), где работы уже самого Телингатера приводятся как примеры «гипертрофии монтажа, перегрузки, не дающей основного образа», «предел трюкачества», «перегрузка и потеря выразительности», отсутствие раскрытия образа в обложке. Эта критика относится к следующим оформленным им изданиям: «Борьба за стиль» (1927) Л. Гроссмана, «Пловучий остров» (1927) О. Савича, «Эдвин Эгон Киш имеет честь представить вам американский рай» (1931) Э. Киша, «В помощь металлисту» (1930) С. Калецкого. Их

поместили на «Странице ошибок» (так озаглавлена полоса с иллюстрациями на с. 24), где также воспроизведены известная обложка сборника С. Третьякова «Речевик» (1929) в оформлении А. Родченко, разворот из романа К. Эдшмида «Баски, быки и арабы» (1929) с типографикой Ф. Тагирова, обложка Н. Спинова к комедии в стихах А. Безыменского «Выстрел» (1930). Само название «Страница ошибок» в комментариях не нуждается, а вот примеры оформления книги, в ней собранные, стоит рассмотреть: обложки книг «Пловучий остров», «Борьба за стиль», «Выстрел» демонстрируют возможности наборной обложки, «В помощь металлисту» – использование приемов фотограммы, «Эдвин Эгон Киш имеет честь представить вам американский рай» – построение фотомонтажного рассказа, «Баски, быки и арабы» – редкий пример введения типографской аранжировки в прозу, «Речевик» – структуры и геометрическое рисование. Сегодня все эти книги считаются вершинами советского конструктивистского дизайна.

Столь резкий переход от поучений к критике в одном номере не случаен. Его объясняет позиция самого журнала, в котором шла ожесточенная борьба представителей разных группировок. Предусмотрительная редколлегия изначально дистанцировалась в коротком примечании к материалу Телингатера: «Печатаю статью т. Телингатера, редакция считает необходимым оговорить механистическое употребление т. Телингатером понятия “советские художники-полиграфисты”».

Среди советских художников-полиграфистов (т. е. художников, работающих в СССР) сколько угодно мистических эстетов, эпигонов того же Чихольда, механистов-конструктивистов и иных выразителей буржуазного формализма. Социально-классовая идеологическая дифференциация и здесь имеет место в полной мере».

Как видим, вопросы профессии в те годы решались в идеологическом порядке.



МАТЕРИАЛЫ ВЫСТАВОЧНОЙ ПРОГРАММЫ
«ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ»

В рамках выставочной программы проекта «Трауготовские чтения» в 2017 году было организовано две выставки:

- в Библиотеке книжной графики (СПб) – выставка «Графика Коринны Претро»,
21 февраля – 18 марта 2017 года
- в Государственном музее городской скульптуры (СПб) – «10/10. Художники книги. Москва – Ленинград», 14 марта – 15 апреля 2017 года.

ТЕКСТ К ВЫСТАВКЕ КОРИННЫ ПРЕТРО

Коринна Претро родилась в 1939 году в Ленинграде. Училась в СХШ, затем на графическом факультете института им. Репина. Занимается книжной и станковой графикой. Оформила более 30 книг. Дипломант Всероссийского конкурса книги 1984 и 2009 годов. В 2003 году награждена Золотой медалью Академии художеств. Работы хранятся в российских и зарубежных музеях, в том числе в Государственной Третьяковской Галерее, Государственном Русском Музее, Государственном музее истории Санкт-Петербурга, Государственном музее истории религии, Музее Ватикана. Кураторы выставочной деятельности Библиотеки книжной графики Елена Андреева и Наталья Ергенс встретились с Коринной Претро и поговорили о творческом пути художницы.

– *Коринна Германовна, вы родились в очень непростое время. Каковы ваши первые воспоминания?*

– Родилась я в Ленинграде в день объявления Финской войны 30 ноября 1939 года в семье инженеров. В городе было затемнение. Мама боялась, что ее девочку перепутают. Нянечка же сообщила ей, что не перепутают – родилось 26 мальчиков и 1 девочка. Есть такая примета: мальчики рождаются к войне. Мой доблестный папа пошел воевать на Финскую войну. В 1941 году он пошел воевать уже на Великую Отечественную, а мама осталась в блокадном городе с двумя детьми и бабушкой без каких-либо запасов, потому что собиралась эвакуироваться. Было очень тяжело и голодно. Мама и брат начали опухать от голода, а я разучилась ходить, зато научилась говорить: «Папа ушел в задатики (солдатики)», «Отдай мой блеб (хлеб)», «Опять далибойные ляют (опять дальнобойные стреляют)». Если бы в марте 1942 года отец не прислал за нами с фронта грузовик, вывезший нас по льду Ладожского озера, мы бы не выжили. Эвакуировались мы в благодатную Башкирию. Зеленые холмы, цветы дикой мальвы и душистого горошка, ледоход на реке Белой. Это мои первые воспоминания. Мы не голодали, но вкус макарон, присланных отцом, я помню до сих пор. Там по газетам, которыми было оклеено наше жилище, я научилась читать. Помню свою первую книжку: «Английские народные песенки» с иллюстрациями Конашевича.

