

# ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

## 2018

МАТЕРИАЛЫ ВОСЬМОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
(Санкт-Петербург, 21 февраля 2018 г.)





КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ  
«МЕЖРАЙОННАЯ ЦЕНТРАЛИЗОВАННАЯ БИБЛИОТЕЧНАЯ СИСТЕМА  
им. М. Ю. ЛЕРМОНТОВА»  
БИБЛИОТЕКА «ИЗМАЙЛОВСКАЯ»  
ПРОЕКТ «ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ»

# ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2018

**Материалы восьмой научно-практической конференции  
(Санкт-Петербург, 21 февраля 2018 г.)**

*Под редакцией А. К. Кононова*

Санкт-Петербург  
2019

УДК 75.02  
ББК 85.157(2)6  
Т65

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

Т 65 Трауготовские чтения 2019 [Текст] : материалы девятой науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 21 февр. 2019 г. / под ред. А. К. Кононова ; Ком. по культуре Санкт-Петербурга, С.-Петерб. гос. бюджет. учреждение культуры «Межрайон. централиз. библиотечная система им. М. Ю. Лермонтова», Б-ка «Измайловская». Санкт-Петербург : Политехника Сервис, 2019. 256 с. : ил.

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

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

ISBN 978–5–907050–73–0

© Коллектив авторов, 2019  
© СПб ГБУК «Межрайонная централизованная  
библиотечная система им. М. Ю. Лермонтова», 2019

## Содержание

От редакции..... 8

**Арутюнян Юлия Ивановна**

КОНЦЕПЦИЯ ВРЕМЕНИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ  
ДЕТСКОЙ КНИГЕ КОНЦА 1970-х ГОДОВ ..... 11

**Большт Евгений Владимирович**

ДВА ПУТИ РАЗВИТИЯ КНИГИ. (На примере  
авторских детских книг Эль Лисицкого «Два  
квадрата» и В. Лебедева «Кто сильнее?») ..... 28

**Боровский Александр Давыдович**

МИХАИЛУ КАРАСИКУ ПОСВЯЩАЕТСЯ  
АРХЕОЛОГИЯ ВРЕМЕНИ..... 46

**Бузовойрова Анастасия Эдуардовна**

АВТОРСКАЯ КНИГА 1980—2000-х ГОДОВ.  
(К вопросу о вариативности формы)..... 78

<b><i>Завьялова Алёна Андреевна</i></b> РОЛЬ ЭЛЕМЕНТОВ-ПОСРЕДНИКОВ В СОВРЕМЕННОМ КОМИКСЕ .....	88
<b><i>Кнорринг Вера Вадимовна</i></b> КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ В ИЛЛЮСТРАЦИИ К ЕВРЕЙСКОЙ КНИГЕ .....	102
<b><i>Козырева Наталья Михайловна</i></b> КОЕ-ЧТО «ИЗ КОНАШЕВИЧА» .....	116
<b><i>Кошкина Ольга Юрьевна</i></b> «КНИГА ПРОРОКА ДАНИИЛА» В ИЗЛОЖЕНИИ ЕКАТЕРИНЫ ПОСЕЦЕЛЬСКОЙ: ИЛЛЮСТРАЦИЯ КАК ФРЕСКА .....	128
<b><i>Кудрявцева Лидия Степановна, Звонарева Лола Уткировна</i></b> «СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»: АЛЕКСАНДР АЛЕКСЕЕВ И ДРУГИЕ ХУДОЖНИКИ. (Опыт графического истолкования).....	144
<b><i>Кузнецов Эраст Давыдович</i></b> УЧЕНИКИ К. ПЕТРОВА-ВОДКИНА В КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ .....	174
<b><i>Мяэотс Ольга Николаевна</i></b> ИЛЛЮСТРАЦИЯ КАК МЕТАФОРА. (Опыт иллюстрирования научно-популярных текстов в советских изданиях 1960-х годов).....	190

***Певцов Григорий Дмитриевич***  
МЕТАФИЗИКА РЕВОЛЮЦИИ  
В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ АЛЕКСАНДРА АРШИНОВА  
К ПОЭМЕ БЛОКА «ДВЕНАДЦАТЬ» .....206

***Рыжанок Марина Валентиновна***  
РИСУНКИ СЭРА УИЛЬЯМА АЛЛАНА.....218

***Ушакова Варвара Андреевна***  
КУБОФУТУРИСТИЧЕСКИЙ РИСУНОК  
В. Н. ПАЛЬМОВА В АЛЬБОМЕ  
Л. И. ЖЕВЕРЖЕЕВА.....228

МАТЕРИАЛЫ ВЫСТАВОЧНОЙ  
ЧАСТИ ПРОГРАММЫ .....242

## ОТ РЕДАКЦИИ

Программа «Трауготовские чтения» является комплексным проектом, объединяющим в себе научную и выставочную части. Основные его аспекты – освещение истории книжной графики в России и постановка научных вопросов, связанных с развитием и изучением культуры иллюстрированной книги в целом.

Программа предоставляет исследователям возможности для углубления своей работы, и, надемся, помогает формированию авторитетной научной базы для молодых специалистов различных направлений (художников, искусствоведов, издателей, музейных работников и т. д.).

Конференция 2018 года была посвящена памяти Михаила Семеновича Карасика (1953–2017) – замечательного художника, исследователя, издателя и куратора.

Михаил Карасик сделал неоценимо много для развития книги художника в России, являясь од-

новременно и признанным автором (он создал более 80-ти книг художника), и идеологом, и пропагандистом этого жанра.

Михаил Карасик являлся также одним из серьёзных и авторитетных исследователей русского авангарда 1910–1930-х годов, автором десятков статей, куратором выставок, посвящённых авангардному искусству и его наследию.

Кроме того, Михаил Карасик принимал деятельное участие в жизни проекта «Трауготовские чтения», буквально с первых шагов оказывал поддержку в организации конференций, был постоянным их участником и авторитетным наставником во многих вопросах.

Мы искренне благодарны ему за помощь, участие, советы и время, проведённое в совместной работе.

В 2019 году «Трауготовские чтения» пройдут уже в девятый раз, что подтверждает востребованность и актуальность программы и проводимых мероприятий. Постоянными гостями-участниками конференций являются наиболее видные специалисты в области иллюстрированной книги, в том числе из различных художественных организаций Санкт-Петербурга и Москвы – Русского музея, Московского и Санкт-Петербургского Союзов художников, журнала «ХИП: художник и писатель в детской книге» (Москва), Академии художеств (Санкт-Петербург), Академии им. А. Л. Штигица (Санкт-Петербург), Европейского университета (Санкт-Петербург), СПбГУ, Института графики и искусства книги им. В. А. Фаворского (Москва)

и т. д. Это делает данное издание научно значимым в профессиональной среде.

«Трауготовские чтения» осуществляют свою работу с 2011 года, в рамках этой программы организовано уже более десяти выставочных проектов на различных площадках города, а данное издание является уже седьмым сборником по результатам проведённых конференций.

С 2015 года программа проходит на базе Библиотеки книжной графики (филиал Межрайонной централизованной библиотечной системы им. М. Ю. Лермонтова), открытой в 2008 году при участии и поддержке заслуженного художника РФ Валерия Георгиевича Траугота (1936–2009).

## *Юлия Ивановна Арутюнян*

### КОНЦЕПЦИЯ ВРЕМЕНИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДЕТСКОЙ КНИГЕ КОНЦА 1970-х годов

Книжная иллюстрация осваивает пространство страницы, собранные воедино изображения рассказывают историю. Графика – искусство пространственное, подчиняющее себе движение, чётко устанавливающее границы. Отражение времени как такового возможно, однако образ, ориентированный на эпоху, исторический контекст, закономерности стилей, лишь частично характеризует континуальный аспект интерпретации литературной основы. Время может стать источником (и причиной) стилизации и предметом изображения, принципом последовательного чередования событий, способом вовлечения зрителя и основой диалога. Время – параметр музыкальный, поэтому музыкальность трактовки и театральность репрезентации объекта в среде может восприниматься как художественный приём, ориентированный на сукцессивный, а значит и связанный с хронотопом аспект.

Время как часть визуальной концепции в детской книжной иллюстрации может нести историческое, сюжетно-смысловое, композиционно-пространственное значение, помогает объединять изображения, способствует формированию целостного замысла книги. Вторая половина 1970-х гг. – эпоха расцвета графики; классическую прозу, поэзию и современную литературу для детей иллюстрируют мастера, индивидуальная манера которых разнообразна. Складывается сложная система художественных течений в рамках единой стилистической схемы эволюции приёмов; принципы решения проблемы времени отвечают базовым установкам в области интерпретации понятия истории, отношения к наследию прошлого, в композиционном построении листа и во взаимодействии иллюстраций.

В 1979 г. издаётся цикл детских книг в твёрдых переплётках, по-разному оформленных московскими художниками. Литературные произведения – от известных сказок и фольклорных сюжетов до русской классики – богато иллюстрированы, причём ключевым принципом является художественное единство и концептуальная целостность каждого издания.

«Волшебная флейта» с рисунками Бориса Александровича Дехтерёва <sup>1</sup> (1908–1993) (илл. 1) стилизована под издание XIX столетия; тонко проработанные акварели театральны, сценичность репрезентации подчеркнута выраженной костю-

---

<sup>1</sup> Волшебная флейта. Сказка по мотивам Кристофа Виланда / Рисунки Б. Дехтерёва. М.: Детская литература, 1978. 32 с.

мированной трактовкой героев: облачённые не просто в одеяния эпохи рококо, но в напоминающие о версальских празднествах жюстокоры и плюмажи. Богатство и разнообразие оформления, использование характерных гирлянд в концовках и виньетках, ассоциации с историей Франции, репрезентативность и даже техника напоминают о творчестве представителей «Мира искусства». Форзац декорирован рокайльным цветочным орнаментом, на авантитуле появляется образ семилетнего Моцарта за клавесином, отсылки к оперной постановке читаются и в композиционных, и в пространственно-пластических аспектах иллюстраций. Усложнение временного аспекта за счёт нескольких пластов интерпретации наследия прошлого – через уподобление эпохе Моцарта, через ретроспективизм Серебряного века к современности – обусловлено стилистическими особенностями произведений и пониманием художником требований к детскому изданию. Иллюстрации отличаются «картинным» видением листа: мастер решает пейзажный фон в соответствии с академическими требованиями к построению планов и кулис, безупречно прорисованные фигуры свободно двигаются среди скал и деревьев чудесной страны (илл. 2). Герои чётко охарактеризованы, узнаваемы и выразительны; композиции подобны мизансценам, антураж близок к декорациям традиционного театра, что подчеркнуто балюстрадой и свечами в обрамлении страниц. Прозрачная и лёгкая акварель позволяет создать сказочный мир спора света и ночной

тьмы, приглушённый колорит перекликается с характерной палитрой эпохи рококо.

Образ времени в книге «Запел петушок»<sup>1</sup> (илл. 3) отражен на обложке и авантитуле: заря и мгла, солнце и месяц, кукарекающий петух и ухающая сова. Народные песни, потешки и сказки подобраны так, что проводят читателя от утреннего пробуждения через полный событий и встреч день к вечерней колыбельной и сну. Анатолий Михайлович Елисеев (р. 1930) создаёт современные, яркие и живые образы, приметы прошлого условны и стилизованны, сведены к чётко читаемым знакам: конёк крыши, резные наличники, детали традиционного костюма. Страничные иллюстрации расположены на каждом развороте (как правило, справа), а рядом (слева) – ещё одно изображение в центре листа. Яркий локальный колорит, построенный на динамичных и декоративных сочетаниях дополнительных цветов, обращение к напоминающим народное искусство узорам, условно выстроенное пространство, совмещающее укрупнённый первый план и обобщённые дали, гармония повествовательного и орнаментального (учитывая адресную аудиторию издания) привлекают внимание зрителя. Краткие ритмизованные тексты и особенности иллюстративного ряда, принцип чередования изображений и обилие декоративных мотивов, игра контрастами и сравнениями, появление «сквозных героев»

---

<sup>1</sup> Запел петушок. Русские народные песенки, потешки, сказки / Составитель Л. Н. Елисеева. Художник А. Елисеев. М.: Малыш, 1979. 80 с.

детей», наличие характерных «очеловеченных» в своём поведении животных создают увлекательное путешествие во времени суток. Легко запоминающиеся короткие стихи позволяют превратить рассматривание книги в занимательную игру. Подбор и последовательность текстов и изображений связывают пространственно-временные характеристики, формируя понятный и предсказуемый хронотоп. Время переживается ребенком как прекрасный летний день – от пробуждения до сна (илл. 4). Структура книги такова, что в начале преобладают короткие ритмизованные тексты, потом появляются сказки и стихи: время – это ещё и взросление.

Единство и последовательность рассказа А. П. Чехова «Каштанка» в иллюстрациях Бориса Александровича Алимова (1933–2006) <sup>1</sup> (илл. 5) позволяют воспринимать время как контекстуальный и сукцессивный аспекты повествования. Образный строй изображений кинематографичен – цвет сдержан и лаконичен, свет формирует мизансцены, моделировка остра и динамична, крупные планы сопоставляются с условными далями, исторический антураж точен и позволяет безошибочно идентифицировать эпоху и место. Хронотоп рассказа важен для трактовки образов – холод и слякоть наступающей ночи, суетливый и безразличный город, чувство потерянности и одиночества противопоставляются уютной родной мастерской и странной, но госте-

---

<sup>1</sup> Чехов А. П. Каштанка. Рассказ / Художник Б. Алимов. М.: Советская Россия, 1979. 64 с.

приимной квартире. Иллюстрации точно следуют за текстом, повествование разворачивается в пространстве, события калейдоскопично сменяют друг друга, движение и остановки героев отображаются иллюстрациями (илл. 6). Подчёркивая перемещения, художник направляет персонажей, дублируя шаги жестами. Собака резко бросается прочь и теряется, хаотичные метания – остановка: Каштанка замирает, город продолжает стремиться вперёд, сопротивляясь непогоде. Мотив движения неизменно доминирует, векторы меняются – параллельные, центростремительные и разнонаправленные, они передают характеры, ситуации, следуют за канвой повествования, формируют представление о последовательности событий. Признаки времени читаются в архитектуре и интерьерах, в конках и костюмах персонажей. Эффектное резкое и драматичное освещение, лаконизм цвета, доходящий до монохромности, напоминают кинематограф. Историческое время и время рассказа взаимодействуют.

Иллюстрации Евгения Григорьевича Монины (1931–2002) к стихам Юлиана Тувима<sup>1</sup> (илл. 7) – уникальный пример воплощения хронотопа визуальными средствами; композиция каждого листа сложна и динамична, разнообразие, острая характерность и фантастический характер целого при конкретной узнаваемости деталей формируют образный строй оформления книги. Намеренный отход от характеристик конкретной эпохи, внев-

---

<sup>1</sup> Тувим Ю. Письмо ко всем детям по очень важному делу. Стихи / Рисунки Е. Монины. М.: Малыш, 1979. 94 с.

ременной тип архитектуры, сочетание костюмов и персонажей разных периодов, условность в передаче облика, творческий принцип осмысления литературной основы изображения демонстрируют оригинальный и непосредственный метод работы художника. Движение людей, птиц, лошадей, кораблей, машин и поездов организует композиционные решения и выявляет пространственные акценты. Векторы перемещений вносят временной аспект в решение листа, читатель следует за героями, переход от страницы к странице подчёркнут распределением пятен цвета и объёмных масс, шрифт проникает в иллюстрации, тонированный фон нередко выступает в качестве основы для столбцов стихотворений. Среди поэтических работ Ю. Тувима есть и текст о буквах. Характерные для Е. Г. Монины архитектурные мотивы структурируют пространство, отмечая направление движения и расставляя акценты, – появляется и Варшава, и улочки сказочных городов, и фахверковые фасады выходящих на площадь домов, и крепости, и африканские хижины. Образ поэта неоднократно повторяется на страницах книги, многие взрослые персонажи – это он: в случаях, где лирический герой возникает в тексте, неизменно повторяется человек в плаще, шляпе и галстуке, он и ведёт повествование, связывая отдельные стихотворения. Приметы времени – автомобили и швейные машины, самолёты и паровозы, фотоаппараты и водопровод – фиксируют время, эпоху Ю. Тувима – 1930-е годы (илл. 8). Нередко подчёркнуто вневременной характер про-

исходящего связывает воедино современность и прошлое, близкое и далекое – средневековые рыцари, моряк XVIII столетия, кавалер в цилиндре и король в парике и мантии. Время мозаично, обусловлено содержанием стихов, тексты и изображения взаимосвязаны, персонажи взаимодействуют. Хронотоп условен, пространственные планы и срезы времени теряют жёсткие границы.

«Волшебное зеркало» – внушительное собрание сказок русских писателей, богато проиллюстрированное Эриком Владимировичем Булатовым (р. 1933) и Олегом Владимировичем Васильевым (1931–2013) <sup>1</sup>. Подарочное издание оформлено отдельными страничными изображениями, инициалами, виньетками, заставками и концовками. Стилизация в духе силуэтов начала XX столетия, обращение к растительным орнаментам, трёхцветный декор, напоминающий хохломскую роспись (красный, чёрный, золотой), решение буквиц, анималистические мотивы и характерные типы обыгрывают приёмы книжной иллюстрации Серебряного века. Широкий хронологический период – XIX–XX вв., различные темы, жанры и язык повествования, сложное соотношение быденного и сказочного в самих текстах, меняющаяся «достоверность» рассказа усложнили работу художников, стремившихся к целостному восприятию. Единство решения обусловлено общим характером построения иллюстративных

---

<sup>1</sup> Волшебное зеркало. Сборник сказок русских писателей / Рисунки Э. Булатова, О. Васильева. Саратов: Приволжское книжное издательство, 1978. 352 с.

рядов, каждая история «маркирована» узнаваемым героем или сценой, чьё лаконичное изображение повторяется на страницах повествования. Структура и характер издания предопределили особенности иллюстративных рядов: многообразии композиционных и пространственно-пластических решений не лишает книгу целостности общего замысла, а наличие сопроводительных иллюстраций, орнаментов и декоративных мотивов на каждой странице объединяет отдельные сказки (илл. 9). Интересным приёмом становится нарушение изобразительных границ, своеобразный выход за условную «раму» в концовках. Игра с различными эпохами и странами, комплексный «межстилевой диалог», совмещение повествовательности и декоративности, чёткая, по-театральному репрезентативная построенность изобразительных рядов и раскрытие целостного замысла через колористическое, композиционное, пространственное и орнаментальное единство формируют образный строй книги (илл. 10). Степень условности изображения коррелирует с характером отражения действительности в конкретной сказке. Интерпретация исторического времени базируется на характерных узнаваемых деталях – особенностях костюма, орнаментов, построек, поведения героев; ход времени в повествовании отражается движением в рамках листа и диалогической структурой изображений, усложнением визуальных «комментариев» на полях, приемами гротеска и намеренной акцентировкой определённых мотивов. Хронотоп

читается не столь явно, разнообразие текстов и авторских подходов, сложность в выявлении единых позиций и сочетание разных типов изображений порождают многоуровневый и динамичный принцип визуального воплощения времени. Время писателя, время художника и время зрителя вступают в полилог.

Таким образом, аспект времени в книжной иллюстрации конца 1970-х гг. представлен прежде всего с помощью отражения истории: это может быть создание характерного антуража через легко считываемые образы – архитектурное окружение, детали быта, характер костюмов, может использоваться и прием стилизации. Уподобление иллюстраций стилю описываемой в книге эпохи соседствует со сложным многоуровневым диалогом: например, эпоха рококо воспринимается сквозь призму образов Серебряного века. Пространственно-временные контуры организуют поверхность листа и влияют на общую композицию книги. Иллюстрация может обыгрывать старинную фотографию, чёрно-белый кинематограф или театральную мизансцену – современность и прошлое вновь вступают в диалог. Перемещение персонажей и развитие повествования отражается в мотиве движения, характеризующего каждое изображение. Тема странствия – фантастического, сказочного или реального – воплощается через акцентировку направления, общую динамику и визуальные трансформации. Поэзия формирует сложную систему взаимодействий пространственных пластов и временных аспектов, прин-

цип свободного диалога и случайных переходов; возможность пересечений стран и эпох позволяет через творческое осмысление прошлого говорить о современности. Избранный формат сборника рождает комплексный подход к пространственно-временным аспектам иллюстрирования, повествовательность и развитие сюжета отдельного сочинения коррелируют с общим решением издания.

Историческая интерпретация, метод стилизации и характер декора формируют целостное решение. Эпоха (писателя, художника, читателя / зрителя), период описываемых событий, протяженность повествования, время на создание и восприятие выстраивают сложную иерархию взаимодействующих смыслов. Сукцессивность передается через движение в изобразительном поле, смену эпизодов, переключку мотивов, общение героев, стилистическое единство или диссонанс образных элементов. Вербальное построение и визуальная концепция произведения воплощают временной аспект рассказа через исторические реминисценции, последовательность повествования, динамику, композиционные и пространственные решения, взаимодействие изображений, шрифта, орнамента и декора страницы.



1. Дехтерёв Б. А.  
Обложка книги  
«Волшебная флейта.  
Сказка по мотивам  
Кристофа Виланда»  
(М.: Детская литература,  
1978)



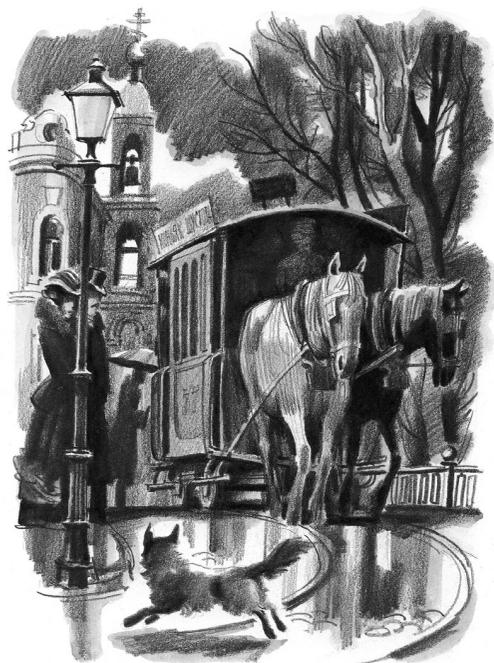
2. Дехтерёв Б. А.  
Встреча Тамино  
и Папагено.  
Иллюстрация к книге  
«Волшебная флейта.  
Сказка по мотивам  
Кристофа Виланда»  
(М.: Детская  
литература, 1978)



3. Елисеев А. М. Обложка книги «Запел петушок. Русские народные песенки, потешки, сказки» (Составитель Л. Н. Елисеева. М.: Малыш, 1979)



4. Елисеев А. М. Ночь пришла. Иллюстрация к книге «Запел петушок. Русские народные песенки, потешки, сказки». (Составитель Л. Н. Елисеева. М.: Малыш, 1979).



6. Алимов Б. А. Иллюстрация к книге А. П. Чехова «Каштанка». (М.: Советская Россия, 1979).