– *Помните, как вы начали рисовать?*

– Мама мне рассказывала, что в Ленинграде мы будем жить в многоэтажном доме. Я воображала: дом на доме и лестница снаружи. Когда мы в 1945 году вернулись в Ленинград, эти дома, лестницы, коммунальные квартиры произвели на меня неизгладимое впечатление, и я долго рисовала дома в разрезе со всеми происходящими там событиями. Потом стала рисовать куколок и платья для них для себя и подруг, срисовывать с открыток все, что попадалось под руку и раскрашивать все черно-белые иллюстрации в книгах. Особенно повезло сказкам Шарля Перро с иллюстрациями Доре. Мама решила, что нельзя зарывать талант в землю и отвела меня во Дворец Пионеров к знаменитому С. Д. Левину. Первое задание было: война в Корее. Мальчики быстро нарисовали самолеты и клюквенного цвета взрывы. Я была в растерянности. Войну я не помнила, в Корее не была, и где это, я не знала. Нарисовала русскую деревню и бегущую в панике корову. Видимо, я успешно занималась, потому что в 1953 году меня пригласили в СХШ, куда я благополучно поступила. Я пришла в СХШ из школы, где хорошо причесанные, с бантиками девочки в передниках и пионерских галстуках по четверо в ряд ходили по коридору и пели песню «Сталин и Мао слушают нас». Директриса была похожа на Берию, и все мы трепетали при ее появлении. СХШ меня потрясла. Школа располагалась на третьем этаже Академии художеств. Дети, в основ-

ном мальчишки, были одеты, кто во что горазд: от лыжных костюмов на интернатских до пестрых жилеток и бабочек, позаимствованных Платоном Швецом из костюмерной оперетты, где служила его матушка, до модных тогда широкоплечих пиджаков, узких брюк и ботинок на толстой подошве на старшеклассниках. Директора за глаза звали Гвоздь (за высокий рост), завуча Слива (за красный нос). Никто их не боялся и не трепетал при их появлении. Дети были талантливые, артистичные, живые, изобретательные на всяческие хулиганские выходки. Рядом со мной в это время там учились Ковенчук, Кошельков, Власов, Скалозубов, Валерий Траугот, Ковалев, Тюленев, Паршиков, Остров, Олег Григорьев и Михаил Шемякин, Кочергин, Нежданов, Зеленин, Геннадий Сотников, Устюгов. Учились мы ремеслу долго, упорно и много. Было по 8–9 уроков в день. В последних классах СХШ я стала писать акварелью и готовиться к поступлению на графический факультет, куда я не без труда поступила.

– *Как вы пришли в книгу?*

Графический факультет отличался тем, что давал много знаний по графическим техникам. Были очень серьезные занятия по офорту у В. М. Звонцова, по литографии у В. А. Ветрогонского, по гравюре у В. В. Смирнова. Занимались также шрифтами и оформлением книги. На третьем курсе нужно было выбрать мастерскую станковой или книжной графики. Я выбрала книгу. Мне нрави-

лось работать в пространстве книги, думать о ней в деталях и в целом, связывать между собой все эти мелкие и крупные детали: обложка, форзац, титул, буквицы, шрифты, заставки, концовки и, наконец, иллюстрации. Все это должно было составлять одно гармоничное целое, где все детали стоят на своих местах, имеют свои пропорции, не мешают, а помогают друг другу.

– Были ли у вас учителя, к чьему совету вы прислушивались?

Учились в Академии, в основном, друг у друга и в библиотеке у мэтров советской книжной графики: Лебедева, Конашевича, Васнецова, Митрохина и других. И еще всегда помню слова декана нашего факультета М. А. Таранова, который, видя, как я мучаюсь и не могу понять, что же мне делать, сказал: «Сделайте хоть неудачу, на вашу неудачу найдется любитель».

– А что еще оказало на вас влияние?

– К концу обучения в Академии я поняла, что я очень люблю русское народное искусство в любых его проявлениях: народные песни, танцы, промыслы, костюмы, лубочные картинки. Для диплома выбрала русские народные сказки и выполнила их в старой технике обрешной гравюры. В библиотеке Академии было большое собрание лубков из коллекции Д. И. Ровинского. Я очень многое из них почерпнула. В эти годы художники,

в том числе и я, стали обращать внимание и покупать на рынках деревянные изделия из деревни Полхов Майдан: яркие расписные коробочки, копилки, яйца, игрушки. Это промысел зародился в середине XX века в глубине нижегородских лесов, откуда, кстати, была родом моя мама. Когда Б. Сергуненков дал мне проиллюстрировать сборник его сказок «Чудесная репа», я обратилась к Полхову Майдану как к народному искусству мне близкому и родному и использовала его приемы в иллюстрациях к этой книге. Впоследствии уже в десятых годах XXI века я вдохновлялась этим искусством, иллюстрируя книгу Б. Сергуненкова «Дерево сказок».

– Как складывалась ваша судьба как книжного иллюстратора после окончания Академии?

– По окончании Академии в 1965 году я попала по распределению в Мурманск. Там я сделала серию линогравюр к Лопарским сказкам и свою первую детскую книжку Л. Клюшева «Ну и ну!». В 1966 году вернулась в Ленинград, работы в издательствах не было. Я делала раскраски, книжки-малютки, книжки-картинки, эстампы для детей и занималась промышленной графикой. Моей первой серьезной работой в книге были иллюстрации к сказкам Б. Сергуненкова «Чудесная репа» (1980 год). У книги была счастливая судьба. Иллюстрации к ней послали на биеннале в Болонью, и многие из них были куплены Дирекцией выставок в Москве. Впоследствии эти иллюстра-

ции были напечатаны в итальянском каталоге о советской книжной графике. Их увидели представители нью-йоркского издательства «Тамбурин Букс» и предложили мне сделать книжку для этого издательства.

– Вы сказали, что серьезных заказов в книге до 1980-х годов у вас не было. Но вы сохранили стремление и желание работать в книге. Почему?

– Книга мне всегда была интересна. И я сожалею, что у меня было не так много заказов. Книга – очень тонкий организм, понимание которого приходит только с опытом. К концу 1980-х годов у меня должны были выйти из печати две больших книги: «Лицо коня» в Москве и «Заяц белый, куда бегал?» в Ленинграде. Началась перестройка и все рухнуло. И только благодаря издательству «Московские учебники» я возобновила свою работу и сделала три книги «Заяц белый, куда бегал?» (Первая премия за лучшую детскую книгу, 2009 г.), «Дерево сказок» Б. Сергуненкова и его же «Сказки».

– Наряду с книгой вы занимались и станковой графикой?

– Собственно, станковая графика – это любой рисунок. А рисую с природы я всю жизнь.

– Но, в основном, вы работаете с деревенской тематикой?



Коринна Претро. Иллюстрация к сказке Б. Сергуненкова «Неопытный пастушок». Тушь, акварель, 2011 г.



Коринна Претро. «Весенняя пахота». Акварель, 2010 г.

– В конце 1970-х – начале 1980-х годов мы с Б. Сергуненковым купили дом в деревне и стали ездить туда. Вот тогда-то и началась деревенская серия. Мы стали ездить в деревню и проводить там по полгода. Кроме того, я переселилась на Васильевский остров в новостройки, стала ездить на метро и перестала гулять по городу. Я люблю город, но в силу этих обстоятельств я перестала его видеть. Так город ушел из моей творческой жизни, и моя серия петербургских пейзажей, выполненных в офорте, к этому времени закончилась.

– *В книжной графике Вы назвали источники влияния на вашу работу. Есть ли что-то, чем вы руководствуетесь в графике станковой?*

– Здесь я хочу привести слова В. Стерлигова: «Каждый день нужно вешать своего академика, слушать своего дурака и беречь своего дикаря». А это очень сложно делать.

Выставка «10/10. Художники книги. Москва – Ленинград»

Выставка книжной графики «Художники книги. Москва – Ленинград» – это большой выставочный проект, организованный совместно с Музеем городской скульптуры в рамках программы «Трауготовские чтения», проходящей в Санкт-Петербурге с 2011 года.

Выставка объединила работы крупных ленинградских и московских художников отечественной послевоенной иллюстрированной книги, начавших активно работать в 1950–1970-е годы. Сегодня это художники старшего поколения, чьи произведения, давно уже ставшие классикой иллюстрации, переиздаются до сих пор и являются собой уникальный пример серьезной и большой работы, успешно соединившей в себе требования официального государственного заказа с истинно творческими несистемными решениями. Кроме того, работа этих авторов во многом предвосхитила и направила более поздние открытия в книжной графике и одновременно подготовила поле для развития российской книжной иллюстрации в период 1970–1990-х годов.