А. П. ЧЕХОВ

# Каштанка



5. Алимов Б. А. Обложка книги А. П. Чехова «Каштанка».  
(М.: Советская Россия, 1979).



7. Монин Е. Г. Обложка книги Юлиана Тувима «Письмо ко всем детям по очень важному делу» (М.: Малыш, 1979).



8. Монин Е. Г. Иллюстрация авантитула книги Юлиана Тувима «Письмо ко всем детям по очень важному делу» (М.: Малыш, 1979).



9. Булатов Э. В.,  
Васильев О. В.  
В. Ф. Одоевский. Городок  
в табакерке. Иллюстрация  
к книге «Волшебное  
зеркало. Сборник сказок  
русских писателей»  
(Саратов: Приволжское  
книжное издательство,  
1978).



10. Булатов Э. В.,  
Васильев О. В.  
С. Т. Аксаков. Аленький  
цветочек. Иллюстрация  
к книге «Волшебное  
зеркало. Сборник сказок  
русских писателей»  
(Саратов: Приволжское  
книжное издательство,  
1978).

## *Евгений Владимирович Бальдт*

ДВА ПУТИ РАЗВИТИЯ КНИГИ  
(НА ПРИМЕРЕ АВТОРСКИХ ДЕТСКИХ КНИГ  
Эль Лисицкого «ДВА КВАДРАТА»  
и В. ЛЕБЕДЕВА «КТО СИЛЬНЕЕ?»)

В развитии книги XX века сложились два основных направления: искусство книги и дизайн книги. И если искусство книги – это явление, возникшее задолго до XX века, то дизайн книги – «детище» прошлого столетия.

Начиная с рубежа 1910–1920-х гг. два этих направления развивались параллельно, дополняя друг друга и влияя друг на друга. Поэтому интересно на примере двух произведений художников, стоявших у истоков современной детской книги (В. В. Лебедев) и графического дизайна (Эль Лисицкий) рассмотреть особенности этих направлений в детской книге.

Имя Лазаря Марковича Лисицкого (1890–1941) широко известно. Один из лидеров конструктивизма, Лисицкий был пионером дизайна. Он одним из первых стал серьёзно размышлять о структуре книги как типографском объекте.

Свои эксперименты в области книжного искусства Лисицкий начинал в 1920-е гг. Одной из вер-

шин его творчества является авторская книга для детей<sup>1</sup> «Два квадрата». «Супрематический сказ про два квадрата» был «построен» ещё в 1920 г. в Витебске (о чём говорится на последней странице), но выпущен в 1922 г. в Берлине в русском издательстве «Скифы». В издании всего 12 страниц (вместе с обложкой).

Многие исследователи считают, что трудно назвать эту книгу детской. Как отмечает Е. Л. Немировский: «Вроде бы и не книжка это, а детская игра. На самом же деле это была игра в игру, и предназначалась книга совсем не детям, а взрослым» [5. С. 107]. Но одновременно с этим, несмотря на всю сложность и авангардность книги, она имеет право считаться детской, во-первых, потому что так определяет её сам автор, во-вторых, так как эта книга может заинтересовать ребёнка и помочь ему в развитии (хотя, разумеется, лучше изучать её вместе с родителями).

В самом начале книги Лисицкий призывает: «НЕ ЧИТАЙТЕ БЕРИТЕ БУМАЖКИ СТОЛБИКИ ДЕРЕВЯШКИ СКЛАДЫВАЙТЕ КРАСЬТЕ СТРОЙТЕ». Причём расположение текста подчиняется сложной вёрстке и позволяет прочитать слова в другом порядке. По меткому замечанию Ю. Я. Герчука: «Необычная, ни на что прежде бывшее не похожая книжка утверждала новую эстетику конструктивно-активного освоения мира» [2. С. 240].

---

<sup>1</sup> Детская авторская книга – книга, созданная одним человеком (текст, иллюстрации и оформление) и предназначенная для чтения детям или самим ребёнком.

Начав с призыва – прекратить читать и приступить к творчеству, автор предлагает ребёнку самому попытаться что-нибудь создать, а также одновременно разрушает стереотип о книге как о средстве чтения. Не случайно после текста с призывом следует иллюстрация с двумя квадратами и указанием – «вот два квадрата» (то есть простая иллюстрация, скопировать которую может любой ребёнок). Впоследствии фигуры приобретают объём, усложняются: уже на третьем изображении мы видим сложное многофигурное построение различных объёмных геометрических объектов, которые намного труднее для копирования и требуют внимательного предварительного изучения. Далее фигуры распадаются на отдельные, не связанные в пространстве элементы и снова соединяются, но уже в более простую, упорядоченную форму, опять возвращаясь к плоскостности и простоте в конце книги. Таким образом, помимо самой истории и сюжета, произведение несет в себе стимул к творчеству. Если бы книга сразу же начиналась со сложных и многоуровневых композиций, то ребёнок не заинтересовался бы повторением «построёк» Лисицкого, а просто воспринимал их как сложные, искусно выполненные картинки. Так как Лисицкий «усложняет» рисунки постепенно, то ребёнок видит «кухню художника» в развитии, то есть наблюдает процесс создания и, следовательно, может попытаться повторить его. Лисицкий подразумевал, что его книга – не только объект для чтения: она также должна давать возможность ребёнку учиться рисовать, строить

из «деревяшек и столбиков». Иными словами, книга может стать для читателя одновременно художественной историей, средством изучения геометрических фигур и пособием по конструированию. Разумеется, ребёнок не всегда способен воспринять всё это самостоятельно, ему нужна помощь и объяснения взрослого.

Важную роль в произведении играют текст, его расположение и связь с иллюстрациями. По сути, вёрстка текста является частью иллюстрации, хоть она и отделена от картинок. На каждой странице вёрстка повторяет иллюстрацию: когда изображены два квадрата, красный, повернутый на 45 градусов, и чёрный, то и текст – «вот два квадрата» – располагается схожим образом (повёрнутое на 45 градусов «Вот» и находящиеся друг под другом «два квадрата»). Также и на всех остальных листах (например, на странице «удар все рассыпано», слово «удар» «ударяет» во фразу «все рассыпано», и она «рассыпается»).

Игра с текстом и шрифтами, фигурный набор применялись уже в книгах футуристов, но там они являлись чисто эстетическими элементами. У Лисицкого же «неправильное» расположение текста носит утилитарный и функциональный характер. Вёрстка дообъясняет мысль автора, акцентирует внимание на наиболее важных моментах, усиливает впечатление от прочитанного. Впоследствии конструктивисты будут использовать данный метод почти во всех своих книгах и в произведениях других авторов, которые изначально не предполагали такого оформления.

Сюжет книги кратко и афористично пересказал в своей статье Е. Л. Немировский [5. С. 107]. Важно, что сюжет рассказывается одновременно с помощью и текста, и иллюстраций, во многом они друг друга дополняют. На некоторых страницах текст «проясняет» картинку, на других наоборот – картинка проясняет текст. Этот синтез усиливается, как говорилось выше, благодаря соподчиненности вёрстки и иллюстраций.

В книге используются всего три цвета – красный, чёрный и серый (а также белый фон). Хотя выбор цветов не совсем привычен и уместен для детской книги и более сопоставим с супрематическими экспериментами, он будет встречаться впоследствии в других детских книгах, хотя и крайне редко (см., например, книгу Н. Г. Гольц «Всему своё время. Немецкая поэзия XII–XIX веков в переводах и переложениях Льва Гинзбурга» или Д. С. Бисти «Владимир Ильич Ленин» В. В. Маяковского, которые, впрочем, были предназначены для среднего и старшего школьного возраста).

Все вышеперечисленные компоненты создают поистине уникальную и необычную книгу.

Однако Эль Лисицкий и его эксперименты почти не повлияли на развитие детской книги. Это суждено было сделать Владимиру Васильевичу Лебедеву (1891–1967), который стал не только выдающимся художником, но и «отцом» советского детского книжного искусства.

Авторская детская книга В. В. Лебедева «Кто сильнее» вышла в 1927 г. и была переиздана в 1930, 1934 и 1935 гг. (причём состав иллюстраций

и количество страниц каждый раз отличались). Данное произведение – переработка первой проиллюстрированной им книги «Лев и бык», написанной С. С. Кондурушкиным на основе арабской сказки.

В истории Лебедева сюжет более сжат и сдержан (как и вообще многое в искусстве этого мастера). Во всех четырёх изданиях текст оставался без изменений: главные герои – сильный бык и сильный лев. Однажды волки решили напасть на быка, но бык смог всех их победить. Тогда волки отправились доедать добычу у льва, но так как пришли слишком рано, то лев сломал одному из них плечо за то, что его отвлекли от еды. Тогда волки решили хитростью заманить быка со львом на поединок, чтобы те выяснили, кто из них сильнее, и таким способом избавиться от одного из них. Сперва побеждал бык, но выиграл всё-таки лев, после чего льва пронзил копьём охотник, который и оказался сильнее всех.

У версии Лебедева есть несомненные литературные достоинства. Если сравнивать её с текстом Кондурушкина, то стиль второго близок к фельетонному, там встречаются такие фразы: «Обливаясь слезами, Лев начал вздыхать и жаловаться. – Ах, матушка! Я убил своего лучшего друга. Меня терзает совесть, мне не мил свет» (ср. например, с лебедевскими фразами: «Жил-был бык – большой и сильный. Он был такой тяжёлый, что боялся ходить по мостам и всегда шёл вброд», где автор старается избавиться от литературных штампов и, как мы видим, использует иронию).

В сценах поединка Лебедев употребляет глаголы настоящего времени, чтобы у ребёнка создалось ощущение сиюминутности битвы («отбивается», «приподнимается», «падает», «выскакивает», «обрушивается» и т. д.). Вообще использование разного времени в глаголах в зависимости от события помогает ребёнку ярче представить всю историю (например, «– Бык убит! Лев сильнее быка! – воют степные волки. Усталый лев возвращался с ночной охоты»).

Иллюстрации к книге неоднократно переделывались. Во всех четырёх изданиях появлялись новые и убирались некоторые старые рисунки. Также в зависимости от иллюстраций менялись сам макет книги и главная идея. В первом и втором изданиях было по 14 страниц, в третьем – 16, в четвёртом – 20.

В первом издании главным для художника было противопоставление быка и льва, поэтому расположение иллюстраций (кроме второго разворота) делило левую страницу на «территорию» быка, а правую – льва. Причём на первом развороте бык «стоит» сверху страницы, а лев – внизу, то есть их отделяет друг от друга текстовый блок. В правой части второго разворота волки «разговаривают» друг с другом, а в левой волк «ластится» к быку. Далее бык и лев находятся на нижней части страниц (снова на левой – бык, на правой – лев), с каждым из которых «разговаривает» волк, причём лев повернут в сторону быка, а бык «отворачивается» от льва (это подтверждается текстом, так как бык пошёл

в пустыню, потому что испугался льва и решил от него уйти). Далее показывается, как два зверя огрызаются друг на друга (снова каждый на своей «части» в середине страницы). В последующем развороте на правой стороне – только текст, а на левой – полностраничная иллюстрация, где бык бросается на льва – эта иллюстрация была сделана ещё для книги 1918 года. Данный разворот интересен также тем, что в тексте описывается практически полная победа быка (именно поэтому бык и находится на чужой «территории», но при этом – так как битва происходит на «львиной» части, – это является своего рода подсказкой для понимания того, кто окажется победителем). На следующем развороте в правой части рассказывается об окончательной победе льва над быком и «как вдруг что-то просвистело в воздухе и впилося ему в бок под левое плечо. Лев подпрыгнул и тяжело упал. А на скале стоял тот, кто сильнее». На правой странице – иллюстрация с поверженным умирающим львом с копьём в левом предплечье.

Второе издание почти не отличалось от первого.

В третьем издании лежащий с копьём в плече лев (нарисованный по-другому) помещён на титульную страницу. На ней лев как будто куда-то прыгает, как в цирковых номерах, и в этот момент его пронзает копьё. Иллюстрация горизонтальная, что соразмерно тексту на титульном листе. На первой странице в текстовый блок встраиваются две квадратные иллюстрации с изображением выгнувшихся дугой испуганных волков

(в каждом квадрате – по волку, и они смотрят друг на друга). Дальнейшие иллюстрации – те же, что и в предыдущих изданиях. На обложке и титуле изменился шрифт (став более объёмным). Появление волков почти не изменяет общий замысел книги. Наиболее кардинально книга меняется в четвёртом издании.

В нём на странице перед титулом помещено изображение быка, на титуле – лев в прыжке (без копыя). Первая страница с изображением быка – из предыдущих изданий, а следующая – уже с новыми иллюстрациями: два побитых лежащих волка (вверху и внизу страницы, между ними текст). Далее идёт разворот с двумя новыми рисунками: лев, готовый напасть с одной стороны, и антилопа – с другой. Следующая страница со старой иллюстрацией двух «разговаривающих» волков, а затем новая – с убегающими в разные стороны волками (два волка в верхней части и один волк внизу, между ними снова текст). Дальше, вплоть до поединка, идут те же иллюстрации, что и в предыдущих изданиях (но текст уже не заканчивается на несостоявшейся победе быка). Следующая, новая иллюстрация показывает воющих волков (здесь мастером интересно обыграно то, что волки воют и смотрят вверх, где как раз помещается текст «– Бык убит! Лев сильнее быка! – воют степные волки»), после чего снова следует старая – финальная страница со львом, сражённым охотником.

Кроме иллюстраций незначительно изменился и сам текст (ср., например, «когда он мычал, его

слышно было за три тысячи шагов» вместо «когда он мычал, его слышно было за три версты»). Так как в третьем и четвёртом изданиях один и тот же редактор (Т. Г. Габбе), то, скорее всего, это изменение внес сам В. В. Лебедев. В остальном текст остался прежним.

В данном (четвёртом) издании Лебедев решает использовать совсем другой приём, а следовательно по-иному трактует свое произведение. Постоянный «рефрен» в иллюстрациях с волками (причём эти иллюстрации образуют определённый ритм: на каждую иллюстрацию без волков ритмически отвечает рисунок с волком) даёт зрителю иное понимание текста: здесь главное – не противостояние двух сильнейших, а обида и хитрость слабого, из-за которого сильнейшие погибают. Не случайно изображение антилопы в развороте со львом, которое в предыдущих изданиях разрушило бы целостность книги, здесь же, наоборот, усиливает её, потому что лев изображен сперва как охотник, а в конце – уже как жертва охотника (и не случайно на одном развороте с воющими волками).

На наш взгляд, важным обстоятельством в создании новой трактовки книги явились общественно-культурные процессы середины 1930-х гг. Третье издание вышло в 1934, четвёртое – в 1935 г., следовательно, изменить конструкцию книги В. В. Лебедев решил именно в 1934 или 1935 году. Как мы знаем, в 1936 г. критика с уничижительными оценками его творчества окончательно

сломила художника <sup>1</sup>, и он стал рисовать «более правильно», в угоду вкусу тогдашних критиков. Видимо, в 1934 г. он уже чувствовал нависшую над ним угрозу (также, видимо, повлияли нападки на его друзей-литераторов: Чуковского, Маршака и др. в 1931–1933 гг.) и, возможно поэтому, указал на роль волков в жизни сильнейших. Вероятно, визуальное чутьё художника было выше литературного, в связи с чем он, возможно, и решил не исправлять текст, а усилить роль волков в иллюстрациях.

Данная книга наглядно демонстрирует мышление В. В. Лебедева как книжного графика. Каждая его иллюстрация отвечает общей целостности книги, у него нет «лишних» изображений. В зависимости от общей идеи (концепции) меняются и иллюстрации. Лебедев работал прежде всего не над самыми интересными сюжетами, иллюстрируя их, а над общим обликом книги (из-за чего ему иногда приходилось отказываться от той или иной картинки ради целостности произведения), поэтому общность замысла и макет иллюстраций были не менее важны, чем каждое отдельное изображение и его качество.

Четыре издания показывают, как по-разному можно трактовать одну и ту же историю, как можно посмотреть на сюжет под другим углом с помощью иллюстраций. Здесь важно то, что автор

---

1 См., например, «Мазня вместо рисунков. Формалистическим выкрутасам не место в детской книге» // Комсомольская правда. 15 февраля 1936. № 37; «О художниках-пачкунах» // Правда. 1 марта 1936. № 60.

истории – сам художник, поэтому книга становится полным воплощением его авторского замысла, визуальная трактовка сюжета не противоречит тексту.

Иллюстрации в книге можно охарактеризовать как суровое и строгое изображение, близкое к наскальной живописи, и, одновременно с этим, как реалистичные наброски животных. Соединяя два этих принципа, художник создает графически-монументальные работы с чётко выверенной анатомической правдивостью (во многом за счёт контура формы и «сопоставления живописно-пластических масс и объёмов» [7. С. 78]).

Две эти книги, как и всё творчество двух этих великих художников показывает, вероятно, два дальнейших пути развития детской книги – дизайн книги (Лисицкий) и искусство книги (Лебедев). У каждого из этих путей свои задачи, свои достоинства и свои недостатки.

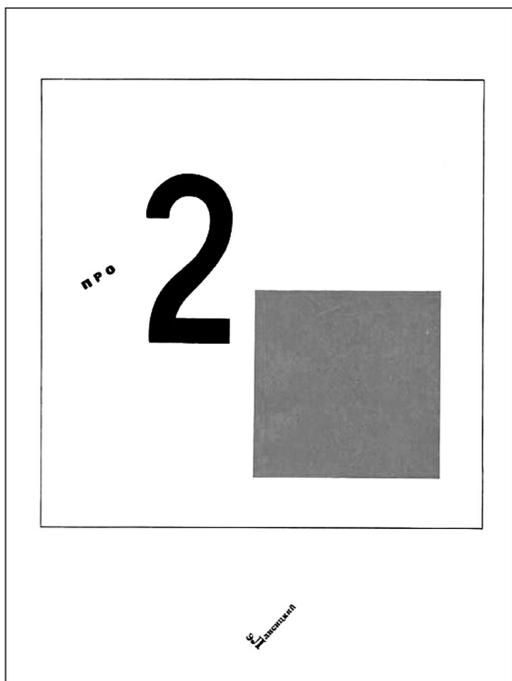
Каждый путь имеет свои особенности, свой метод и свои цели. Можно сказать, что для художника книги главным является образ, смысл и содержание иллюстраций, книжного листа и разворота. Для дизайнера ключевое значение имеет конструкция книги, её форма и вопросы проектирования (не только всей книги, но и отдельного листа и отдельной иллюстрации). У дизайнера особенное значение придаётся шрифту, причём как отдельному элементу художественного выражения со своим языком (дизайнеру порой важно не что написано, а как будет написано). Поэтому в книгах Лисицкого и Лебедева часто решаются

одни задачи, но разными методами. Например, оба автора пытались работать над единым оформлением книги, переосмысливали его значение. И если Лисицкий для этого изменял построение шрифта, применял фигурный набор, соподчиняя текст и иллюстрации, делая их единым пространством, то Лебедев, стремясь, как нам представляется, к схожим целям, не разрушал привычное построение книги, а достигал нужного ему решения через стилизацию или через ритм иллюстраций. Главное отличие состоит в том, что искусство книги на примере изданий В. В. Лебедева «работает» над художественной образностью, при этом важнейшее значение придаётся иллюстрациям и их «отношениям» друг с другом (через ритм, размер и пр.). При этом иллюстрации, несмотря на ансамблевость, обладают самостоятельностью. В дизайнерских книгах (на примере авторской книги Эль Лисицкого) сама форма (оформление) является главным смыслом. Книга должна «работать» не через отдельные её части – шрифт, иллюстрации и т. д., а целиком, сама по себе. В дизайнерской книге каждая из частей соподчиняется остальным (например, нельзя сказать, что в «Двух квадратах» важны собственно иллюстрации, текст или шрифт – они все выполняют одну задачу и только их соединение создаёт нужный художнику смысл).

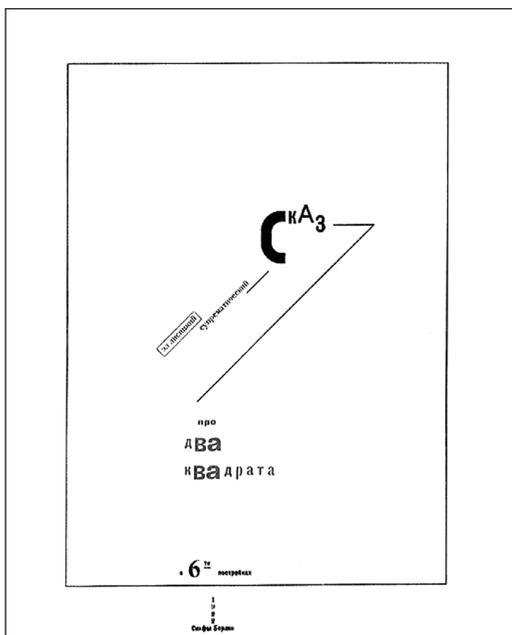
Два пути иллюстрированной книги определили дальнейшее её развитие и два разных метода в работе над ней.

## *Список литературы*

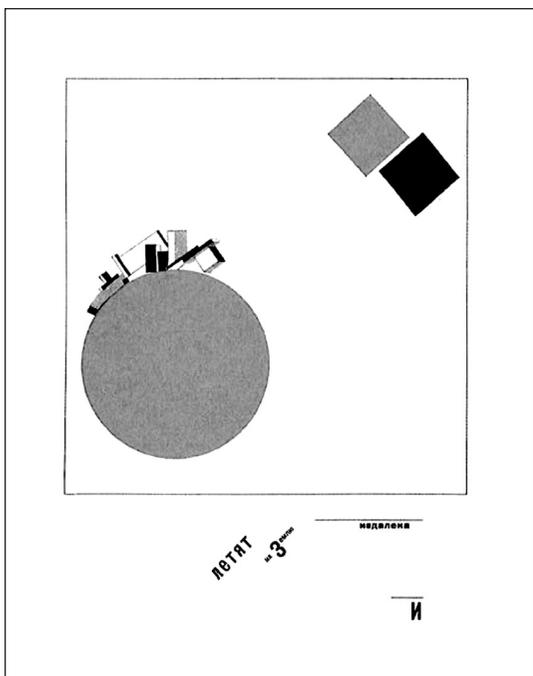
1. Ганкина Э. З. Русские художники детской книги. М.: Советский художник, 1963. 290 с.
2. Герчук Ю. А. История графики и искусства книги. М.: Аспект-Пресс, 2000. 320 с.
3. Гусевы В. и Е. История про Лебедева. Субъективные заметки // Детская литература. 1991. № 5. С. 33–36.
4. Духан И. Н. Эль Лисицкий, 1890–1941: Геометрия времени. М.: TASCHEN. Арт-Родник, 2010. 96 с.
5. Немировский Е. Л. Художник книги Эль Лисицкий // Конструктор книги Эль Лисицкий. М.: Фортуна ЭЛ, 2006. 123 с.
6. Пунин Н. Н. В. В. Лебедев. Л., 1928. 88 с.
7. Петров В. Н. Владимир Васильевич Лебедев. Л., 1972. 304 с.
8. Художники детской книги о себе и своём искусстве / Сост. В. Глоцер. М., 1987. 320 с.



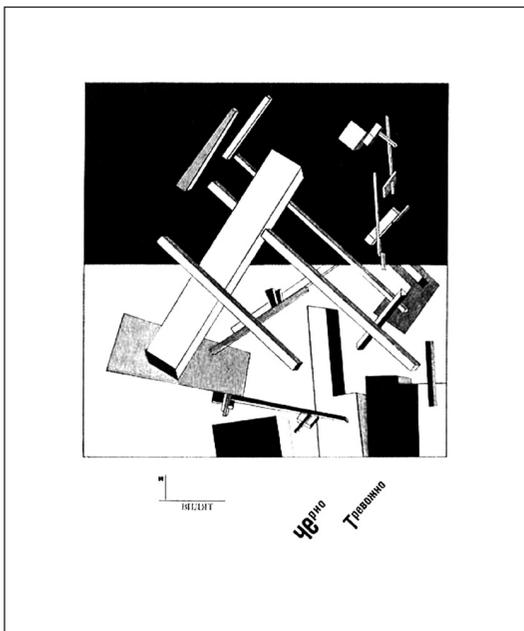
Обложка книги  
Эль Лисицкого  
«Два квадрата»



Титул из книги  
Эль Лисицкого  
«Два квадрата»



Вторая «постройка»  
из книги Эль  
Лисицкого  
«Два квадрата»



Третья «постройка»  
из книги Эль  
Лисицкого  
«Два квадрата»

только брезгливо поморщился и отошел, стунув несколько раз хвостом по земле.

Тогда волк заскулил робко и жалобно:

— В твою пустыню идет сильный враг. Он никого не боится и обижает нас, мелких зверей. Взгляни, как он распорол

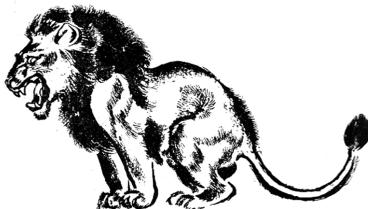


мне бок. Он страшный зверь, но он ест траву, как антилопа.

Лев нетерпеливо ударил себя хвостом по бедрам. Потом он прыгнул вверх, перекатился через спину и лег, пожевывая и выпускная ногти.

А волк поджал хвост и понесся к своей стае.

Стало темнеть, и прошел холодок. Н водопою двигалась, ломая кусты, огромная глыба. Это был бык.



Вдруг раздалось громовое рычание. Будто темный камень оторвался от сналы и мягко упал на песок, потом снова полетел и пропал в кустах. Это был лев.

Бык остановился как вкопанный, выставил рога и всей тяжестью осел назад.

Разворот из книги В. Лебедева «Кто сильнее?», издание 1927 г. (С. 10–11)

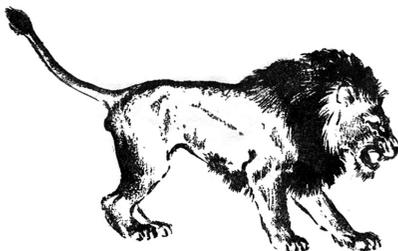


Стая степных волков окружила его ночью. Бык нагнул голову, глухо замычал и раскидал их в разные стороны, нан сухие ветки. А одного волка так ударил крутым рогом в



бок, что тот всю ночь пролежал на месте, а утром тихонько уполз в кусты.

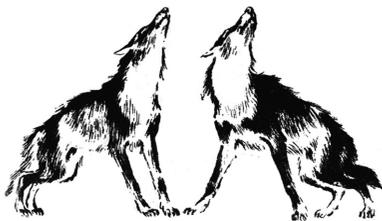
С той поры волки знали бына и боялись его.



Жил-был лев—сильный и быстрый. Когда он рычал, антилопы падали на землю. По вечерам они боялись бегать на водопой. У самой реки из кустов вылетал большой темный клубок, в один миг разворачивался

Разворот из книги В. Лебедева «Кто сильнее?», издание 1935 г. (С. 6–7)

— Бык убит! Лев сильней быка! — воют степные волки.



Усталый лев возвращался с ночной охоты. Он уже подходил к своей скале, как вдруг что-то просвистело в воздухе и вонзилось ему в бок под левое плечо. Лев подпрыгнул и тяжело упал.

А на скале стоял тот, кто сильнее.

---



Разворот из книги В. Лебедева «Кто сильнее?», издание 1935 г. (С. 18–19)

## Боровский Александр Давыдович

МИХАИЛУ КАРАСИКУ ПОСВЯЩАЕТСЯ

*(текст был опубликован  
на странице А. Д. Боровского  
в социальной сети Facebook)*

Звонок застал в вагоне – как будто поезд резко тормознул... Миша Карасик умер... Уж Миша-то – по какой неподвластной уму очереди? Тишайший, скромнейший, отгороженный от внешних, грубых проявлений жизни. Человек книги... Конечно, он говорил о болезни сердца, но, как всегда, с каким-то удивлённым смешком, чуть ли не иронично...

Вспомнились его комнаты в коммуналке ещё на Невском, в доме, чуть отступавшим от красной линии, – кажется, много позже в нём же разместилась галерея «Д-137». Карасик воспринимался тогда как типологичное дитя ленинградской экспериментальной литографской мастерской – камерный, культурный, наверное, наиболее продвинутый в своем поколении график. За последующие десятилетия он вырос в выдающегося, уникального, главного в России художника *Artist's book*. Вниманием художников к книге мы не были обделены никогда – слава Богу, живем в городе мирискусников. Тем не менее, хотя бы из уважения к Мише, уточню по-

нятие «*Artist's book*». Оно вошло в западный культурный обиход примерно на рубеже 1950–1960-х гг. и отражало тогдашнюю экспансию поп-арта. Книга бралась в оборот прежде всего как трёхмерный объект, с которым работал художник, иногда отсылая к литературной «начинке», а чаще – нет. Это знак того, что *Artist's book* самодостаточна. Она говорит объёмом, весом, материалами, конструкцией, включённостью в господствующие арт-движения, полемикой с «памятью жанра», то есть с традиционной оформленной книгой. Но, главное, она берёт авторством. Роль художника подчёркнута уникальностью издания – рукодельной или полиграфической штучностью. В *Artist's book* художника должно быть много, очень много. И, желательно, хорошего художника. Без дураков. Иначе игра не стоит свеч: просто декораторов и иллюстраторов, ревнителей искусства книги как такового, всегда было достаточно. Карасик рос как художник и параллельно вырастил у нас современную культуру *Artist's book* с её отдельным предметом, поэтикой, разграничениями с традиционным книжным искусством. Для того чтобы реализовать эту задачу, нужно было жить по-особому. Иллюстратор живёт с книгой, визуализирует литературные образы и своё отношение к ним, не говоря о репрезентации собственной поэтики. Мастер *Artist's book*, помимо всего этого, живёт с типографией, с печатью, с запахами и звуками набора (для него нет забытых, архаичных способов типографского производства), с весом бумажного листа. Всё это – его средства самовыражения и репрезентации мира. Ка-

расик создавал печатную среду буквально вокруг себя. Он не был коллекционером в традиционном смысле – он собирал печатную эфемерию, образцы набора и бумаги, наклейки, документы, талоны, облигации, всё то, что было отпечатано и оттиснуто. Объекты искусства сочетались здесь с бросовыми бумажками – типографская повседневность часто была важнее для него, чем шедевры. Мише повезло – жена Марина разделяла его интересы, помогала ему ориентироваться в этом бумажном мире и в мире в целом. Карасик лепил эстетику *Artist's book* из «любого сора»: паспорта, книжки купонов, чего-то там ещё. Помню, какой-то мой текст к своему каталогу он напечатал на бумажной столовской тарелке. Он пользовался несколькими мощными приемами: укрупнением, вплоть до алогизма, масштаба (книга как гигантский советский паспорт), акцентом на материале, эстетизацией производственных несовершенств: грубая бумага, нечёткий набор, плывущий растр, грубые полиטיפажи и плашки – всё это он превращал в медиальность, превращал в некую системность высшего порядка. Постепенно он стал вводить в тело книги (в качестве текстов он брал нехитрые детские или служебные книжки двадцатых) реальные предметности – противогазы и пр. Книга приобретала объектность в буквальном смысле. Карасик знал книгу поп-арта, но главное внимание он сосредоточил на советском авангарде. Он изучал (и выступал как историк и публикатор) визуальную культуру конструктивизма, но, что ещё важнее, он сделал её материалом своих собственных произведе-

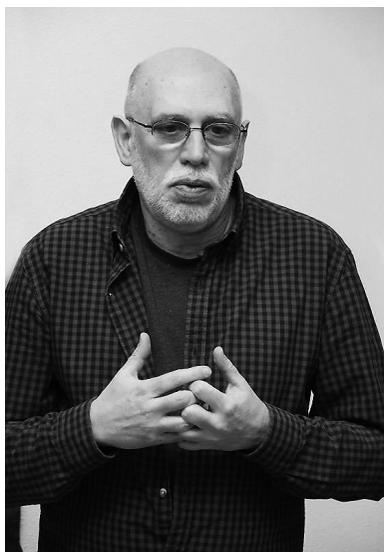
дений. Как это происходило? Он не стилизовал, не работал с found objects, не занимался модной свое время деконструкцией. Я думаю, его метод был таков: он восстанавливал в своем материале (печать, книга) системность, целостность художественного мышления двадцатых годов. Думаю, классиков авангарда не останавливала невыполнимость, нереализуемость многих тогдашних идей: они видели свое дело в нанесении решающих ударов, в прорывах проектного плана. Реальность должна была подтягиваться под проект. Карасик чутьем художника уловил эту проектность как медиальность. Он как бы отделил визуальное от практического и идеологического. И средствами печати (лито- и шелкографскими) воплотил мечту о целостности. В его сознании существовала великая целостность ушедшей визуальной эпохи, и он, как мог, воплощал в жизнь это свое видение. У него есть литография, коллаж: репродукции фотоизображений мотоциклиста и архитектурного объекта монтируются так, что спортсмен с мотоциклом как бы прыгает с крыши конструктивистского здания. Изображение даётся в десятке цветовых вариантов. Оттиски существуют как целостность в папке. Что это – эстетство? Конечно, и эстетство тоже. Но Карасику важнее было придать системность визуальному. Отсюда – повторяемость. Отсюда – идея сохранности (специальная, ручной работы, папка). Картина мира Карасика состояла из этих динамичных, ярких, победительных образов. В реальной истории жизни у конструктивистов не получилось создать сколько-нибудь целостную картину мира:

она была раздёргана по задачам, по группировкам (затем – по музеям) и совсем уж не поддержана «на местах».

Михаил Карасик на новом витке истории «стягивал» разрозненные фрагменты в единое целое. И любил делиться этим целым. Не только своими произведениями – своей готовностью участвовать в любом музейном проекте, соприкасающимся с «его» темой.

Картина конструктивного (часто – алогичного, но не теряющего цельность), системного мира «по Карасику» материализовалась. Не как стилизация или реконструкция – как личный, бытийный опыт художника. Художника книги. Для которого книга равна жизни. А может, и важнее.

*13.12.2017*



## АРХЕОЛОГИЯ ВРЕМЕНИ

*(текст А. Д. Боровского был опубликован в каталоге выставки «Михаил Карасик. Атлантида СССР» (Санкт-Петербург: Издательство Тимофея Маркова, 2013), которая проходила в Государственном музее архитектуры имени А. В. Щусева (Москва) в 2013 году)*

Лет десять тому назад я констатировал, что М. Карасику удалось впрыгнуть в последний вагон уходящего поезда contemporary art. Пожалуй, единственному из своих коллег по цеху. Об этом – чуть подробнее. Карасик – из славного племени питерских графиков, блюстителей специфически местного графизма, рафинированного до эзотеричности. Овладев всеми соответствующими профессиональными навыками и даже знаками (наподобие масонских) принадлежности к ордену, он пошел несколько дальше. К членству в ещё более закрытом клубе мастеров *Artist's book* – специальному жанру, в котором само понятие иллюстрации подвергается функциональному переосмыслению: текст теряет приоритетность, изображение – служебность и вторичность. Здесь есть свои полюса. На одном художник полностью апроприирует (вплоть до отказа от изобразительности) текстуальное:

создает собственные вербальные конструкции или использует неавторизованные текстовые реди-мейды (объявления, меню и пр.). На этом полюсе художник оперирует макетом, бумагой и собственно шрифтами и акциденциями как средствами создания книги как авторского объекта. Другой полюс менее радикален в плане вещной объективизации книги, в нём сохраняется некий баланс отношений литературного и изобразительного рядов. Правда, никакого трепета по отношению к литературному первоисточнику *Artist's book* не требует: не только субъективизм, но и попросту панибратские отношения художника с текстом любой статусности заложены здесь в правила игры.

М. Карасику непросто было сделать этот шаг: в конце концов, на культуре взаимоотношений с литературой, культуре прочтения зиждилась мифология ленинградской-петербургской книжной графики. И он не может отказаться от роли изобразителя-толкователя – пусть необязательного, пусть артикулированно случайного, пусть *ad marginem*... Таковы – переходны – его книжки: с рассказами Бодлера, «Арабский Эрос», «Еврейские песни» Д. Шостаковича, ветхозаветные тексты. Но постепенно – и, думаю, инстинктивно – Карасик движется к полюсу радикального опредмечивания книги. Для этого, как уже говорилось, нужна была другая степень апроприации литературы. Или – сведения её к чему-то служебному: каталогу, перечню, лексическому словарию («Рыба»), документу («Паспорт»).

Или – выведение её «за скобки», в пространство памяти – как в книге «Acts. Посвящается Блюму», где джойсовское отношение к телесному как бы подразумевается. Или – замена её бесконечными (их частность и непрофессиональность, если не дадаистский «идиотический» автоматизм, подчёркнуты тем, что они написаны от руки) автокомментариями. Но чаще всего Карасик обращается к текстам, одной из главных задач которых целенаправленно обозначен подрыв не только литературной формы произведений, но и смысловых последовательностей, логики развития нарратива, построения фразы и пр. Он обращается к обэриутам, прежде всего Д. Хармсу, к футуристам, «русским дадаистам», конструктивистам и др. авторам, объединённым неким внесемантическим контекстом. Алогизм – это ему по душе. Это помогает расстаться с грузом пресловутого питерского ретроспективизма.

А также – расстаться с самой установкой вторичности по отношению к литературному материалу: автора интересует не столько «литературность», литература как таковая, сколько моменты предметные и акустические. Итак, книга как объект, начиненный самовзведённым механизмом ментальных и физических вибраций, далеко не всегда опосредованных «литературно» (например, самостоятельность «жестовой силы», по выражению Ю. Тынянова, шрифтов, акциденций, плашек, зычный голос «непрофильных» для полиграфии предметностей – вилок и ложек, подошв и стелек и пр.). С таким багажом

можно было не только впрыгнуть в последний вагон поезда contemporary art, но и закрепиться в нем, не выпасть на крутых поворотах, при этом не потеряв членство в клубе *Artist's book*. Более традиционная (по меркам клуба) линия представлена в решении литературной композиции, составленной Карасиком по материалам старой прессы, – «Драмы Маринетти». Здесь многое намешано: документальное фото, гротеск, интеллектуальный монтаж, колористическое вмешательство в полиграфический отпечаток. Есть очень тонкие отсылки – так, Карасик монтирует репродукцию старой фотографии с «живописной» (литографированной) версией «Венеры» М. Ларионова. До этого исследователи отмечали связь примитивизирующей линии творчества Ларионова, прежде всего его «Венер», с ярмарочной фотографией, с задниками-декорациями уличных фотографов. Здесь эта тонкая «искусствоведческая» связь гиперболизирована и концептуализирована. Визуализирована характерная для «того времени» оппозиция: рациональность техно (автомобиль) и экспансия телесного, выразительно зафиксированная Сашей Черным: «Пришла Проблема Пола, Румяная фефёла, И ржёт навеселе». На это изображение накладывается и проекция сегодняшнего, апроприированного рекламой, коммерциализированного психоанализа: автомобиль, шикарный шофер в усах – репрезентация маскулинного, ну, а Венера... При всем том в книге есть старомодная – и реактуализированная сегодня – повествователь-

ность, даже театрализованная зрелищность (недаром Карасик употребляет термин «театр бумаг»). Напомню – это говорится о линии более традиционной, сохранившей функции толкования по отношению к литературному ряду. Ну, а линия объектная, «вещная»? Она набирает радикализм: в решении книжки «Противогазы» (по С. Третьякову, ЛЕФовцу, теоретику «литературы факта») изобразительный ряд, основанный на образах оборонной полиграфии 1920–1930-х, завершается настоящим объектом, «фактом» предметного мира: реальным противогазом.

Утвердившись (укрепившись) в вагоне contemporary в качестве полноправного пассажира, Карасик в полную силу начинает нечто новое. А именно – занятия собирательством. Чем они отличались от его прежних увлечений? Карасик всегда что-то собирал, главным образом – графическую эфемерию. Она подпитывала его статус питерского графика, представителя цеха последних защитников графизма, его ревнителей, хранителей, конфидантов. Однако в поезде contemporary, в котором освоился Карасик, всё это не проходило, ибо ассоциировалось с ретроспективизмом, стилизацией и эстетизмом. А стилизаторов и ретроспективистов контролёр из этого поезда безжалостно ссаживал. Поймите меня правильно: ссаживал не из-за перечисленных моментов как таковых. Contemporary art вовсе не внеположены ни стилизаторство, ни ретроспективизм, ни эстетизм. Но в одном качестве – как материал для рефлексии, для анализа

механизмов совокупности неких опосредующих действий, самоидентификаций и пр. «Просто так», непосредственно, представитель актуального искусства не стилизует, не экстраполирует себя в прошлое, не эстетствует. Скажем, если мирискусник обращался к «трогательному быту забытых мертвецов» (А. Бенуа), он делал это потому, что ему нравился этот стиль искусства и жизни, он ощущал себя в нём абсолютно «своим», в крайнем случае, хотел бы насадить его здесь и сейчас. (Я не говорю об иллюстрации к классике – здесь это обращение было функционально необходимо.) Если в редчайших случаях исторический материал действительно увлекает (цепляет) представителя актуального искусства – картина другая. Он с некой обязательностью даёт понять – почему. Что репрезентирует тот или иной артефакт? Или – укрупним оптику – стиль (будь то художественный стиль или поведенческий, а то и оба вместе с другими составляющими, то есть стиль жизни). Почему всё это он реактуализирует именно сегодня? Что с ним лично и с обществом происходит, раз это интересно? И кому интересно – только ему, а общество, может, и равнодушно? В таком случае почти обязательно вводится критическая – как правило, ироническая – установка, неважно, по отношению к себе или к аудитории. Такие вот сложные механизмы включаются, когда материалом современного искусства становится ретроспекция. Таким образом, contemporary art воспринимает любой коллекционируемый исторический арте-

факт как репрезентационный и нуждающийся в рефлексии. При этом дисплей современного искусства отрегулирован именно для систематизации, поисков аналогов и универсалий. Артефакт распознаётся, декодируется именно в этом ключе: как повод для понимания каких-то общих установок стоящей «за ним» жизни. Да, это вам не невинное собирательство графической мелочи (так в обиходе мирискусников называли марки, буквицы, виньетки, заставки и прочие «малые формы»)... И Карасик чувствует это: он собирает именно «окна в мир», «картинки», репрезентирующие или хотя бы представляющие жизнь в её целостности. Он собирает советскую фотокнигу, в 1920–1930-х годах в буквальном смысле игравшую роль, аналогичную нынешней телекартинке: пусть инструментированного, пусть даже фальсифицированного, но окна в жизнь – фактура жизни пробьется сквозь все фильтры! Разумеется, подобное понимание коллекционирования (визуального символического присвоения) пришло не сразу. Карасик фотофиксирует, классифицирует и систематизирует огромное количество фотоизданий. Пожалуй, в этой систематизации, заменившей физическое обладание единичным, но собственным артефактом, для Карасика таится не меньшее удовольствие. Ведь он, помимо всего прочего, работает с обобщающей, синтезирующей опцией своего дисплея. Он отбирает материал в его типологии: например, для «Ударной книги советской детворы» он вводит собственный классификатор. «Пионеру о Севере», «Хочу

все знать», «Пионеру о транспорте» – вокруг десятков подобных «закладок» формируются целые массивы изданий. Так же и для «Парадной книги страны Советов». И всё же – есть ли в этом «собираательстве» иной смысл, нежели традиционно коллекционерский? С этим-то всё понятно: достаточно проследить, с каким аппетитом экспонирует художник на листе «выловленные» им издания – любитесь разворотами, монтажом, набором! Думаю, другой смысл есть. Даже смыслы. В «коллекционерских» изданиях Карасик учится считать идеологические контексты полиграфии – ту репрезентационность, о которой говорилось выше. И, главное, он научился видеть в полиграфических артефактах некие проекции установок идеологизированного сознания, то есть руководства к видению. Перспектив развития такого рода изданий немало: практически каждая советская фотокнига видела себя окном в реальность – реальность под знаком должностования, более правильную, чем наличная. По сути, она являла собой пособие для навигации по этой правильной реальности в условиях реальности сырой, ещё не скорректированной. Но это – дело будущего. Пока обратимся к изданию, на мой взгляд, предваряющему «главную книгу» настоящего текста – «ДК, фабрики, кухни, бани и др.». А именно – к изданию «Дворец Советов. Конкурс проектов» (2006). Оно уникально по полиграфическому исполнению – литографские отпечатки на бумаге BFK Rives White, алюминиевое покрытие обложки, картонная папка с изобра-

жением! Словом, артефакт не с полиграфическими, а с сакральными коннотациями! Священная книга строителей коммунистического храма! Вообще-то Дворец Советов (в его победившей, Иофановской версии) давно стал мифологемой, отсылающей к древнейшим символическим образам – дом, Вавилонская башня и пр. С ним активно работают в культуре, в том числе и в массовой. Мне вспомнился пример из совсем недавнего фильма «Шпион» (реж. А. Андрианов). Фильм не претендует на иное, нежели чем на жанровую определенность. Собственно, такую задачу – изучение пределов жанрового самодавления (по аналогу – распространенный термин «государственное самодавление») ставил перед собой и автор экранизируемого романа Б. Акунин. Фильм, однако, включает отличную находку художника (В. Петрова): над Москвой возвышается как бы реализованный до войны Дворец Советов, и кульминация действия происходит именно в нём. Дворец как мифологема должен существовать в реальности, жанр своими внутренними силами и логикой саморазвития должен объяснить исторически необъяснимое и необъяснённое (в данном случае – нежелание Сталина верить в приближение войны). Отношение к проектам Дворца (он посвятил им 17 цветных литографий) как к мифологемам довлеет и над Карасиком: он чувствует необходимость как-то работать с присущей им суггестией. Мифологему можно нейтрализовать критикой, апологетикой, стёбом, всё это отлично умел проделывать

соц-арт. Карасик запускает подобные механизмы, однако чем он ближе к соц-артистской установке, тем менее он убедителен. Не срабатывают и отсылки к классическому политическому фотомонтажу. Возникает некое противоречие между колоссальными инвестициями в каждый лист даже ремесленного, не говоря уже о художественном, труда и простотой ниспровергающего или осмеивающего жеста. Ранние фотомонтажисты, работающие с газетными вырезками, ножницами и клеем, и вчерашние соц-артисты, так же часто оперировавшие трэшем (репродукциями, копиями, продуктами массового производства), прекрасно понимали: простым, ударным задачам (а развенчивание, подавление, осмеивание и пр. – материи не самые сложные) должны соответствовать простые выразительные средства. Когда же средства усложнялись (В. Комар и А. Меламид в серии «Ностальгический социалистический реализм»), протестная проблематика как-то скрадывалась, и на передний план выходили незапрограммированно сложные сюжеты и состояния. (Взять хотя бы их картину «Игру в жмурки» с её сложной лессировочной живописью – уверен, она интересна вовсе не политическим меседжем.)