Рассматриваемый период – это огромный пласт имён и колоссальный объём работы, очень разный по форме, содержанию, принципу организации и задачам. Такой большой материал очень сложно охватить полностью, широко и разносторонне представить наиболее важные этапы и имена, сохранив при этом экспозиционную и

содержательную ясность. Экспозиция условно объединяет участников от Москвы и Ленинграда (Петербурга) и лишь отчасти может показать широту и объём творческой работы художников этого периода. Это попытка соединить вместе представителей разных школ и направлений (в условной системе искусствоведческого анализа), разных взглядов на иллюстрацию и принципы её создания в одной экспозиции, не разделяя их и не противопоставляя друг другу. Это попытка представить их работу, уникальный оригинальный материал на едином поле, создать фактический контекст, необходимый для начала более открытого и серьёзного разговора об истории книги, её проблемах и сегодняшней жизни.

Сегодня, к сожалению, происходит не так много подобных масштабных выставок книжной графики, комплексно показывающих искусство прошлых лет, дающих возможность вновь вспомнить работу мастеров старшего поколения, открыть с другой стороны и – хотя бы отчасти – объяснить молодой аудитории основные принципы их работы, показать большой и удивительный путь развития отечественной иллюстрированной книги.

Выставка открылась на значимой городской площадке для широкого зрителя, пользовалась большим успехом не только у профессионалов. Имена участников выставки хорошо знакомы специалистам и любителям искусства, а также тысячам и тысячам людей разных возрастов, так или иначе встречавшихся с советской тиражной иллюстрированной книгой.



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ГОРОДСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ



НОВЫЙ
ВЫСТАВОЧНЫЙ
ЗАЛ (Арт Центр Невский 179)

Проект «Трауготовские чтения»

ВЫСТАВКА
10/10.
ХУДОЖНИКИ КНИГИ.
МОСКВА - ЛЕНИНГРАД

14.03 - 16.04
2017 года





ТРАУГОТ АЛЕКСАНДР И ФАЛЕРИЙ
КОВЕНУК ГЕОРГИЙ
ЧАРУШИН НИКИТА
ФИЛЬШЕР ФИКТОР
СЛИЦЫН СЕРГЕЙ
ВЛАСОВ БОРИС
СКОЛОЗУБОВ АЛЕКСАНДР
СМИРНОВ АНАТОЛИЙ
БОГДЕСКО ИЛЛЯ
КОВАЛЕВ НИКОЛАЙ

МИТУРИЧ МАЙ
МОНИН ЕВГЕНИЙ
ЛОСИН ФЕЛИКС
ПЕРЦОВ ВЛАДИМИР
ДИОДОРОВ БОРИС
ИТКИН АНАТОЛИЙ
МАЗУРИН ГЕРМАН
ЕЛИСЕЕВ АНАТОЛИЙ
СКОБЕЛЕВ МИХАИЛ
УСТИНОВ НИКОЛАЙ

«Новый выставочный зал»
Государственный музей городской скульптуры

Санкт-Петербург, Невский пр. 179 / Чернышевский мост, 2 (ст. метро Площадь Александра Невского)
время работы 12:00-19:00, касса до 18:00. Выходные - четверг, пятница



В рамках выставки были организованы встречи с художником Александром Трауготом и искусствоведом Эрастом Кузнецовым, которые рассказали о работе художников книги в 1950–1960-е годы, благотворительные экскурсии для детей и взрослых.

МОСКВА:

Диодоров Борис Аркадьевич (1934)
Елисеев Анатолий Михайлович (1930)
Иткин Анатолий Зиновьевич (1931)
Лосин Венианим Николаевич (1931–2012)
Мазурин Герман Алексеевич (1932)
Митурич Май Петрович (1925–2008)
Монин Евгений Григорьевич (1931–2002)
Перцов Владимир Валерьевич (1933)
Скобелев Михаил Александрович
(1930–2007)
Устинов Николай Александрович (1937)

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ:

Богдеско Илья Трофимович (1923–2010)
Вильнер Виктор Семенович (1925–2017)
Власов Борис Васильевич (1936–1981)
Ковалев Николай Николаевич (1937)
Ковенчук Георгий Васильевич (1933–2015)
Овчинников Кирилл Владимирович (1933–2009)
Сколозубов Александр Сергеевич
(1936–1993)
Смирнов Анатолий Сергеевич (1939–2012)
Спицын Сергей Николаевич (1923–2014)
Траугот ГАВ (Александр и Валерий)
Чарушин Никита Евгеньевич (1934–2000)