Нечто подобное происходит и с некоторыми листами Карасика: фактурная и цветовая сложность реализации не соответствует одномерности критической или стёбово-игровой задачи. Мне ближе листы безоценочного по отношению к исходному материалу характера. Такие, напри-

мер, как литография, изображающая основание Иофановского дворца с залетевшим куда-то на уровень всего-то второго яруса дирижаблем. Здесь идёт какая-то своя интрига взаимоотношений непомерной тяжести и безвесия, проседания и подъёма, рукодельных, «шершавых» поверхностей строительного камня и «искусственных» материалов оболочки дирижабля...

На сегодняшний день главная книга М. Карасика – «ДК, фабрики-кухни, бани и др. Ленинградский архитектурный конструктивизм». В этом издании находят продолжение две линии творчества художника – условно говоря, книгособирательская и книгообъективизирующая, объектная. И, пожалуй, впервые начинает звучать очень авторская мироощущенческая нота личного историзма, проявляющегося в ходе частных «оптических раскопок».

Познания Карасика в истории ленинградской социальной архитектуры вполне профессиональны. Он знаком со всем, что написано о ленинградском конструктивизме, увы, постепенно исчезающем – саморазрушающемся или варварски уничтожаемом, и собрал почти всё, что репродуцировано – как по горячим следам, так и после долгого перерыва, в последнее десятилетие. Справочник? Ни в коей мере. Публикация новых материалов? – тоже нет, для историков архитектуры здесь нет открытий. Авторское, карасиковское – в другом. Художник находит отражения конструктивизма в полиграфии – старых газетных или журнально-книжных репродук-

циях. Работает с этим материалом, добиваясь вторичной композиционной выразительности – уже на листе. Например, с аппетитом komponует на плоскости в разных ракурсах какое-нибудь здание Дворца культуры Промкооперации. Как правило, даёт памятник – всё те же ДК, бани и пр. – дважды: один раз в тональности, приближенной к старой фоторепродукции, бедной, бледной; второй – в произвольной. Использует (не так уж часто) фотомонтаж – причем никогда, как это бывало в предыдущих работах, – в критически-публицистических целях. Скорее в бытописательски-документальных: толпа 1920-х годов, дети, работницы. Правда, есть один сквозной приём, достигаемый как фотомонтажными средствами, так и опорой на прямую фотографию (естественно, данную в репродукции). Да, чуть не пропустил: здесь участвует и постановочная фотография, тоже растиражированная. Этот сквозной прием – некая круглая форма, которую Оуэн Хатерли считал в конструктивизме «наиболее планетарной». Этот визуальный сюжет завязывался следующим образом. Над типично конструктивистской плоской крышей типовой фабрики-кухни нависало утрированно масштабное колесо: спортсмен-мотоциклист в шлеме и защитных очках готовился взлететь с этой крыши, как с трамплина. Далее тема повторяется в репродукции круглой бани, расположенной на пл. Мужества: она дана в ракурсе сверху и в повороте, так что напоминает колесо. Его как бы раскатывают, упираясь в обод нога-

ми, появившиеся здесь благодаря монтажному приему пионеры. Далее тема продолжается в постановочных фотографиях массивных пищевых бидонов, запечатленных по-родченковски ракурсно. Далее – десятки маленьких кружков – тарелок – в фотографии, тоже вполне постановочной, работницы фабрики-кухни в белом халате, готовой накормить десятки пролетариев. Что ж, круг, понятное дело, знак современности: всё той же планетарности, новых скоростей. Дети, как полагали, будут жить в эпоху этих новых скоростей. Поэтому время постоянно подталкивали: «Время, вперед!». Хронометрировали: поэт А. Гастев, создатель Центрального института труда, впоследствии расстрелянный, с секундомером прослеживает каждую рабочую операцию, контролирует временные режимы еды и сна. Научная организация труда и быта! В Доме политкаторжан на Петровской набережной нет кухонь: зачем ветеранам революционного движения терять время на готовку – еду доставляли из общей фабрики-столовой снизу кухонным лифтом. Во второй половине 1930-х гг. время дожития политкаторжанам сократили радикально – расстрелом. В конструктивистском Городке чекистов в Екатеринбурге кухонь тоже не было: чекисты столовались на работе. Экономили время.

Карасик ничего подобного не рассказывает. Задает некую тему будетлянства: летящий куда-то круг, форма, как уже говорилось, самая планетарная. Эта тема отдаленного будущего. А вот

будущее ближнее: показана – в одном ряду с архитектурой – детвора: вскормленная на фабриках-кухнях, росшая в домах культуры, спортом занимающаяся на стадионах – она будет жить лучше нас. Вернее, не нас, а их, мечтателей, создателей всех эти коллективных форм общежития. И (не будем об этом подробно) – коллективного контроля. Эти временные флэши понятны – волна разочарования в несовершенном, прерванном, нереализованном докатилась и до нас. Но это так, флэши. Карасик обстоятельно разводит времена. Вот тогдашнее, постреволюционное, со своими надеждами на будущее, ближнее и отдаленное. Время трудное, но всё поставившее на перспективу. Проектное. Скорее, проектны, чем материальны, все эти фабрики коллективного труда, житья и быта: архитекторы понимали, что работают с бросовыми, обречёнными на скорое саморазрушение материалами. Е. А. Левинсон как-то рассказывал мне, подростку: мы на большее, чем на двадцать лет, и не рассчитывали, с такими-то стройматериалами. Архитекторы проектировали не столько конкретное здание, сколько матрицы будущего социального общежития, работали на вырост, исторический вырост. Видимо, Карасику очень важно выразить именно проектное начало тогдашней архитектуры и жизни. Поэтому тональность осознанно берёт близкую к архитектурно-проектным синькам. Поэтому работает не с предельно отчетливой винтажной архитектурной фотографией (а её сохранилось немало), а с газетными вос-

произведениями. То есть с проекциями, тенями. Это проектное задается самой фактурой печати. Изображающее (архитектурное и «газетное») печатается с алюминиевой формы. Отсюда полутоновость, ощущение растровости, то есть не материальности, а воспроизводимости и опосредованности. Самое интересное, что идея материальности задана тоже фактурами, но на этот раз внешнеобразительно. Карасик добивается щемяще выразительных фактур для цветowych – глубоких желтых, красных, синих – подкладок. Они печатаются с камня, сохраняя тактильность и теплоту. В какой-то степени они более материальны, чем изображения, как мы условились говорить, проектного ряда. Да, пожалуй, проектное, и архитектурное, и жизнестроительное на одной, отдаленной десятилетиями, стороне. А материальное – на нынешней, на нашей.

А вот что между ними? Реализация. И она не удалась. Не в архитектурном даже плане – от него хотя бы что-то осталось, осыпающиеся здания и продолжающие увлекать всемирно известные архитектурные идеи. В руинах лежат как раз жизнестроительные планы, проекты коллективного общежитья, индивидуальные судьбы. Людям «на той стороне» это не дано было ощущать. Нам – с нашим опытом – дано.

Руины – вполне уважаемый архитектурный жанр, романтический, руинирование – инструмент пробуждения тонких душевных движений. Но не в нашем случае. Наши руины не аристократические, не рафинированные, не умышленные.

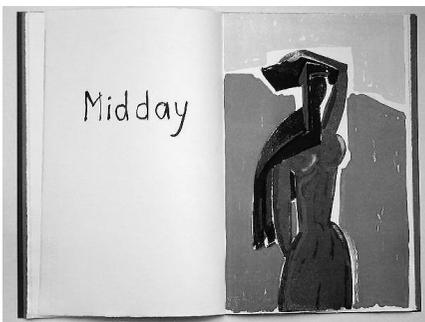
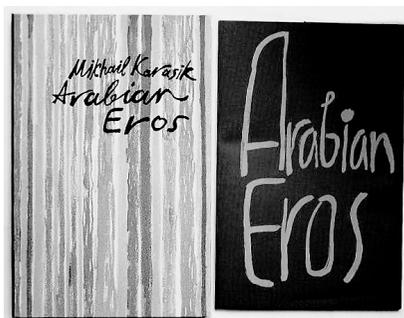
Наши – пролетарские, обманувшие простецкие и наивные ожидания выправить жизнь с помощью всех этих коллективных бань и фабрик-кухонь. Поглощенные вибрирующим, беспокойным цветом, они дают ещё о себе знать.

На Западе давно существует термин, у нас пока не прижившийся, – *urban archaeology*. Исследуется городская среда в её исторических слоях и материальных остатках – развалинах, мусоре, отходах и пр. Но есть и метафорическое значение термина: к разным срезам – материальным, текстуальным и пр. – городской культуры добавляется метафизический: так и не материализовавшиеся социальные и духовные начинания, захватившие большие группы людей планы и проекты жизнеорганизации, витавшие в воздухе настроения, коллективные разочарования и обиды. Мне думается, Карасик приблизился к чему-то подобному – к оптической археологии городской среды в её видимых и невидимых срезах.

2012

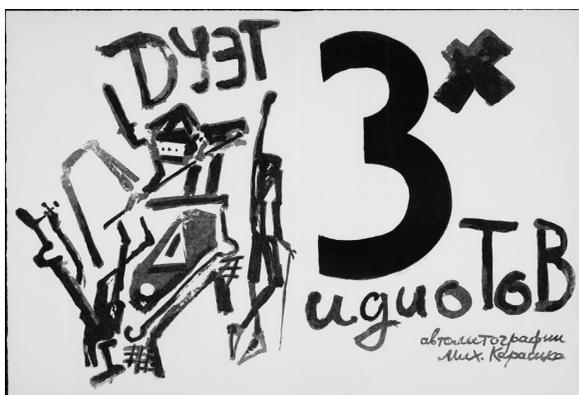


Михаил Карасик. Автопортрет



Михаил Карасик. Арабский эрос. Литографии М. Карасика. СПб. Издательство М. К., 1998. 480 × 315. 24 страницы в обложке, суперобложке и футляре. На англ. яз. Тираж: 21 нумерованный экземпляр + 2 дополнительных авторских экземпляра (е/а)

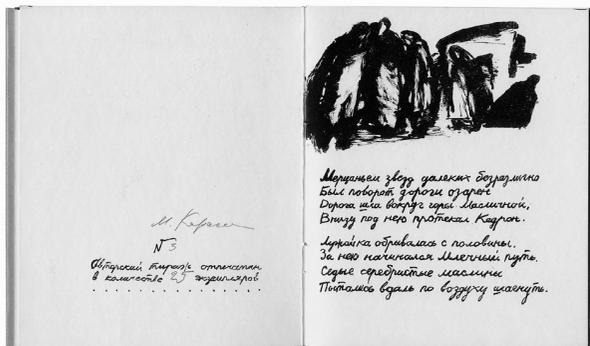
Игорь Терентьев.  
Алексей Крученых.  
Илья Зданевич.  
Дуэт трех идиотов  
СПб: Издательство М.  
К., 1996. 410 × 310. 24  
страницы в обложке  
и футляре. На русс. яз.  
Тираж: 13 нумерованных  
и подписанных  
экземпляров + один  
дополнительный  
авторский экземпляр  
(е/а). Не сброшюрована.  
Текст и рисунки – черно-  
белая литография,  
аппликации –  
зеркальная фольга





Борис Пастернак.  
Дурные дни.  
(Книга одного стихотворения «Рождественская звезда» из 17-й части романа «Доктор Живаго»).

Литографии  
М. Карасика. Л., 1989.  
160 × 125.  
На русс. яз. Тираж:  
50 нумерованных экземпляров



Борис Пастернак.  
Гефсиманский сад.  
(Книга одного стихотворения «Рождественская звезда» из 17-й части романа «Доктор Живаго»). Литографии М. Карасика. Л., 1988.  
150 × 125.  
12 страниц в обложке и футляре. На русс. яз.  
Тираж: 25 нумерованных экземпляров

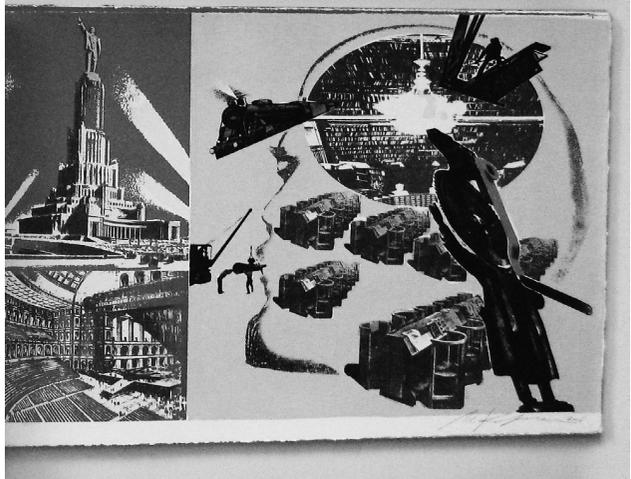
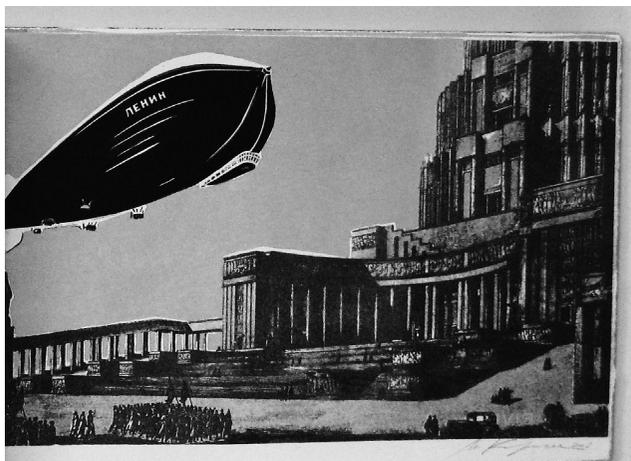




Михаил Карасик.  
Дворец советов.  
Конкурс проектов.  
СПб: Издательство М. К.,  
2006.

575 × 360. Тираж:  
15 нумерованных  
экземпляров. На  
русс. и англ. языках.  
Сброшюрована. 3 листа  
текста – авторский  
офсет;

17 иллюстраций –  
цветная литография.  
Обложка – алюминий,  
офсетная форма,  
фиолетовая краска.  
Футляр – картон,  
авторский офсет





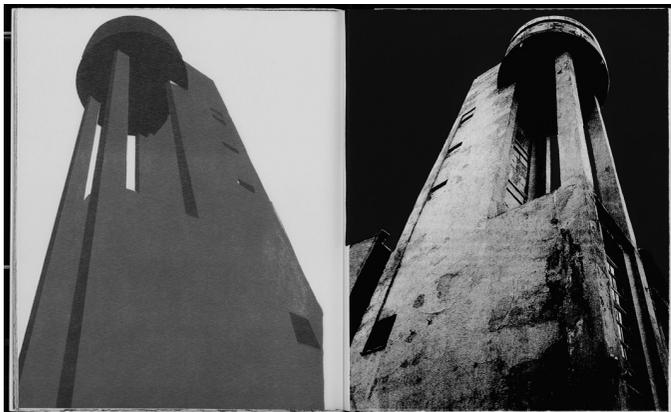
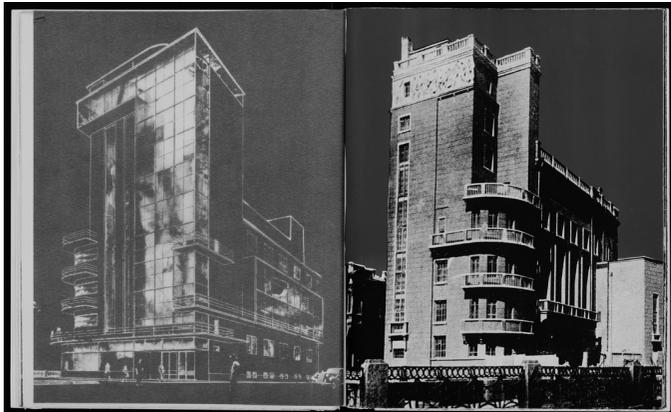
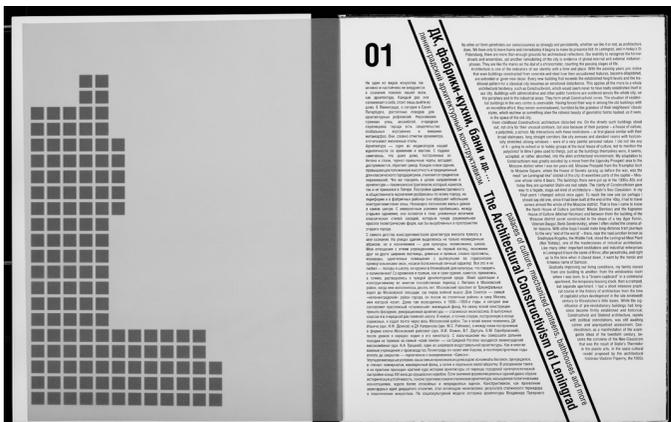
Сергей Третьяков.  
Противогазы. Драма  
в деревянном ящике  
с противогазом.  
СПб: Издательство М. К, 2010.  
10 листов – картон, авторский  
офсет, цветная литография.  
370 × 450. Тираж 12 экземпляров.  
Футляр (400 × 480 × 90) – фанера,  
трафарет, акрил. На русском  
языке. Приложение – перевод  
текста и комментарии  
М. Карасика на англ. яз.





Михаил Карасик.  
 Минарет. СПб: Издательство М. К.,  
 1999. 590 × 210. 20 страниц в обложке  
 и 2-х футлярах. На англ. языке. Тираж:  
 15 нумерованных и подписанных  
 экземпляров + два дополнитель-  
 ных авторских экземпляра (e/a). Не  
 сброшюрована. Текст и иллюстрации  
 – цветная литография. На предохра-  
 нительном футляре – текст книги на  
 русс. яз.



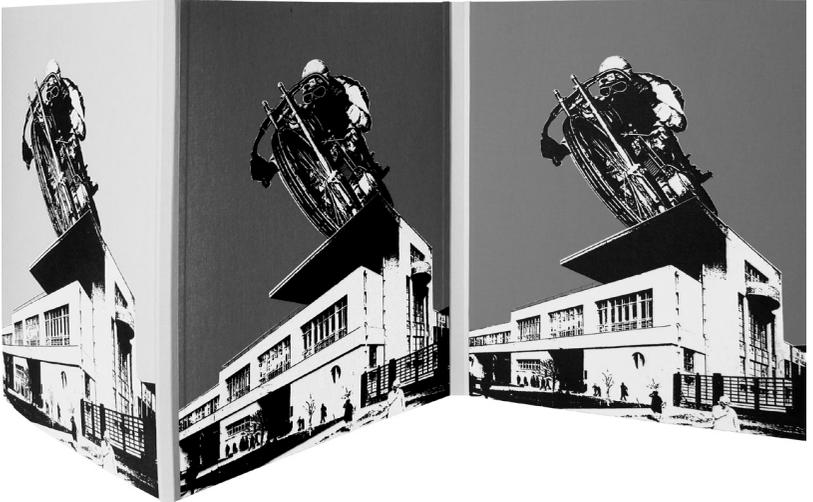


Михаил Карасик.  
Ленинградский  
архитектурный  
конструктивизм:  
ДК, фабрики-  
кухни, бани и др.  
СПб:  
Издательство  
М. К. &  
Творческая  
мастерская  
«Ручная печать»,  
2012. Издатель –  
Тимофей Марков.  
54x46 см. Тираж:  
17 экз. 15 листов  
в обложке  
и футляре.  
Сброшюрована  
(на винтах).  
13 композиций  
– цветная  
автолитография,  
бумага VFK Rives  
Cream + 13  
изображений на  
кальке. Обложка  
– алюминий,  
лазерная резка.  
Футляр – картон,  
переплетная  
ткань,  
шелкография. На  
русс. и англ. яз.;  
перевод –  
Пол Уильямс



Михаил Карасик. Оммаж конструктивизму.

СПб: Издательство М. К., 2012. 53 × 42,5 см. Тираж: 10 экз. 12 листов – автолитография в две краски, бумага VFK Rives Cream. Не сброшюрована. Папка – картон, переплетная ткань, шелкография. На русс. и англ. яз.; перевод – Пол Уильямс



## Анастасия Эдуардовна Бузоверова

АВТОРСКАЯ КНИГА 1980-х – 2000-х годов  
(К ВОПРОСУ О ВАРИАТИВНОСТИ ФОРМЫ)

В первую очередь хотелось бы отметить, что в контексте данного выступления под формулировкой «авторская книга» объединяется сразу несколько терминов, освещающих различные границы этого жанра: «книга художника», *livre d'artiste* и *Artist's book*. При этом русская дефиниция «книга художника» по сути является калькой и с французского *livre d'artiste*, и с английского *Artist's book*. Несмотря на условно принятое в связи с особенностями перевода равенство этих понятий, они всё же разительно отличаются ввиду многообразия художественных приёмов, техник и форм, используемых авторами при создании книги.

Немного отступая от основной темы доклада, необходимо пояснить, в чём же состоит разница между вышеупомянутыми «книгами художника», *livre d'artiste* и *Artist's book*.

Официально датой рождения *livre d'artiste* принято считать 1900 год, когда Амбруаз Воллар издал иллюстрированный Пьером Боннаром

сборник стихов Верлена «Параллельно» (с этого сборника, к слову сказать, начался большой путь Воллара как книгоиздателя). Однако некоторые исследователи предлагают начинать отсчёт истории *livre d'artiste* с более раннего события – с появившегося в 1828 г. издания «Фауста» с иллюстрациями Э. Делакруа.

Отличительными чертами *livre d'artiste* являются малотиражность (вплоть до уникальности экземпляра), ручной набор текста, включение в «тело» книги авторской графики. То есть это книга высокохудожественная, дорогостоящая, коллекционная. Такая книга может стать жемчужиной любой библиофильской коллекции, предметом собирательства, чем она, собственно, и является. В России под подобное определение подходят произведения книжного искусства, выпускаемые основанным в 1991 г. издательством Петра Суспицына «Редкая книга из Санкт-Петербурга», и некоторые другие.

Термин *Artist's book* возник в США в конце 1960-х – начале 1970-х гг., после многочисленных выставок, посвящённых экспериментам с формой и структурой книги. Такая книга, рождённая во времена господства постмодернизма, является полной противоположностью «возвышенной» *livre d'artiste*: для произведений данного типа характерен неканонический подход к самой форме книги и использование простых (порой даже бросовых) материалов.

Анна Чудецкая в статье «Искусство книги и его метаморфозы в отечественной практике конца

века» даёт следующее определение: «В отечественной искусствоведческой практике словосочетание “книга художника” появилось в самом начале 1990-х годов и стало применяться к произведениям, которые так или иначе используют структуру кодекса или свитка или обыгрывают различные элементы книги – страницы, бумагу, рисунок, печать, переплёт или общий образ книги как символа культуры и знания» [1. С. 325]. Конечно же, это вовсе не значит, что до 1990-х гг. в России мастера не обращались к «книге художника» (вспомним хотя бы книжные опыты футуристов начала XX века) – просто до этого времени не существовало такого определения. Если основная цель художника, работающего с *livre d'artiste*, – создать образец самоценного произведения искусства, входящего в качестве центрального элемента в структуру книги (которая в таком случае становится «обрамлением» работы художника), то для мастера «книги художника» сама книга является материалом и вспомогательным «инструментом» для своеобразного авторского жеста.

Говоря о вариативности форм авторской книги, представляется логичным условно выделить следующие категории:

1) **альбом** (может быть сброшюрован или представлен в виде отдельных разброшюрованных листов, хранящихся в авторской папке);

2) **кодекс** (может быть разной формы – круг, квадрат, прямоугольник или другая нестандартная геометрическая форма);

3) **свиток** (может достигать в длину нескольких метров);

4) **гармошка или книга-раскладушка**; сюда же в качестве подвида можно отнести форму **лепорелло** (лист складывается не только вдоль, но и поперёк), однако некоторые исследователи выделяют её в отдельную категорию;

5) **складень** (имеет выраженный центр, от которого расходятся в стороны листы);

6) **мейл-арт** (открытки, конверты, марки);

7) **коллажированные книги** (книги, выполненные с использованием техники коллажа);

8) **книга-трансформер**;

9) **книга-объект**, или **объектная книга** (произведения, обыгрывающие форму книги или её отдельные составляющие – бумагу, страницу, шрифт и т. д.); сюда же можно отнести все театрализованные, инсталляционные и ассамбляжные работы;

10) **книга-перформанс** (подразумевается публичное взаимодействие книжного объекта и / или художника со зрителем);

11) **книга и мультимедиа** (произведения, в которых использованы медиа-составляющие, преимущественно аудио и видео);

12) отдельно можно выделить форму **самиздата**, имеющую вид рукописной или машинописной книги и периодики, также сюда можно отнести так называемую «визуальную поэзию»

(особенно ярко эта форма проявилась у московских концептуалистов).

На протяжении 1970-х – 2000-х годов авторская книга претерпевала трансформации, эволюционировала и обновлялась. 70-е годы прошлого века стали отправной точкой для развития и интерпретации того, что с позиций сегодняшнего дня мы понимаем и называем «книгой художника». Именно в это время книжная форма мыслилась как понятие философское, поднимающее «бесконечные вопросы о формах визуализации материи, о превращении её в знак, о напряжении между плоскостью и глубиной, рельефом и объёмом, тактильными и умозрительными состояниями, сообщениями и пустотностями» [2. С. 6]. Как раз тогда художниками и поэтами, которые занимались поисками максимальной ревербализации слова, создавались всевозможные образцы продукции самиздата и разнообразные концептуальные проекты, в основе которых лежала в первую очередь текстовая составляющая. По словам Виталия Пацюкова, «структурный принцип бумаги приобретал характер обратной перспективы, страдательного залога, когда форма выводится сама из себя, трансформируется и даже распадается в процессе раскрытия своих собственных способностей “формообразования”, чтобы запечатлеть, впечатлеть в свою материю месседжи времени» [Там же].

Первые альбомы Ильи Кабакова и Виктора Пиварова, придуманные и созданные ими прак-

тически одновременно; визуальная поэзия и текстография Дмитрия Пригова; фотоэксперименты Франсиско Инфанте-Араны с его природными отражениями в рамках дальнейшего развития и переосмысления принципов кинетического искусства (названные им «артефактами»); так называемые «кубики» и «кубопоэмы» Риммы Герловиной, а также её, по большей части оставшиеся неосуществлёнными, проекты-перфомансы, в основе которых лежали исполненные в гипертрофированных масштабах кубические формы («Вытеснитель № I», «Лабиринт», «Вестибулярная комната», «Угадайте, кто я» и др.); Генрих Сапгир и его поэзия, написанная им на рубашках; эксперименты Льва Рубинштейна с библиотечными карточками и создание на их основе поэтических произведений (многие исследователи и любители искусства сходятся во мнении, что для полноценного восприятия произведений такого рода важно воспроизведение их именно автором, правильно расставляющим смысловые и интонационные акценты). Всё это – лишь сокращённый список наиболее ярких художественных произведений того времени.

Совершенно новый взгляд на «книгу художника», её форму, содержание и используемые материалы появился в 1980-х годах. Михаил Карасик писал об этом следующее: «...возникнув почти на пустом месте, на выжженной государственными монстрами территории, игнорируемая типографиями и не допускаемая цензурой, не знавшая своих истоков, а потому и не помнящая родства с нова-

торским книжным искусством 1910–1920-х годов, книга художника родилась заново» [З. С. 9]. Собственно, здесь под «рождением» книги понимается «возрождение», новое обращение к технике литографии при создании «книги художника». Сам этот феномен неразрывно связан с именем Михаила Карасика – художника, исследователя, куратора и адепта этого жанра. Ещё в 1987 г. М. Карасик создаёт первую литографированную книгу второй половины XX века – «Рождество» Б. Пастернака. Осуществляя хлебниковскую идею написания текста от руки, художник все изображения и тексты наносит на литографский камень в зеркальном отображении, не используя при этом зеркала или другой отражающей поверхности. Каждая страница вместе с рисунком, текстом и формой шрифта предполагает неспешное рассматривание и любование представшим перед читателем видом.

Помимо литографии, к 1980-м годам относятся работы художников такого вида искусства, как «мейл-арт»: роман в письмах Гёте «Страдания юного Вертера», оформленный художником Александром Кузькиным в виде отдельных писем; работы Ры Никоновой и Сергея Сигея, проводивших различные эксперименты в традиции русского футуризма – от вакуумной поэзии до деструкции текста; произведения Владимира Котлярова (Толстого) – одного из первых мейл-артистов, кто стал включать в оформление конверта оригинальную фотографию и другие объекты не почтового вида; проекты Ольги и Александра Флоренских, посвящённые «почтовому искусству».

Продолжала существовать в 1980-е годы и самиздатская традиция: машинописные журналы (в том числе очень популярные в то время «Ухо» и «Зеркало»), сборники стихов (например, «Сборник куплетов» группы «Мухомор» 1982 г.). И уже в самом начале 1990-х годов появился рукописный каталог выставки «Облава». Он интересен в первую очередь тем, что произведения, показанные на выставке, были условно перенесены на бумагу в виде схематичных рисунков, снабжённых аннотациями и комментариями. При этом работы, исполненные графически, имеют с оригиналами большое сходство и легко узнаются.

1990-е и 2000-е годы – время переосмысления книжной формы и активных экспериментов с материалами и объёмами. Это период наибольшего расцвета искусства фотомонтажа, медиа-арта, инсталлированных объектов, акций и перформансов, так или иначе имеющих отношение к авторской книге.

Вторая половина XX века в целом – это время возникновения нового облика «книги художника» и поиска актуального определения, наиболее полно раскрывающего её суть. По словам Анны Чудецкой, «создание книги не только для чтения мыслится [в это время] как некое приобщение, предполагающее вовлечение читателя-зрителя в действие – иногда с элементами игры, иногда с оттенком ритуализации» [4. С. 205].

Контаминация изобразительного и литературного начал, превращение книги в «вещь», в некий объект инсталляции или перформанса, формали-

стические поиски в области книжной структуры позволяют художникам достигать симбиоза порой предельно разнородных, а иногда даже конфликтующих жанров, технологий, материалов и направлений.

Вместе с трансформацией книжной формы возрастает, вероятно, и интеллектуальный уровень публики и её способность видеть некие логические параллели и отсылки к другим формам искусства, в том числе к его медийной составляющей. С этой точки зрения «осмысление “бумажного времени” сегодня может стать особым опытом в построении будущих социокультурных систем» с использованием «актуализации памяти, в которой живёт проективное сознание» [2. С. 5]. В таком случае вскоре мы сможем проследить поступательное изменение «самого статуса Книги художника от достаточно узкого специального жанра до арт-движения и даже, пожалуй, своего рода жизненной философии» [5. С. 8] (аналогично становлению, например, того же уличного искусства и приобретения им «социального статуса»).

Однако на сегодняшний день единого и четко дифференцированного понятия среди художников, исследователей, собирателей и почитателей авторской книги относительно того, чем же она является на самом деле, нет. Как нет в словаре и названия для художника – мастера авторской книги. Впрочем, Михаил Погарский предлагает называть таких художников «бук-артистами» – от английского *Book artist*.

## Список литературы

1. Чудецкая А. Искусство книги и его метаморфозы в отечественной практике конца века // Художественная культура XX века: сб. статей. М.: Русское слово, 2002. С. 325–334.
2. Пацюков В. Ткань бумажного времени: разрывы, сдвиги, протяженности // Бумажное время. Paper time. В рамках IV Фестиваля современного искусства им. Д. А. Пригова, 2011. М.: ГЦСИ, 2011.
3. Карасик М. Литографированные книги: Каталог выставки из фондов Музея А. Ахматовой в Фонтанном доме. СПб.: ЭГО, 1994.
4. Чудецкая А. «Книга художника» 1980–1990 годов как направление современной графики // Вопросы искусствознания: Журнал по истории и теории искусств. М.: ГИМ, № 2, 1996.
5. Погарский М. Книга художника, *Artist's book* и *Livre d'Artiste* // Музей «Книга художника». Каталог выставки. Музей и галереи современного искусства «Эрарта», 2011.

# *Алёна Андреевна Завьялова*

## РОЛЬ ЭЛЕМЕНТОВ-ПОСРЕДНИКОВ В СОВРЕМЕННОМ КОМИКСЕ

### **Вступление**

Искусство комикса существует и развивается уже многие века. Одним из самых древних предшественников современного комикса можно назвать египетскую живопись, написанную более 32 веков назад (1300 г. до н. э.). Кроме того, важно понимать, что рельефы колонны Траяна, рисунки на греческих вазах и японских свитках строятся по тем же формальным принципам, что и современные комиксы. Но несмотря на свою распространённость, разнообразие и богатую историю, этот вид искусства всё ещё остается крайне неизученным и недооценённым. По этой причине я решила проанализировать составляющие языка комиксов – его визуальные элементы, начиная с самых основных: панели, бабблы, подписи и скринтоны – именно с их появлением искусство комикса получило свою настоящую историю.

## Панели

Итак, ключевой составляющей любого комикса является панель (кадр, фрейм), первоначальная функция которой заключалась в простом заключении изображений внутри себя. Из-за такой ограниченности функционала первые панели, которые сейчас называются базовыми, выглядят как простые квадраты и прямоугольники разной ориентации.

Причина использования именно таких форм заключается в лёгкости их изображения, имевшей большое значение для первых привычных для нас комиксов, которые представляли собой комедийные стрипы в газетах. Однако со временем стали очевидны и другие их преимущества: простота прочтения и понимания, а также общая статичность и визуальная стабильность. Эти качества отлично подходят не только для стрипов, но и для изображения спокойных, лишённых динамики или активных действий событий в сюжетных многопанельных комиксах (прогулка по парку, мирный разговор и т. д.).

Но помимо спокойных повседневных сцен, в комиксах также часто присутствуют и динамичные, для которых художниками был придуман новый вид панелей – наклонённые, которые могут изображаться как прямоугольные трапеции, параллелограммы или любые другие четырёхугольники с наклонными сторонами, реже – треугольники.

Как и было сказано ранее, наклонённые панели визуально энергичны, подвижны, поскольку за-

ставляют читателя двигаться вместе с собой, направляют его взгляд. По этой причине они обычно используются в сценах с резкими движениями и сильными эмоциональными состояниями.

При этом такие панели могут создавать эффект как ускорения, так и торможения, в зависимости от своего наклона и расположения на странице. Так, например, наклонённая по направлению чтения панель, расположенная в начале ряда, заставит всю сцену «двигаться» быстрее и динамичнее. Но в конце ряда такая панель, напротив, «оттолкнёт» всю сцену назад, затормозит её.

Также порой в комиксах встречаются панели, у которых границ (а, соответственно, и формы) нет вовсе, и они могут занимать как целую страницу, так и часть её. Их обычно используют для создания эффекта объёма и величины, а также ощущения свободы и открытости. По этой причине такие фреймы довольно часто содержат в себе различные фоны и пейзажи, но в них помещают и персонажей, чтобы показать их значимость или вовлечённость в происходящие вокруг события. В последнем случае границы панели напрямую связаны с ясностью мысли и спокойствием персонажа, а также с его способностью анализировать информацию и влиять на события в изображаемый момент времени.

Помимо этого, в повествовании немаловажное значение имеет взаимодействие панелей с изображаемыми персонажами и объектами. Например, панели разделения – те, в которых часть или целый объект нарисованы вне её границ. С помощью

таких панелей можно выделить особо значимого персонажа или создать эффект присутствия у читателя, как бы приблизив его к происходящему.

Это далеко не все вариации используемых панелей. Все больше художников экспериментируют с формой и расположением панелей на странице. Так, например, Джек Кирби в своём комиксе про Капитана Америку, помимо базовых и наклонённых кадров, использовал также круглые, кривые и даже панели с волнистым контуром и рваными краями. А в комиксе про Стражей Галактики можно увидеть панели, разбивающие страницу на всевозможные треугольные, четырёхугольные и другие многоугольные формы.

Но общий вывод остаётся прежним: функционал панелей не ограничивается простым помещением в себя изображений комикса. Их форма, границы (или отсутствие таковых), а также расположение на странице могут многое сообщить читателю о протяжённости происходящего во времени, размерах пространства и даже об эмоциональном состоянии персонажей.

## **Бабблы**

Другим ключевым элементом комикса является баббл (пузырь, баллон) – контейнер для речи и мыслей персонажа. Существует несколько базовых форм пузырей, которые может легко расшифровать любой человек, даже мало знакомый с комиксами: речевой, мысленный и кричащий. По порядку о каждом из них.

Речевой баббл, как и следует из названия, используется для произнесённой вслух речи. С развитием комикса форма его осталась неизменной: округлый пузырь с указателем, направленным на говорящего – хвостом. Может использоваться как для персонажа внутри панели, так и вне ее. Меняться при этом будет лишь направление и, реже, внешний вид хвоста.

Мысленный баббл, как и следует из названия, используется для выражения мыслей персонажей. Первый такой баббл получил название цепного. Его изображали как большой, похожий на облачко, пузырь (содержащий собственно мысли), от которого к персонажу отходит цепочка последовательно уменьшающихся в размере пузырей в форме таких же облачков или простых кругов. Постепенно его форма стала упрощаться, и вместо облачков стали изображать большие круги, овалы или другие формы, в зависимости от стилистических предпочтений автора.

Кроме того, в процессе аккультурации пространство получили так называемые «пушистые» бабблы, родом из стран Азии, напоминающие овалы или круги, где вместо чёткого контура, созданного одной линией, рисуется набор шипов различной плотности. А иногда вместо шипов рисуют размытый контур.

Преимущество таких пузырей заключается в возможности придания эмоциональной окраски мыслям персонажа. Например, размытый контур используется для передачи спокойного или ме-

ланхоличного состояния, а плотные шипы свидетельствуют об эмоциональном напряжении.

Кричащий пузырь используется для выражения крика, визга и любой другой степени повышения голоса. Обычно изображается с колючим или более жирным контуром, который также может быть окрашен (как правило, в красный цвет). Художники могут использовать различные изображения колючек как способ передать причину крика (или придать ему определённый эмоциональный окрас).

Так, скругленные углы шипов свидетельствуют об отсутствии агрессии как таковой (хотя толика возмущения может присутствовать). Такие бабблы используются для выражения крика (возгласа) от удивления, шока и других причин, не связанных со злобой или раздражением. Острые же углы, напротив, свидетельствуют об агрессии, озлобленности и прочих ярких негативных эмоциях.

Кроме базовых форм, существует множество других, призванных выражать специфичные интонации и манеру речи, а также эмоциональные состояния персонажа. Некоторые формы набирают популярность среди авторов комиксов, и впоследствии вполне могут быть причислены к базовым: радио, нервные и другие бабблы. Другие же, напротив, являются слишком специализированными, а потому редко используются за пределами своего родного комикса: сдержанно-озлобленные, монстр-бабблы, предсмертные и другие.

Среди наиболее значимых современных бабблов, не входящих в список базовых, можно вы-

делить радио-бабблы, бабблы-звуки, похожие по своей форме и сути, но сильно различающиеся по функционалу.

Радио-баббл, несмотря на название, используется для выражения речи, доносящейся из любой техники (радио, телевидение, телефон и т. д.), или же для обозначения механической речи (например, произнесённой роботом или программой). Они могут иметь хвост в виде молнии, который направлен в сторону «говорящего» устройства, или не иметь хвоста вовсе. Сам пузырь может принимать форму многоугольника с шипами на углах или без них. Контур при этом может быть жирным, походить на множественные мазки кисти или иметь рваный вид.

Некоторые художники изображают данные бабблы как обычные разговорные, но с гроздями шипов, расположенных по контуру на отдалении друг от друга. При этом их цвет и прозрачность внутри также могут отличаться от обычных пузырей. Наиболее часто встречающиеся формы: белый непрозрачный, белый полупрозрачный, светло-серый непрозрачный.

Бабблы-звуки, в свою очередь, используются для различных механических звуков, не включающих в себя человеческую или какую-либо другую речь (тикание часов, нажатие кнопок, звонок и т. д.). Такие бабблы имеют в качестве своей основы многоугольник без хвоста, однако контуры таких многоугольников могут различаться.

Так, для более естественных, «мягких» звуков могут использоваться искривлённые ромбы с за-

круглыми углами, а для более резких и раздражающих звуков – радио-бабблы с шипами на углах и более тонким контуром.

Итак, существует множество форм бабблов разной степени распространённости и узнаваемости, каждая из которых имеет множество стилей и способов изображения. Это обилие призвано передать читателю не просто слова персонажа, но и его интонации, манеру речи, положение в пространстве, намерения, а также характер и свойства издаваемых им звуков.

### **Подписной блок**

Текст в рамках (caption) обычно выполняет повествовательную функцию и представляет собой наименование локации, временного промежутка происходящего или комментария автора. Однако в современных комиксах в такие блоки все чаще помещают мысли и речь персонажа, заменяя таким образом устоявшиеся формы бабблов. Делается это в тех случаях, когда художнику необходимо проиллюстрировать события, не включающие в себя изображения героя.

Из-за таких различий появилась необходимость визуально различать авторский текст и речь персонажа. Для этого авторские блоки делают цветными, в то время как речевые бабблы оставляют белыми и наоборот. Кроме того, для простоты опознавания бабблам порой меняют контур и слегка закругляют форму, оставляя авторским блокам их привычный вид прямоугольника.

Стоит также заметить, что хоть вышеперечисленные типы текстов, как правило, помещаются в прямоугольники, все же вид их может различаться от комикса к комиксу, в зависимости от стилистики рисунка и характера рассказываемой истории. Так, для манги Сакамото Синити «Безвинный», повествующей о событиях французской революции с очень детальным и весьма реалистичным рисунком, напоминающим гравюры, блоки украшены элегантными сложными узорами. А для манги Хиромото Синичи «Девочка-зомби» блоки нарисованы как потрёпанные куски бумаги с рваными краями для передачи ощущения хаоса и отчаяния, что соответствует как истории о зомби-апокалипсисе, так и общей мрачной стилистике рисунка с использованием простых, грубых форм.

### **Скринтоны**

Скринтоны представляют собой растровый рисунок, который может быть использован для изображения теней, неба, текстур, фонов и даже отдельных объектов (например, деревьев). Очевидно, что первые скринтоны представляли собой реалистичные изображения, основная цель которых была в том, чтобы упростить работу художнику и придать глубины задним планам.

Однако со временем им нашлось новое применение. Всё больше художников в своих комиксах стали использовать известный среди аниматоров принцип изображения чувств и эмоций в абстрактных формах. Тем самым были созданы но-

вые скринтоны, функция которых заключается в усилении эмоционального восприятия от происходящего в комиксе и в концентрации внимания читателя на эмоциональном возбуждении.

У таких скринтонов можно выделить ряд важных признаков: реалистичность, форма изображаемых объектов, направленность и др. Но самой главной их характеристикой, определяющей степень напряженности и характер передаваемых эмоций, является контрастность. Чем она меньше, тем мягче и нежнее выражаемые эмоции. И наоборот, чем она выше, тем они негативнее и сильнее.

Иными словами, скринтоны со светлым фоном, наполненным не контрастирующими с ним деталями, используются, чтобы вызвать у читателя чувство радости, спокойствия и умиротворения, лёгкой меланхолии и т. п. А скринтоны с более тёмным фоном и, соответственно, высоким контрастом, призваны вызывать чувство страха, отвращения, злости и другие сильные эмоциональные состояния.

### *Заключение*

После изучения всех представленных элементов-посредников, их видов и способов использования, становится очевидным, что ни один из них уже давно не ограничен функцией вместилища или наполнителя для других элементов. Более

того, за годы их использования авторы комиксов развили уникальные языки, состоящие исключительно из представленных элементов.

Так, панели используются для передачи степени напряжения, которое должен испытывать читатель, а также для сообщения о скорости происходящего.

Бабблы используются для обозначения интонаций и манеры речи, характера издаваемых звуков, а в некоторых случаях даже личностных особенностей персонажа и его скрытых мотивов.

Подписные блоки воспринимаются не только как контейнеры для авторского текста или речи персонажа, но и как часть мира, описанного в комиксе, что выражается в их форме, цвете и стилистике.

Скринтоны же используются не только для создания теней, текстур и отдельных объектов, но и для передачи атмосферы, усиления эмоционального восприятия происходящего и даже визуализации ауры персонажа, выражения его характера и отношения к нему главного героя.

### *Список литературы:*

1. Макклауд С. Понимание комикса: невидимое искусство / Пер. с англ. В. Шевченко. М.: Белое Яблоко, 2016. 216 с.
2. Блинов Н. Глаз и изображение. М.: Медицина, 2004. 320 с.
3. Макклауд С. Создание комикса / Пер. с англ. С. Дьяконовой. URL: [http://comicstheory.ru/view.php?pl1\\_cid=26&pl1\\_id=8](http://comicstheory.ru/view.php?pl1_cid=26&pl1_id=8).

4. Hull K. M. Verbal Art and Performance in Ch'orti' and Maya Hieroglyphic Writing. URL: <http://www.lib.utexas.edu/etd/d/2003/hullkm039/hullkm039.pdf>.

5. Piekos N. Comic Book Grammar & Tradition. URL: [http://www.blambot.com/articles\\_grammar.shtml](http://www.blambot.com/articles_grammar.shtml).

6. Термины, которые должен знать каждый комиксист. URL: <https://disima.ru/sozdanie-komiksa/terminy-kotorye-dolzhen-znat-kazhdyj-komiksist/>.

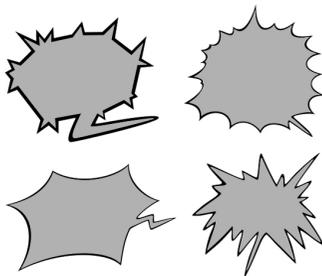
7. Kinsella S. Adult Manga: Culture and Power in Contemporary Japanese Society. URL: <https://books.google.ru/books?id=yjFACwAAQBAJ&printsec=copyright&hl=ru#v=onepage&q&f=false>.



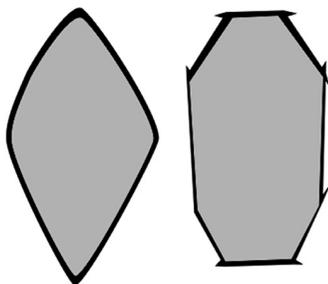
Комикс «Нэнси» (1996) – [пример использования базовых панелей в комедийном стрипе]



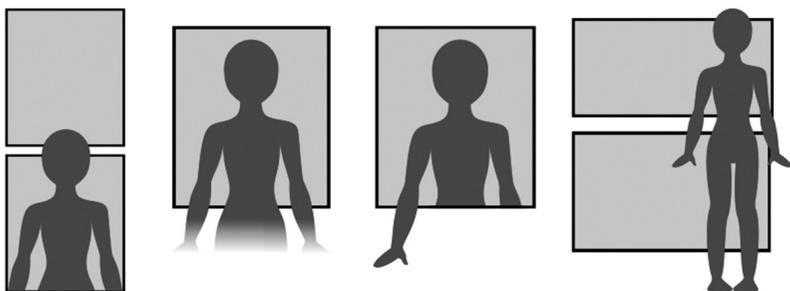
Комикс W.I.T.C.H  
(том 1, глава 1) – пример использо-  
вания наклонённых панелей в  
комиксе



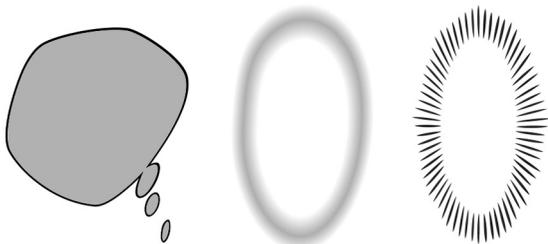
Современные кричащие бабблы



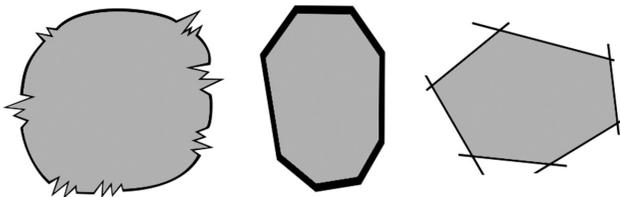
Бабблы-звук



Панели разделения



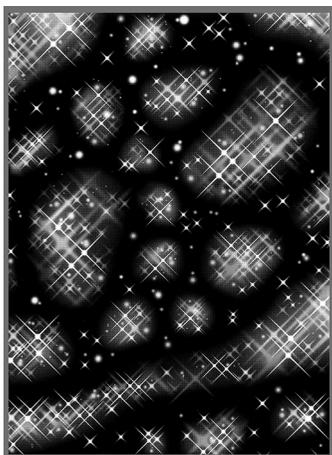
Современные мысленные бабблы



Радио-бабблы



Подписные блоки для речи персонажа



Высоко- и низкоконтрастный скринтоны

## *Кнорринг Вера Вадимовна*

КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ  
В ИЛЛЮСТРАЦИИ К ЕВРЕЙСКОЙ КНИГЕ

В настоящее время понятие культурного кода находится в центре внимания философов, к каковым, наверное, можно отнести всех тех, кто пытается осмысленно относиться к собственному бытию. Культурный код можно определить как ключ к пониманию типа культуры того или иного народа: это уникальные культурные особенности, оставшиеся народам от предков. Иначе говоря, это закодированная в некой форме информация, позволяющая идентифицировать культуру и соотносить с нею себя. С этой точки зрения, книжная графика не меньше вписана в систему культурных кодов, нежели сама литература, которую она иллюстрирует.

Настоящее сообщение основано на моём опыте работы с книгой на идише из фонда Российской национальной библиотеки. Речь пойдёт в основном об изданиях, выпущенных в 1918–1948 гг. Эти три десятилетия вместили в себя не только знаковые исторические события, но и зигзаги на-

циональной политики советского правительства, которые не могли не сказаться на человеческих судьбах. Художественные искания иллюстраторов еврейской книги указанного периода во многом стали ответом на это.

Согласно еврейской традиции, существует три уровня интерпретации текста: Драш, Ремез и Сод. На русский язык три этих древнееврейских слова можно приблизительно перевести как Прямое истолкование, Намек на что-то большее и Нечто сокрытое, тайное. Очень многие иллюстрации, встречающиеся в еврейских книгах, также можно разделить на три подобные группы. Большинство изданий, особенно массовой направленности, проиллюстрировано в добротной реалистической манере. Такие рисунки нельзя отнести к категории прямых истолкований. Одни из них просты и бесхитростны, но в том и заключается их прелесть. Другие исполнены поэзии и глубоко трогают душу читателя. Третьи виртуозно сочетают реалистическую манеру и использование ёмких символов, что уже можно отнести к намёкам на нечто большее. Но, разумеется, символичный ряд использовали преимущественно не традиционалисты, а новаторы. Ведь наряду с реалистической графикой в еврейском искусстве имели место разнообразные эксперименты, связанные прежде всего с авангардизмом, но вовсе не замыкавшиеся в его рамках. Излюбленным методом художников-модернистов как раз и были разнообразные намеки, и даже нечто сокрытое. Однако «высшим пилотажем» рисунков, услов-

но относящихся к категории тайных смыслов, я предложила бы считать фольклорные мотивы, проявляющиеся в книжной графике совершенно неожиданно. Лишённые всякой нарочитости, они действовали вернее всего, погружая читателей в глубинные смыслы своей культуры и напоминая об органической связи с нею.

Любопытный материал для наблюдений за семантикой книжных иллюстраций представляют школьные учебники, изданные на заре советской власти. Бурное строительство национальных школ в это время было важнейшей составляющей общего подъема национальных культур в стране. Такие школы изначально стремились прививать учащимся понимание своей родной культуры и любовь к ней. Это определило и своеобразие учебников того времени, особенно для начальной школы: они буквально перенасыщены культурными кодами как содержательного, так и иллюстративного характера. При этом основной задачей художников было воспроизведение максимально узнаваемой обстановки, в которой ученики чувствовали бы себя «как дома». Отсюда внимание к изображению этнотипов, типичного интерьера жилищ и т. д. Чаще всего такие рисунки были простыми, понятными и сугубо реалистичными. Иллюстрации к еврейским букварям и азбукам полностью соответствуют категории прямого истолкования.

Впрочем, некоторые еврейские буквари, выпущенные в начале 1920-х, были настоящей лабораторией художественных экспериментов. Их

проводила киевская Культур-Лига – объединение мастеров культуры, чье творчество во многом было ориентировано как раз на детей. Книжная графика членов Культур-Лиги была динамичной и экспрессивной, хотя сложно понять, как воспринимали авангардистские рисунки сами дети. Ведь доходчивость рисунка, казавшаяся неотъемлемой чертой книг для младших школьников, здесь отходила на второй план. Культурные коды, которых также было немало, тут давались в виде намеков на то, что реалисты преподносили в детально проработанном виде. Таковы иллюстрации Марка Эпштейна и Сары Шор.

Период расцвета национальных культур оказался недолгим. Уже в конце 1920-х гг. власти стали массово закрывать национальные школы, общественные организации и творческие объединения. У желающих приобщиться к культуре своего народа в конце концов осталась единственная отдушина – классическая литература. Для каждой из национальных литератур был определен круг официальных классиков, преклонение перед которыми носило обязательный характер. В еврейской литературе эту роль отвели Шолом-Алейхему, Ицхоку-Лейбушу Перецу и Менделе Мойхер-Сфориму. Как водится в таких случаях, их произведения издавались и переиздавались без конца, но книги чаще всего выглядели безлико-стандартно. Однако оформление некоторых из них всё же заслуживает пристального внимания. Большинство выдержано в реалистическом стиле, тем более что к этому обязывали сами тексты

классиков. Разве что несколько ранних изданий представляют собой великолепные образцы конструктивизма в книжной графике. Такова обложка к сборнику «Менахем-Мендл» работы Натана Альтмана. Необычное шрифтовое решение прекрасно дополнено абрисом шляпы и зонтика. Оба эти предмета символизируют характер главного героя книги. Классический ремез – тонкий намек, ненавязчивое использование культурного кода. В дальнейшем символы подобного рода будут использоваться даже в самых что ни на есть реалистических иллюстрациях, что позволило им сочетать в себе прямое истолкование и намёк на нечто большее.

Познакомимся поближе с оформлением изданий классиков еврейской литературы. Самым любимым среди них, безусловно, был Шолом-Алейхем. Симпатии художников к нему заметны сразу – чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть хотя бы на рисунок работы Герша Ингера. Рядом с писателем – герой его произведений, мальчик Мотл. Те, кто читал о нем, помнят, что характер этого персонажа весьма ершистый. А тут он доверчиво смотрит на своего творца, улыбаясь ему. Любопытно сопоставить этот портрет писателя с двумя другими. Первый принадлежит Марку Эпштейну, одному из лидеров Культур-Лиги (интересно, что в дальнейшем Гершу Ингеру суждено было стать его учеником). Рисунок помещён на обложке книжки, изданной к третьей годовщине смерти писателя, в 1919 г., и несёт на себе отчётливый отпечаток эстетики кубизма.

Парадоксальным образом она делает интеллигентное, мягкое лицо Шолом-Алейхема немного более мужественным. В его облике проступает нечто монументальное, что выглядит весьма уместно в издании мемориального характера. А вот и второй – кисти Гершона Кравцова, ученика Владимира Фаворского. Портрет присутствует в сборнике Шолом-Алейхема, выпущенном в разгаре хрущёвской «оттепели». Перед нами типичный народоволец в косоворотке – таким виделся писатель людям этой эпохи. Но не будем более отклоняться от темы, анализ портретов, как он ни любопытен, не входит в нашу задачу. Вернёмся к изданиям Шолом-Алейхема, целой серией выпущенных в 1947–1948 гг. Большинство из них было оформлено Менделем Горшманом (Михаилом; 1902–1972) – ещё одним учеником Фаворского и признанным мастером книжной графики. Жена художника, писательница Шира Горшман, вспоминала так: «Более всего он любил Менделе Мойхер-Сфорима и, конечно, Шолом-Алейхема: читал и перечитывал их без конца. Можно сказать, что с Шолом-Алейхемом он прошёл через всю жизнь, и его последней работой стал большой цикл литографий к “Менахему Менделу”. <...> Я не искусствовед, не критик, оценку творчеству Менделе Горшмана дадут специалисты, но в одном совершенно уверена: это произведения очень высокого художественного уровня. И очень еврейские»<sup>1</sup>.

---

1 Горшман Ш. О Менделе Горшмане / Подгот. Н. Этингоф // Зеркало: Лит.-худож. журнал. 2011. № 49–50. URL: <http://zerkalo-litart.com/?p=3413>. (Дата обращения: 10.09.2018).

В лаконичных рисунках Горшмана всегда присутствуют одна-две детали-символа, которые нельзя расценить иначе, как культурные коды: щегольской котелок Менахема-Мендла, скрипочка, белая козочка – прямо из колыбельной... Вот поэтому они и «очень еврейские». Художнику очень помогало также доскональное знание текста – лучшим примером тому являются его иллюстрации к «Путешествию Вениамина Третьего» Менделе Мойхер-Сфорима. И вряд ли кто-то лучше Горшмана когда-либо проиллюстрирует новеллы И.-Л. Переца. Здесь реализм достигает своей высшей точки развития: графика Горшмана то поэтична, то исполнена боли или сарказма. Холодный анализ разрушает очарование рисунков, но тем не менее, если кто-то на это решится, он увидит целую систему культурных кодов, создающую ту самую атмосферу, о которой говорила Шира Горшман.

На очереди рассказ о художнике, даже у современников не пользовавшемся широкой известностью, а сегодня и вовсе окончательно забытом. Это Александр Давидович Короткин (1908–1958). Биографические сведения о нём скудны. Художник родился в бедной семье в Белоруссии. Воевал. Много работал как книжный график – в частности, проиллюстрировал три поэтических сборника известного советского поэта Льва Квитко: «Для детей», «У диких зверей» и «Десять сказок». Короткин работал в классической манере, но его сдержанный рисунок подчас оказывался полон скрытой иронии. Особенно хорошо это заметно

как раз в книжке «Десять сказок», где в колоннитулах использованы чёрно-белые орнаменты. Практически все они стилизованы под резьбу на мацеваях – традиционных каменных надгробиях, однако эти рисунки напрочь лишены печали. Довоенное издание словно искрится радостью. А где радость, там и шутки: в стихотворении «Санитары» в орнамент, словно перерисованный с еврейского надгробия, органично вписана... ванна с купальщиком. Здесь культурные коды, переданные еврейскими фольклорными мотивами, сочетаются с элементами советской пропаганды – в полном согласии с текстами Квитко.

Закончим сообщение рассказом о книжной графике Михаила Ио. Его настоящее имя – Мейер Иоффе (1895–1960), и более всего он известен как театральный художник, которого пригласил в ГОСЕТ Соломон Михоэлс. За это Михаил Ио впоследствии заплатил шестью годами работы на шахтах Воркуты. Но даже в лагере он умудрялся рисовать углем – столь сильна была у него тяга к творчеству. А творчество Михаила Ио было разносторонним – его книжная графика не менее удачна, нежели театральные эскизы. В 1947 г. в издательстве «Дер Эмес» вышел сборник «американских» новелл Шолом-Алейхема, оформленный Михаилом Ио. Иллюстрации в нём выглядят вполне реалистично (что, опять же, не исключает использования символов-намёков – в данном случае это мрачные силуэты небоскрёбов), но такой стиль, скорее, не был типичным для художника. Михаил Ио умел быть и иным – примером тому

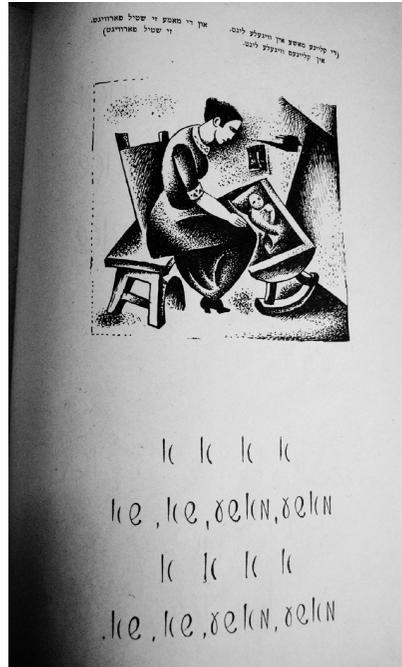
является виньетка из оформленного им довоенного рижского издания. А чёрно-белые рисунки Михаила Ио к сборнику Лейба Квитко «Алфавит», выпущенному там же и тогда же, что и упомянутый сборник Шолом-Алейхема, на наш взгляд, являются своего рода шедевром. Познакомимся поближе с этим малоизвестным изданием.

Каждое из стихотворений Квитко начинается с одной из букв еврейского алфавита. Вообще таких букв 22, но орфография языка идиш, использующего еврейскую графику, в конце 1920-х гг. подверглась реформе. Она узаконила применение букв с диакритическими знаками, дифтонгов и т. д. В результате сформировалась так называемая «советская» орфография идиша, в которой 28 букв. Стихотворений, вошедших в книгу, несколько больше, но рисунками украшены только «алфавитные» страницы. Каждая иллюстрация состоит из инициала, окружённого орнаментальной рамкой, рисунок которых почти не повторяется. Эти рисунки также стилизованы под еврейский народный орнамент, какие часто использовались на мацейвах, но их элегический характер отличается от чеканных рисунков Короткина. Золотые павы, львы и единороги нарисованы мягко, с растушевкой. В этих рисунках много горечи. Они самодостаточны и никак не связаны с текстом. Надо заметить, что мацейвы сегодня внимательно изучают, еврейским орнаментам посвящаются научные монографии, фотоальбомы и т. д. Но это изучение ведётся в рамках реконструкции утраченной еврейской культуры – а Михаил Ио был ее

носителем. И в качестве такового обращался к маленьким читателям книги с тем, чтобы передать им хотя бы частицу своего мироощущения. Как и у всякого человека, опалённого войной (художник потерял на ней свою младшую дочь), оно не было слишком радостным. Впрочем, возможно, на восприятие книги влияет то, что сегодня известно о судьбах её создателей. Книга «Алфавит» вышла в 1947 г. – за год до трагических событий, после которых еврейская культура и перешла в статус утраченных. Её автор, Лев Квитко, был расстрелян как член Еврейского антифашистского комитета, а оформитель, Михаил Ио, сослан. Саму же книгу быстро изъяли из библиотек, на долгие десятилетия отложив её встречу с читателями. Большинство из тех, кто всё же заинтересовался изданием, доступ к которому открылся только после перестройки, уже не умело читать на идише, поэтому главную роль тут как раз сыграли рисунки Михаила Ио. Фольклорные мотивы, которыми они насквозь пронизаны, являют собой сложную систему культурных кодов, которые правильнее всего было бы отнести к категории тайного смысла.

Выводы из сказанного очевидны. Издания, что мы сейчас мысленно перелистали, не были книжками-однодневками – они и сегодня могут помочь читателям в самоопределении. Ведь система культурных кодов, зашифрованных в иллюстрациях к ним, способна не только передать существенные моменты еврейской культурной традиции, но и помочь ощутить причастность к ней. К сожалению, фонд, в котором хранятся книги,

всё ещё недоступен – дирекция РНБ никак не может открыть Восточный отдел после его переезда в Новое здание. Однако когда-нибудь это так или иначе произойдёт, и тогда можно будет только порадоваться за людей, которые впервые откроют для себя мир еврейской книжной иллюстрации.



Бурганский П., Жезмер С. Будь готов: Рабочая книжка для первого учебного года сельских школ. Киев: Кооперативное издательство «Культур-Лига», 1930. 164 с.: Ил.; портр

Поляк Г. Для маленьких – по-детски: Букварь для школ и детских домов / Ил. М. Эпштейн и С. Шор. Киев: Кооперативное издательство «Культур-Лига», 1924

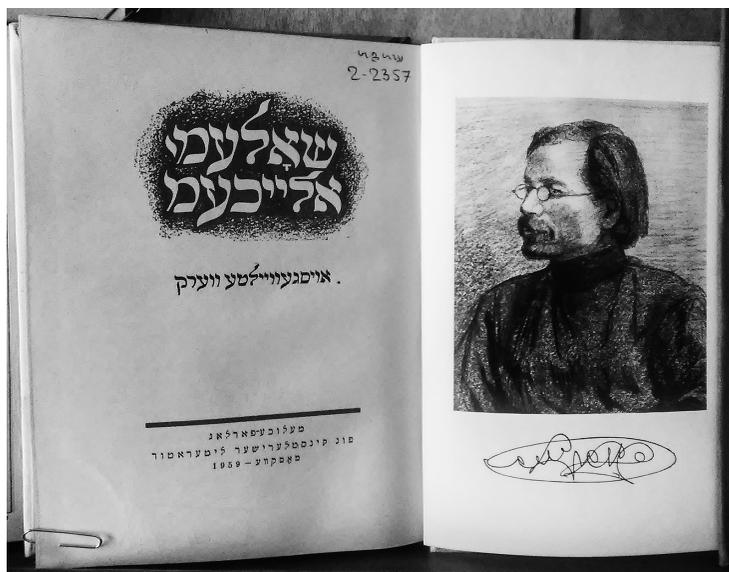


Шолом-Алейхем. Мотл – сын  
Пейси-хазана / Худ. Г. Ингер.  
М.: ОГИЗ; Дер Эмес, 1947

Шолом-Алейхем. Избранные  
произведения. Менахем-Мендл /  
Обл. худ. Н. Альтман. М.: Школа  
и книга, 1926



Шолом-Алейхем: Сборник к  
третьей годовщине смерти  
/ Худ. М. Эпштейн. Киев:  
[Культур-Лига, 1919].



Шолом-Алейхем. Избранные произведения / Худ. Г. Кравцов.  
М.: ГИХЛ, 1959.



Издания произведений Шолом-Алейхема с рисунками М. Горшмана,  
выпущенные издательством ОГИЗ при участии Дер Эмес в 1947–1948 гг.



Менделе Мойхер-Сфорим. Путешествие Вениamina Третьего / Худ. М. Горшман. М.: ОГИЗ; Дер Эмес, 1948



Квитко Л. Алфавит / Худ. М. Ио. М.: ОГИЗ; Дер Эмес, 1947



Квитко Л. Десять сказок / Худ. А. Короткин. М.: Эмес, 1937



Перец И.-Л. Бонця-молчальник и другие рассказы / Худ. М. Горшман. М.: ОГИЗ; Дер Эмес, 1947

## *Наталья Михайловна Козырева*

### КОЕ-ЧТО «ИЗ КОНАШЕВИЧА»

«Сколько ни настаивать, что Конашевич интересен во всех проявлениях своего дарования, детская книга – первое, что вспоминается рядом с его именем. Тут уж ничего не поделаешь. Детской книгой далеко не исчерпывается искусство Конашевича, но здесь он больше всего известен» [1. С. 223]. Давнее утверждение Ю. А. Молока, исследователя его творчества, сегодня справедливо лишь отчасти. Выставка, организованная Русским музеем осенью 2018 г. к 130-летию со дня рождения В. М. Конашевича, подтвердила многогранность и неисчерпаемость таланта одного из выдающихся отечественных мастеров XX века.

Очередные переиздания лучших книг с иллюстрациями Конашевича по-прежнему радуют новые поколения читателей. Однако перечень этих книг невелик – сказки Пушкина, стихи и сказки Чуковского, английские и французские народные песенки, сказки Перро и братьев Гримм, ещё несколько названий. За их пределами оста-

ётся огромный мир, созданный и одушевлённый фантазией, изобретательностью, виртуозным мастерством, присущими художнику Конашевичу. Этот мир не менее разнообразен, интересен и содержателен, нежели его знаменитые иллюстрации.

Но моя статья посвящена одной, достаточно узкой теме – оформлению обложек к детским книгам, прославившим их автора. Следует напомнить, что В. М. Конашевич был превосходным литератором, прекрасно владевшим словом, его немногочисленные и давно опубликованные тексты представляют собой образцы продуманных, безупречно сформулированных профессиональных рекомендаций, основанных на его опыте и результатах. Имея в виду современное состояние книжной графики, кажется небесполезным ещё раз обратиться к собственным высказываниям художника.

Уже в 1925 г. в ранних заметках о рисунках для детской книги сложились основные правила, которым Конашевич следовал на протяжении всей жизни. Он был убеждён, что «[в детской книге] незнанию художника, отсутствию мастерства, немощи нет места. Ухищренные перспективы и светотени ребёнок не поймет, но всякую неточность формы он заметит и осудит: гораздо умнее и, главное, наблюдательнее, чем принято думать» [2. С. 194]. Бережное и уважительное отношение к маленькому читателю диктовало принципы оформления книги, заставляло выделять наиболее значимые и существенные его черты.

В 1955 г. В. М. Конашевич выступил на художественном совете ленинградского Детгиза с докладом «Обложка детской книги»<sup>1</sup>. Этот небольшой, но очень ёмкий текст, насыщенный массой практических, деловых предложений, советов, подкреплённых собственным опытом, естественно касался широкого круга проблем иллюстрирования детской книги. Именно здесь Конашевич выделил три составные части, которые непременно должна содержать обложка книги для маленьких детей: название, картинка и декоративные элементы. Ничего принципиально нового в формуле Конашевича нет, но секрет неповторимости его листов состоит в другом – в органичном, природном чувстве декоративности, присущем художнику. Этому чувству он давал следующее вполне научное определение: «декоративность как наивысшая организованность и стройность в размещении всех элементов обложки в пределах её поля». И уточнял свою мысль, давно продуманную и для него бесспорную: «Я говорю именно о той декоративности, которая есть не что иное, как крепкая слаженность всех отдельных частей композиции в одно целое. Законов такой декоративности, которые можно было бы применять во всех случаях, нет. Но должно быть чувство декоративности, которое надо в себе развивать, если есть желание делать хорошие книжные обложки» [З. С. 239].

---

<sup>1</sup> Позднее опубликован в сборнике «Искусство книги». Вып. 2. М., 1961; затем в книге: Конашевич В. М. О себе и своем деле. М., 1968.

Сказанное Конашевичем кажется вполне очевидным и не вызывающим возражений, даже неким «общим местом». Например: «Обложку нельзя трактовать как страницу книги хотя бы потому, что книжную страницу никто не рассматривает издали, а читает и смотрит, держа книгу в руках. Закрытой же книгой мы любуемся и издали. Поэтому рисунок на обложке должен нести большую декоративность, чем рисунок, связанный с текстом» [З. С. 231]. Или: «Рисунок на обложке введён в общую её композицию и должен быть строго подчинён общему графическому замыслу и композиции обложки. Иначе он её развалит, уничтожит как организованное целое» [З. С. 232]. Или очень важное замечание, которое относится к шрифту: «Шрифт по своей натуре и происхождению вещь плоская, двухмерная. Наложение шрифта на объёмный рисунок совершенно противостоит естественности. Это самый порочный приём, какой только можно придумать <...> Вещь, лишённая объёма, входит в пространственную композицию. Это нелепо! <...> Я изображаю какой-нибудь картуш, цветной флажок или что-нибудь подобное, на чём и рисую шрифт. Если этот картуш и кажется вещественным, то шрифт, на нём нарисованный, остаётся на плоскости» [З. С. 232, 233]. И ещё одно существенное замечание: «...У меня никогда не поднималась рука поместить надпись внизу обложки» [З. С. 235].

Но, к сожалению, такие простые истины были надолго забыты в конце XX века, когда отечественная иллюстрированная книга превратилась

в поле для коммерческих экспериментов, и складывалось впечатление, что традиции книжной графики остались в прошлом.

В. М. Конашевич всегда был привержен ясному, чёткому, законченному рисунку, всегда занятому, выразительному, без всякой сухости, но очень вещественному. Не случайно он утверждал: «Мои рисунки – раскрашенные картинки. Я создаю иллюзию объёма, “оттушёвываю” предметы всегда с одной стороны. Этот “плоский объём” (потому что он на самом деле плоский, двухмерный) создаёт пространство, недостаточно глубокое, чтобы продырявить страницу <...> Этот “плоский объём” нужен мне ещё для того, чтобы создать вещьественность, материальность предмета» [4. С. 218].

Заметки В. М. Конашевича, посвящённые его работе над детскими книгами и, в частности, над обложками, заставляют вновь обратиться к основополагающим принципам художественного решения книги. Речь идет об особом жанре книги для маленьких детей, в котором текст и рисунок, складываясь в синтетический образ, составляют некое новое художественное единство, где не только сюжет, но и ритм стиха или прозы находят адекватное изобразительное выражение. И сегодня создание собственного типа цветного рисунка, который должен органично жить в книге прежде всего благодаря строгой декоративной организации, многие художники считают основной творческой задачей.

В заключение приведу несколько примеров самых известных обложек В. М. Конашевича:

«Золушка» Ш. Перро (1954–1955) получилась одной из самых нарядных. Все составные части подобраны с абсолютной точностью – шрифт, рисунок, декоративные элементы. Художник использует три варианта рисованного шрифта мягких очертаний. В центре изображён королевский замок, параллельно которому мчится шестёрка лошадей. Движение изящной кареты подчеркивает ожидание чудес – и Золушкой становится каждый, кто берёт книжку в руки. На первый взгляд обложка выглядит перенасыщенной декоративными мотивами – здесь и гирлянды цветов, и картуши, и цветная рамка. Но собранные вместе, все элементы образуют радостную, лёгкую декоративную композицию, отвечающую характеру волшебной сказки.

Ещё одна знаменитая книга – английские детские песенки в переводе С. Маршака «Плывёт, плывёт кораблик» (1955–1956). Обложка содержит большое количество текста, исполненного разными рисованными шрифтами. Интересно, что в этой композиции художник «нагружает» верхнюю левую часть листа, то есть движение направлено сверху вниз по диагонали. Занимательность изобразительного рассказа построена на двух эпизодах, взятых из текста, но рисунки не повторяются буквально, а придуманы заново.

Книга французских народных песенок в переводе Н. Гернет и С. Гиппиуса «Сюзон и мотылёк» (1957–1958). Обложка построена на симметричном расположении всех элементов – центральный рисунок, напоминающий традиционную эмале-

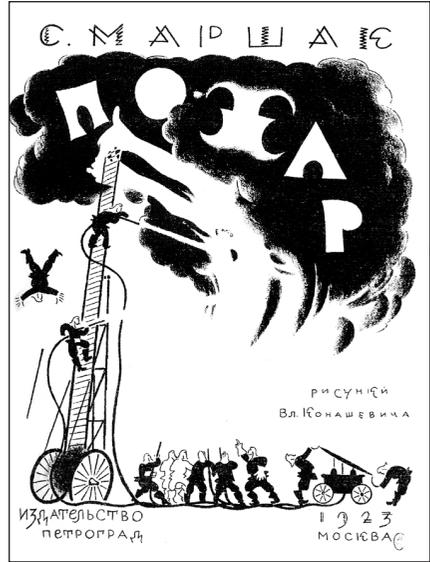
вую пластину, фланкирован декоративными растениями, вверху и внизу в картушах помещены рисованные название книги и выходные данные. Всё, о чем рассуждал Конашевич в своих заметках, в данном случае стало элементами изобразительного решения.

### *Список литературы*

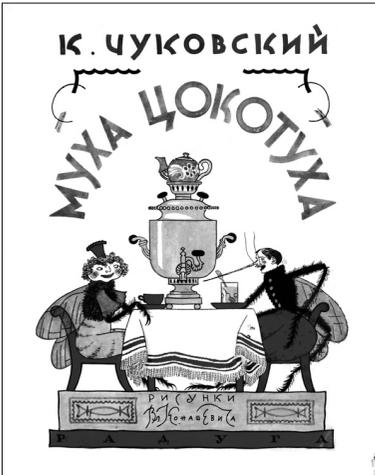
1. Молок Ю. Владимир Михайлович Конашевич. Л., 1969. 336 с.
2. Конашевич В. М. О рисунке для детской книги. 1925 // В. М. Конашевич. О себе и своем деле. М., 1968. С. 193–198.
3. Конашевич В. М. Обложка детской книги. 1955 // Конашевич В. М. О себе и своем деле. М., 1968. С. 229–241.
4. Конашевич В. М. О некоторых принципах оформления книги. 1947 // Конашевич В. М. О себе и своем деле. М., 1968. С. 217–220.



Иллюстрации к трилогии Ф. Шиллера «Валленштейн». 1930–1931. Бумага, тушь, гусяное перо



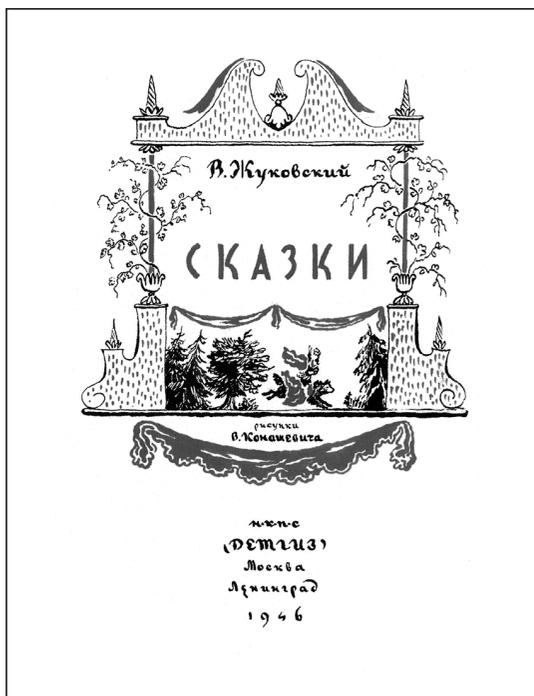
Обложка к книге С. Маршака «Пожар». 1923. Бумага, литография. Изд.: М.; Пг: Радуга, 1923



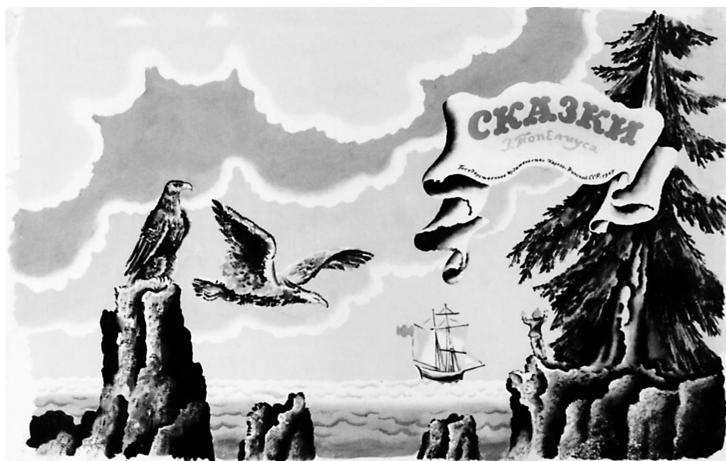
Обложка к книге К. Чуковского «Муха-цокотуха». 1927. Бумага, акварель, тушь. Изд.: Л.: Радуга, 1927



Обложка к книге Е. Ильиной «Лешка безпризорный». 1926. Бумага, акварель, тушь. Не издано



Титульный  
лист к книге  
В. Жуковского  
«Сказки». 1946.  
Бумага, цветная  
тушь. Изд.: М.; Л.:  
Детгиз, 1946



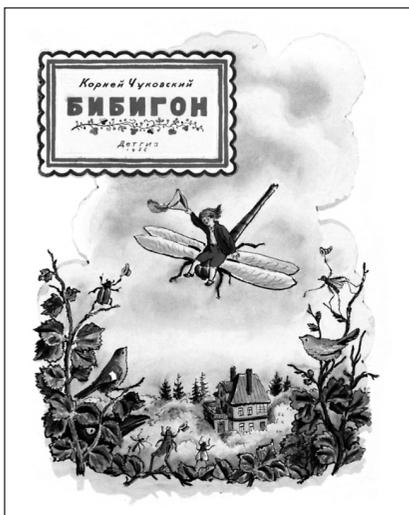
Обложка к книге З. Топелиуса «Сказки». 1947. Бумага, гуашь, белла, тушь. Изд.: Петрозаводск: Государственное издательство Карело-Финской ССР, 1947



Титульный лист к книге С. Боброва «Волшебный двурог». 1946–1947. Бумага, тушь, гуашь. Изд.: М.; Л.: Детгиз, 1948



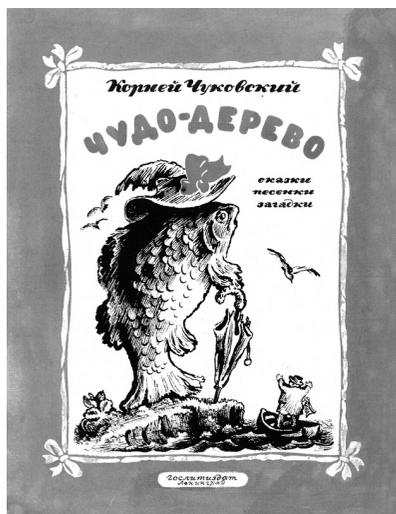
Титульный лист к книге «Ненаглядная красота». Русские волшебные сказки. 1948. Бумага, тушь, черная акварель. Изд.: М.; Л.: Детгиз, 1949



Обложка к книге К. Чуковского «Бибигон». 1955. Бумага, акварель. Изд.: Л.: Радуга, 1956



Обложка к книге Н. Гернет «Дети, в школу собирайтесь!». 1958. Бумага, акварель. Изд.: Л.: Детгиз, 1959



Обложка к книге К. Чуковского «Чудо-дерево». 1956. Бумага, акварель, тушь, перо. Изд.: М.: Детгиз, 1956



Обложка к книге Ш. Перро «Золушка». 1954–1955. Бумага, акварель. Изд.: М.: Детгиз, 1956



Обложка к книге французских народных песенок в переводе Н. Гернет и С. Гиппиуса «Сюзон и мотылек». 1957–1958. Бумага, акварель, тушь, перо. Изд.: М.: Детгиз, 1959



Обложка к книге И. Токмаковой «Где спит рыбка». 1963. Бумага, акварель. Изд.: М.: Детгиз, 1963

А.С.Пушкин

Сказка

о МЁРТВОЙ ЦАРЕВНЕ  
и о СЕМИ БОГАТЫРЯХ



Обложка к книге А. С. Пушкина «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях». 1962-1963. Бумага, акварель, гуашь, белила, тушь. Изд.: М.: Детгиз, 1963

## *Кошкина Ольга Юрьевна*

«КНИГА ПРОРОКА ДАНИИЛА»  
В ИЗЛОЖЕНИИ ЕКАТЕРИНЫ ПОСЕЦЕЛЬСКОЙ:  
ИЛЛЮСТРАЦИЯ КАК ФРЕСКА

В 2017 г. издательство «Вита Нова» в серии «Священные тексты» выпустило «Книгу пророка Даниила» с иллюстративным рядом Е. Посецельской. Иллюстрации, выполненные в формате станковой живописи, опубликованы в уменьшенном в четыре раза размере. Издание включает синодальный перевод Библии 1869 г., фрагменты из неканонической Второй (Сирийской) книги пророка Варуха – иной пример ветхозаветной апокалиптики, богословские комментарии священника Г. Михнова-Вайтенко, а также искусствоведческое послесловие Р. Бахтиярова. Это – не единственный пример сотрудничества художницы и издательства: уже издана «Повесть о Сонечке» Марины Цветаевой, на выходе – «Козлиная песнь» Константина Вагинова. Все иллюстрации выполнены в технике сухой пастели.

Екатерина Посецельская – блестяще образованный петербургский художник, выпускница ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (ныне – СПбГХПА им.

А. Л. Штиглица) с красным дипломом. Она – член Союза художников России, Международной федерации художников (IFA), Международной ассоциации искусствоведов (АИС), Ассоциации художников Фонда Тейлора (Франция). В последние годы занимается станковой графикой, живописью, дизайном и книжной иллюстрацией: в частности, ею проиллюстрировано около тридцати книг для детей. Как художник и книжный дизайнер работала с издательствами «Детгиз», «Геликон Плюс», «Азбука», «Лениздат», «Норинт». В 2007–2011 гг. оформила литературный альманах мировой русскоязычной диаспоры «Под небом единым». *Персональные выставки мастера проходили в Торговом представительстве Российской Федерации во Франции, во многих галереях французских городов и Санкт-Петербурга. Участвовала в Международных салонах пасхальных яиц; получила золотую медаль на Международном салоне в Сен-Рафаэле (Франция). Графические работы Посецельской украшают интерьеры Президентской библиотеки им. Б. Н. Ельцина и Конституционного суда РФ в Санкт-Петербурге, имеются в фондах Музея Русского флага (Париж), дополняют собрания Художественного фонда РФ и художественных музеев Петрозаводска, Архангельска, Тулы, Рязани, другие музейные и частные коллекции России, Франции, Голландии, Германии, Израиля, США.*

Впервые иллюстративный цикл к библейской книге Даниила – канону Ветхого Завета – в изложении мастера был представлен на выставке «Священные тексты глазами современных худож-

ников» в Государевом бастионе Петропавловской крепости 24 декабря 2015 – 31 января 2016 г. Это сразу стало событием, отмеченным специалистами: «В постелях петербургского мастера Екатерины Посецельской, созданных в авторской технике, образы “Книги пророка Даниила” предстают архаичными, нерукотворными, будто вылепленными из глины» [7].

Позднее, весной 2017 г. (21 марта – 18 апреля), Музей печати Санкт-Петербурга открыл выставку иллюстраций Посецельской к «Книге пророка Даниила» – «Сон и явь». В вернисаже, совпавшем с презентацией книги издательством, принял участие научный редактор серии «Священные тексты» епископ Апостольской православной церкви Г. Михнов-Вайтенко с лекцией «Ветхий Завет. Любовь или кровь?» о том, почему реалии первой, древнейшей из двух частей христианской Библии «кажутся нам такими жестокими; что изменилось с тех пор; как воспринимать их правильно» [8]. А художница получила возможность прокомментировать свою работу: «Я никогда не думала, что в моей жизни случится такое чудо – возможность сделать иллюстрации к Книге пророка Даниила – одной из самых таинственных книг Ветхого Завета. Она вся соткана из видений и снов, всё происходит в каком-то пограничном состоянии. Очертания пейзажей, предметов, ангелов, царей, рабов, таинственных существ расплывчаты, изображения появляются и исчезают во мраке, возникают и тают буквы, все соткано из зыбкой, эфемерной материи. Цвета нет. Есть Мрак и ино-

гда пронизывающий его Свет. Свет Откровения или свет Предупреждения, свет Предвидения или свет Толкования. И конечно, Божественный свет. Я попыталась передать эту хрупкую реальность так, как она мне приснилась» [9].

Цикл состоит из 30 иллюстраций (оригинальный размер 50×35), выполненных в технике сухой пастели. Эта техника – основной инструмент творчества Посецельской в последнее время – привлекает художницу неким дуализмом: работы, выполненные в пастели, могут относиться как к рисунку, так и к живописи. Особенности живописных традиций преобладают: цвет наносится в большом количестве, но не линиями, как в рисунке. Пастель считают «самым чистым живописным средством, потому что чистый цвет наносится прямо на бумагу без кисти, инструмента или размывки» [1. С. 46]. В данной работе Посецельская использовала коричневый картон, на который наносились разные оттенки коричневого («цвета корицы») цвета – бистровый, бурый, карий, кирпичный, савоярский, русый, бежевый, образующие традиционные, «исторические» тональности – «цвет пустыни», «вневременное состояние», «золотой, пронизанный солнцем», «глинобитная хижина», «драгоценный металл». Художница растушевывает или смазывает цвета с помощью пальцев, а также размещает их друг с другом, чем добивается оптической комбинированности: «Нежность и дымчатость пастелей подчеркнула грозную таинственность библейской книги» [2].

Специалисты считают, что легкость и быстрота художественной техники пастели позволяют тонко передать малейшие эмоциональные проявления модели – если говорить о портретном жанре, а также «точно запечатлеть изменчивые световые эффекты» [3. С. 6]. Безусловно, в контексте данного иллюстративного цикла нельзя говорить о повторении в пластических формах живого лица, но чувства, настроения, эмоциональные процессы воспроизведены художницей удивительно. Воспринимать библейский текст нелегко, иной раз приходится не единожды прочитывать строфы. Переводя взгляд на соседнюю страницу с изображением того или иного персонажа, невозможно усомниться в верности понимания: вот – грозный высокомерный вавилонский монарх с насупленными бровями, уверенный в своей абсолютной власти, а это – расслабленные черты лица человека, погружённого в глубокий сон. Трудно поверить, что и обезумевшие глаза униженного, стоящего на коленях голого человека с отросшими спутанными волосами, похожими на орлиные перья, необрезанные ногти которого напоминают когти птицы, принадлежат визуальному ряду одного образа – держателя престола Вавилонского.

Посецельская работает без эскизов: «Композицию вижу чётко», – говорит художница. Наблюдатели отмечали, что в её иллюстрациях, «близких по стилистике работам любимого <...> Джотто, есть мягкость, трепетность, откровение в прочтении священного текста, сугубо тёплая интонация воспроизведения того, о чём сказано у пророка, и

чистая нота веры, как открытия высшего в собственном восприятии его и данного всем без исключения» [10].

Представление иллюстративного цикла Посельской не ограничилось Санкт-Петербургом: по окончании выставки в Музее печати работы художницы смогли увидеть москвичи на экспозиции выставки «“Когда великое свершалось торжество...”. Библейские мотивы в творчестве А. С. Пушкина. Священные тексты глазами современных художников. Из собраний Государственного музея Пушкина и ИД “Вита Нова”. 18 апреля – 31 мая 2017 г.» [11].

Часть Ветхого Завета в христианской Библии – Книга пророка Даниила – раскрывает два совсем непохожих друг на друга сюжета: один – повествование об исторических событиях, а другой – пророчества. Богословские споры об авторстве Книги и её языке, составе и её главной мысли, соответствии исторической хронологии не утихают до сих пор. На страницах Книги соседствуют высокое и низкое, сакральное и приземленное, сон и явь, находясь в противоречии, сталкиваясь друг с другом, а по необходимости и дополняя. Несомненно, что книга Даниила – одна из самых таинственных книг Библии, наполненная образами, как обладающими каноническими достоинствами, так и вынесенными в неканонические добавления. Только перечисление таких общеупотребительных образов и выражений из неё составит длинный ряд: «колосс на глиняных ногах», «мерзость запустения», «четыре зверя – четыре

царства», «четыре слова, которые изменили мир», «пир Валтасара», «Сусанна и старцы», «Даниил во рву львином» и т. д. А ещё реальные исторические лица – вавилонский царь Навуходоносор, мидийская царица Аметис и её висячие сады (одно из чудес света), Дарий Мидянин и другие.

Посецельская сумела найти тонкий баланс внутренней энергии великого памятника ветхозаветной литературы и посредством оригинального пластического решения отразить собственное видение. Индивидуальность мастера выразилась в узнаваемости её художественного почерка и оммажа бесценному изобразительному наследию предшествующих поколений: в этом ряду – Уильм Блейк, Гюстав Доре, Рубенс, Рембрандт, художники Возрождения, Ганс Гольбейн младший и многие другие. Более всего прочитывается отсыл к микенской и помпейской фресковой живописи. Работы художницы многослойны: пастельные мелки истончаются под стремительными и как будто несовместимыми разнонаправленными штрихами, которые наносятся друг поверх друга, создавая на картоне сложный меловый объём, буквально пахнущий известью. Плотность наложения красочного слоя, кажется, не выдерживает самое себя: осыпается, обрушается под «тяжестью времён», обнажая дышащую историю. Мастер уверенно использует экспрессивный потенциал пастельных красок, «служение задачам которого... является одной из возможностей этой удивительно гибкой техники» [4. С. 14].

Р. Бахтияров отметил, что в «портретной» галерее Посецельской, открывающей цикл иллюстраций к библейской книге Даниила, «словно соприкасаются друг с другом две великие культурные традиции. Одна из них принадлежит миру ветхозаветных преданий, другая – культуре Древнего Востока» [5. С. 241]. К примеру, лик царя Навуходоносора «утрачивает застылость, непроницаемость, свойственную каменным изваяниям Ассирии и Вавилона, и, кажется, постепенно пробуждается к жизни, насыщается внутренним движением – движением мысли и чувства» [5. С. 242].

По заказу издательства художница создала особое приложение – литографскую сюиту из 7 листов к «Книге пророка Даниила»: авторская литография с двух камней, размер папки 39×27, размер изображения 24×17. Тираж – 12 экземпляров – был отпечатан в мастерской печатной графики Академии художеств им. И. Е. Репина в 2017 г., печатник – М. Муськин. Автолитографии Посецельской – произведения изобразительно-го искусства с отчетливой индивидуальностью художницы и особенностями материала формы (камня), чрезвычайно соответствующими контексту книги. Поскольку отпечатки – прямое, незеркальное изображение оригинальных пастелей, работа художницы была трудной, требующей недюжинного навыка. Но задача была решена успешно. Живость и обаяние «подлинности» циклу литографий придала специфическая структура отшлифованного известняка, усилившая эффект «проникновения» в историческую эпоху.

Богатство тонального колорита Посецельская сократила до двух красок, из которых трудно сразу определить, какая является основной, рисующей, держащей всю композицию, а какая служит только как общая подкладка. Но эта «размытость» ролевого звучания красок также служит общей цели – передаче содержания и характера композиции, в итоге – созданию ветхозаветной атмосферы.

*На X Международном конкурсе книжной иллюстрации и дизайна для профессиональных художников «ОБРАЗ КНИГИ», проходившем в Москве в сентябре 2017 г., Екатерина Посецельская за работу над «Книгой пророка Даниила» стала лауреатом в номинации «Лучшие иллюстрации к произведениям художественной литературы».* Отличие тем ценней, что перешагнувший десятилетний юбилей конкурс обрел новое качество – стал международным: «Образ книги / Image of the Book». Явное отсутствие рекламной компании не помешало вовлечь 246 участников из разных стран [12]. Тем более впечатляющ успех петербургской художницы.

Очевидное признание для любого художника – наличие его работ в фондах главного музея страны. 16 февраля 2018 г. в Зале Совета Государственного Эрмитажа состоялась очередная церемония передачи в дар музею нумерованных экземпляров коллекционных изданий книг Ветхого и Нового Завета, выпущенных издательством «Вита Нова» в оформлении виднейших современных художников [13]. Среди последних изданий – нуме-

рованный экземпляр «Книги пророка Даниила» с иллюстрациями Е. Посецельской.

Творчество Екатерины Посецельской не оставляет равнодушным: о нём с энтузиазмом отзываются рядовые любители искусства, его высоко оценивают специалисты художественного рынка. Так, искусствовед Э. Д. Кузнецов, уточняя, что работа художницы по библейской книге Даниила не есть путеводитель по Книге, подчёркивает, что мастер «не толкует, не объясняет написанное, а стремится выразить средствами своего искусства самое ощущение от Ветхого Завета» [14]. А доктор искусствоведения Д. Я. Северюхин отмечает, что искусство Посецельской «опирается на визуальный опыт, пропущенный через призму интеллектуально-лирического сознания», а её творчество «развивается в русле традиций духовно-содержательного искусства, притом, что присущие её работам обобщенность форм, экспрессивная линия и свобода пластического жеста весьма далеки от академических экзерсисов» [6. С. 2–3]. Далее историк искусства подчёркивает предельную простоту изобразительных средств, изысканную выразительность работ и превалирующую в творчестве художницы минорную ноту, обнажающую её «петербургские духовные корни, предполагающие склонность к метафизическому мировосприятию» [6. С. 3].

Вглядываясь в результаты сложносочиненного творчества художницы, с предвкушением ожидаем её новые работы.

## Список литературы

1. Круг М. Пособие для художника: материалы и техники. М., 2008.
2. Елисеев Н. Бунтарская книга // Эксперт Северо-Запад. 2017. № 14–15 (748).
3. Перова Е. Г. Пастель. История. Техника. Реставрация. Атрибуция: методические рекомендации. М., 2006.
4. Пастель из собрания Русского музея. Альманах. Вып. 261. СПб., 2009.
5. Бахтияров Р. Книга пророка Даниила в памятниках мирового искусства и в иллюстрациях Екатерины Посецельской // Книга пророка Даниила. СПб., 2017.
6. Северюхин Д. Я. В поисках тени и света: Париж и Петербург глазами Екатерины Посецельской // Екатерина Посецельская. Каталог выставки. Крошет, 2016.
7. Священные тексты глазами современных художников. Музей истории Петербурга. URL: [http://www.spbmuseum.ru/exhibits\\_and\\_exhibitions/anonsy/48666/](http://www.spbmuseum.ru/exhibits_and_exhibitions/anonsy/48666/).
8. Презентация «Книги пророка Даниила». Музей истории Петербурга. URL: <http://www.spbmuseum.ru/events/61/49475/>.
9. Выставка «Сон и явь. Книга пророка Даниила». Афиша событий современного искусства. URL: <https://spb.arttube.ru/event/Vistavka-Son-i-yav-Kniga-proroka-Daniila/>.
10. Абель И. Строгая питерская манера письма // Новый континент. 14 апреля 2017. URL: <http://www.kontinent.org/ilia-abel-strogaya-piterskaya-manera-pisma/>.
11. Выставочные залы «Мезонин» Государственного музея им. А. С. Пушкина. URL: <http://www.pushkinmuseum.ru/?q=exhibition/vystavka-kogda-velikoe-svershalos-torzhestvo-bibleyske-motivy-v-tvorchestve-pushkina>.
12. Конкурс книжной иллюстрации и дизайна «Образ книги» объявил победителей. Союз бумажных оптовиков. URL: [http://www.sbo-paper.ru/news/archive\\_rus/42101/](http://www.sbo-paper.ru/news/archive_rus/42101/).

13. Передача в дар Эрмитажу книг издательства «Вита Нова» // The Hermitage News. URL: [https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/news/news-item/news/2018/news\\_30\\_18/?lng=en&0123401234](https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/news/news-item/news/2018/news_30_18/?lng=en&0123401234).

14. Кузнецов Э. Д. Между «небесным» и «земным» // Русский меценат. 26.03.2018. URL: <http://rusmecenat.ru/mezhdu-nebesnym-i-zemnym/>.



Е. Г. Посецельская. Звук трубы в поклонение золотому истукану. 2016.  
Картон, пастель. 50 x 35. Коллекция издательства «Вита Нова»



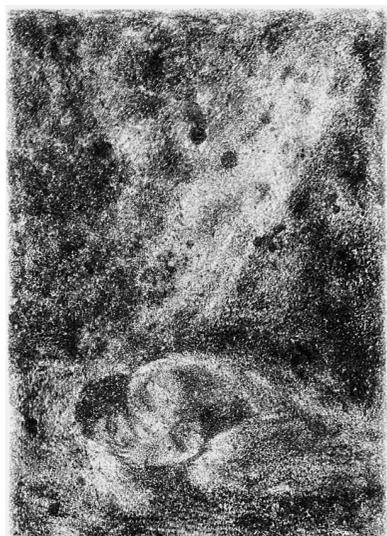
Е. Г. Посецельская. Четыре слова, которые изменили мир. 2016. Картон, пастель. 50 x 35. Коллекция издательства «Вита Нова».



Е. Г. Посецельская. Сусанна и старцы. 2016. Картон, пастель. 50 x 35. Коллекция издательства «Вита Нова».



Е. Г. Посецельская. Спящий Навуходоносор. 2017. Авторская литография с двух камней. 24 x 17. Собственность автора



Е. Г. Посецельская. Откровение Даниилу. 2017. Авторская литография с двух камней. 24 x 17. Собственность автора



Е. Г. Посецельская. Царь Дарий. 2017. Авторская литография с двух камней. 24 x 17. Собственность автора



Е. Г. Посецельская. Даниил во рву львином. 2017. Авторская литография с двух камней. 24 x 17. Собственность автора



Е. Г. Посецельская. Четыре ветра. 2017. Авторская литография с двух камней. 24 x 17. Собственность автора



Е. Г. Посецельская. Архангел Михаил. 2017. Авторская литография с двух камней. 24 x 17. Собственность автора



Е. Г. Посецельская. Ангел, несущий Аввакума. 2017.  
Авторская литография с двух камней. 24 x 17. Собственность автора

*Лола Уткировна Звонарёва,  
Лидия Степановна Кудрявцева*

«СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»:  
АЛЕКСАНДР АЛЕКСЕЕВ И ДРУГИЕ ХУДОЖНИКИ.  
ОПЫТ ГРАФИЧЕСКОГО ИСТОЛКОВАНИЯ

«Слово о полку Игореве» – мифопоэтическое и историко-политическое полотно, художественные достоинства которого поражают и сегодня. Трепетно относился к «Слову» А. С. Пушкин, выступивший в защиту его подлинности; писатели и учёные советской и постсоветской России, казалось бы, досконально изучили этот великий древнерусский эпос; в 1995 г. Пушкинский дом подвёл итоги: подготовил фундаментальное исследование – 5-томную «Энциклопедию “Слова о полку Игореве”», куда вошли статьи и зарубежных учёных. Но изучение «Слова» и прочтение в нём новых смыслов продолжается. В том числе и художниками.

В 1950 г. в Швейцарии, в издательстве Поля Эйнара, выходит «Слово о полку Игореве» на французском языке – *«Le Chant du prince Igor: Manuscrit original du XIV-e découvert au XVIII-e»* [11]. Издание раритетное – 290 пронумерованных экземпля-

ров. Стихотворный перевод – известного парижского поэта-сюрреалиста Филиппа Супо (все предыдущие переводы на французский – Кульманна, Вольского, Пигетти, Грегуара, Бланкоффа – прозаические, первый из них появился за 130 лет до перевода Супо). 16 цветных иллюстраций, обложка и фронтиспис выполнены Александром Александровичем Алексеевым (1901–1982). К этому времени Алексеев – прославленный создатель нового анимационного кино, изобретатель игольчатого экрана, на котором он творит свои шедевры. Его работе над «Словом» способствовало само время.

В 1940-е гг. Алексеев, увлечённый анимацией, почти не занимался книжной графикой, оформляя только произведения близких друзей: Филиппа Супо – «Газета привидения», «Послание с пустынного острова», Андре Мальро – в 1947 г. художник сделал двадцать офортов к его «Орешникам Альтенбурга» [4. С. 73]. Тяга к эксперименту – в творчестве, в печатной технике, в жизни – объединяла Алексеева с Супо, одним из основоположников дадаизма и сюрреализма, участником сюрреалистических изданий Мальро, который «эксперименты своих современников рассматривал как естественное продолжение тех эстетических поисков, которые из века в век становились импульсом движения искусства» [3. С. 283].

Алексеев экспериментировал с техникой печати, Супо – с литературными формами. В спонтанных, на глазах рождающихся стихах (в 1937 г. было издано «Полное собрание сочинений» Супо)

он прихотливо сталкивал, по словам поэта и переводчика Михаила Яснова, «напыщенную серьёзность с веселой иронией»; в лирических миниатюрах разыгрывал комедию положений, создавая «коктейль из ритуальных образов», аллюзий, каламбуров, реальных деталей окружающего, замешанный на остром вкусе ко всему современному [14].

Как возник замысел издания «Слова» на французском языке с иллюстрациями почти оставившего книжную графику Алексеева? Дочь художника Светлана считает, что это была инициатива отца. Но, возможно, судя по письмам поэта, инициатором проекта стал Супо, человек широких филологических интересов, занимавшийся в том числе и средневековой французской литературой (в США, в Суотмор-Колледже (Филадельфия), он читал курс лекций по французской литературе) [5. С. 122], связанный со многими издательствами (его многочисленные письма к Алексееву, любезно предоставленные нам швейцарским фондом «Art ex East» и переведённые с французского по нашей просьбе Еленой Гречаной, довольно часто написаны на издательских бланках).

По мнению Бориса Орехова, московского лингвиста, Супо, культивировавшего в творчестве поэтику сна, древнерусский памятник мог заинтересовать ещё и потому, что центральный эпизод в нём – пророческий сон Святослава, трактуемый самим автором «Слова» как предсказание, мистическое событие. Дочь Алексеева вспоминает: «Некоторые из его (отца – Л. К., Л. З.) друзей были сюр-

реалистами, и отец вместе с ними интересовался миром снов...» [5. С. 144]. Из переписки Алексеева и Супо видно, что работа над «Словом» началась сразу после возвращения и художника, и поэта из Америки в 1946 г. и продолжалась в 1947-м, после того как Алексеев (вместе со второй женой, американкой Клэр Паркер) вернулся на авеню Де Шатийон в свою мастерскую.

Вторая половина 40-х годов для Алексеева – трудное время: в США за шесть лет он привык к налаженному быту, обеспеченному Клэр, единственной дочерью состоятельных американцев, а в освобождённом от фашистов Париже приходилось заново обживать опустевшую мастерскую (мебель продали друзья художника, чтобы оплатить аренду). Вскоре у него начинается затяжная депрессия, растянувшаяся на целое десятилетие. Это отразилось, возможно, в мрачноватой атмосфере, которая объединяет все иллюстрации к древнерусскому памятнику, впрочем, вполне уместной: речь идёт о проигранной битве. Художника не особенно радовало даже то, что в это время в престижном издательстве «Курье график» («Графический курьер») вышло альбомное издание Пьера Морнана «22 художника книги», представляющее, как утверждает автор, великих иллюстраторов XX века, среди которых и Александр Алексеев, репродукции его акватинт и офортов из иллюстрированных книг.

Алексеев сделал для Супо подстрочник «Слова» и лишь потом приступил к работе над иллюстрациями. В «Слове» французского поэта-сюрре-

алиста привлекло и мощное лирическое начало. Вот как комментировал Супо работу над переводом в письме художнику от 22 марта 1946 г., написанном из Мехико:

«Дорогой Алёша,

...Вы вскоре получите из прелестных рук Мюриэль конец «Игоря» («Слова о полку Игореве» – Л. З., Л. К.). Мне очень понравилась эта работа. Я много о ней думал. Вы увидите, что я облёк эту поэму в совершенно особую типографическую форму<sup>1</sup>. Со своей стороны, я придаю этому очень большое значение, так как в процессе изучения типографической презентации для меня стали понятны многие вещи. Я думаю, что поэзия требует такого представления текста и что не напрасно мы, поэты, располагаем слова, чтобы подчеркнуть некоторые смыслы, некоторые звучания, некоторые повторы. Думаю, что вы это чувствуете, как и я. И что поэма от этого выигрывает.

Я начал предисловие. Я рассчитываю в связи с Игорем написать важные вещи о поэзии. Эта очень красивая поэма – великолепный предлог для того, чтобы уточнить некоторые необходимые для поэзии вещи. Она придает ценность тому, о чём мы слишком часто забываем: что человек живёт не для того, чтобы управлять собой, но что он испытывает властную потребность выразить некоторые импульсы своей души» [6].

Издатели и художники в русском зарубежье обращались к «Слову» как к символу подлинной

---

<sup>1</sup> Букв.: придал ей совершенно особое представление (презентацию) (фр.).

Руси. Лирический образ единой русской земли – главный образ, которому посвящены горькие слова автора. Для немецкого перевода «Слова», выполненного Артуром Лютером и выпущенного в Мюнхене издательством «Орхис» в 1923 г., иллюстрации делала Наталья Гончарова (1881–1962). Книга была оформлена в духе немецкой готики: фигуры воинов, напоминающие европейских рыцарей, силуэты зверей и птиц вплетены, словно орнамент, в готический латинский шрифт. В Париже «Слово» в 1930-е гг. иллюстрировал участник «Союза русских художников» и творческого объединения «Мир искусства» Дмитрий Стеллецкий (1875–1947), сделавший две рукописные книги с цветными миниатюрами, выполненными гуашью и стилизованными под лицевые рукописи XVII века. Местонахождение иллюстраций сегодня неизвестно, мы можем лишь сослаться на С. Маковского: «В Париже, уже больше двадцати лет назад, я видел у Стеллецкого 54 рисунка его к “Слову” <...> Тут “магия” – и от цвета. Техника, которая применялась Стеллецким, ярко-красочная гуашь, побуждала его к “цветному мышлению”... Все 54 иллюстрации – страничные виньетки, словно выращенные кистью художника на поверхности листа из вязи старинных узоров... Текста поэмы Стеллецкий придерживался тщательно, иллюстрируя её фразы за фразой, образ за образом, от Бояна вещего первой главы до Бояна заключительной “Славы”; ни одна из существенных подробностей повествования... не осталась без графического “перевода...”» [9. С. 325–329].

Эти иллюстрации Стеллецкого Алексеев мог основательно рассмотреть на одной из выставок – их работы экспонировались рядом.

Особый интерес к «Слову о полку Игореве» возник в Европе и даже в США, видимо, после победы Советского Союза в Великой отечественной войне. Так, в том же 1950 г. в Нью-Йорке выходит перевод «Слова» на современный русский язык, сделанный поэтом-эмигрантом Георгием Голохвастовым, с иллюстрациями «мирискусника» Мстислава Добужинского (1875–1957), чьи выполненные тушью и кистью буквы, заставки, концовки и виньетки (только ими и оформлен текст) имели вдохновляющий первоисточник – древнерусскую материальную культуру. Добужинский первым, как подчёркивает петербургский исследователь Г. И. Чугунов, обратился в иллюстрировании «Слова» к «звериному» стилю, столь впечатляющему сегодня нас в женских украшениях и посуде XII века: «Стилизация звериного стиля наряду с искусством древнерусской книги – важнейший для Добужинского источник конкретных графических решений: от полосной заставки до виньетки все звери решены на основе орнаментального принципа и часто сами представляют хитросплетенный орнамент, находясь в условном графическом мире».

Впервые Алексеев познакомился с древнерусской поэмой ещё в Петербурге, в Первом кадетском корпусе (будущий художник учился там с 1911 по 1917 гг.) по выдававшемуся каждому кадету «Пособию при изучении русской лите-

ратуры» – «Слову о полку Игоря» (так в оригинале – Л. З., Л. К.) в 14-м выпуске серии «Русская классная библиотека», вышедшем под редакцией А. Н. Чудинова в Петербурге в 1911 г. В библиотеке Корпуса хранилось 67 экземпляров этой книги (как свидетельствует обнаруженная нами в Российском государственном военно-историческом архиве опись учебников и учебных пособий, составленная 19 марта 1914 г.).

Изобразительно Алексеев в юности воспринимал «Слово» через «Половецкие пляски» Николая Рериха (1874–1947), «условная суровость» которого «предлагала поэтически обобщённый образ половецкого стана... Образ степного раздолья, необузданной воли, бешеного бега коней, несущих диких всадников, был дан Бородиным... Созерцательный пантеизм Рериха утверждал союз человека с природой и поэтизировал преклонение человека перед могучей первозданностью земли» [7. С. 409, 530].

Опера на музыку А. Бородина «Князь Игорь» по мотивам «Слова о полку Игореве», возобновлённая в Мариинском театре в Петербурге в 1909 г., была прославлена «Половецкими плясками» в постановке М. Фокина, отличавшимися «весёлым варварством», и они часто исполнялись как самостоятельное хореографическое произведение. Сохранился эскиз декорации Н. Рериха к этой опере – «Половецкий стан» 1909 г. [12. С. 34]. Известен отзыв Александра Бенуа, восхищавшегося сценографией Н. Рериха и именно этой сценой, созданной «по принципу панорамы», отсутстви-

ем боковых кулис, фоном с золотисто-алым небом над бесконечной далью степей, с дымами, столбами подымающимися из пестрых кочевых юрт.

В воспоминаниях Алексеев посмеивается над своим тогдашним подражанием Н. Рериху: свои работы он показал Ивану Билибину во время их краткой встречи в Каире: «Я написал в Александрии много этюдов, с достаточно свободной композицией, которыми я был чрезвычайно горд. Это были имитации Рериха, автора оформления “Половецких плясок” для “Князя Игоря”: пропасти, кучевые облака, неприступные замки и драконы» [2. С. 364].

Все эти зрительные впечатления впитал в себя художник, размышлявший над поиском оригинального графического решения древнерусского эпоса, вдохновившего на поэтический перевод его друга-поэта. В иллюстрациях к «Слову» Алексеев создал и свой вариант половецких плясок – в странноватых шапках и одеждах из звериных шкур, в развевающихся шароварах и меховых сапогах с загнутыми носами ритмично отплясывают половцы с длинными тонкими кожаными ремнями в руках – словно хотят повязать ими сразу всех пленённых русских воинов...

Вчитываясь в «Слово» спустя сорок лет, Алексеев замечает, насколько сильна в древнерусском эпосе языческая стихия, языческое мироощущение автора и его персонажей, накладывающееся на исторический сюжет. Современный московский литературовед Светлана Кайдаш-Лакшина в статье «Кто заносит над уникальным памятни-

ком топор? («Слово о полку Игореве» как памятник язычества и двоеверия Древней Руси)» пишет о соединении христианского и языческого начал в едином пространстве «Слова о полку Игореве»: «Русь была крещена в 988 году, но “Слово” пропитано язычеством, языческими образами, языческим восприятием природы, названы имена языческих богов» [10. С. 8]. Алексеева и Супо также волновала первобытная языческая, звериная стихия, полная скрытых тайн, магии и древних символов.

Даже из дальней командировки, из самолёта, летящего из Мехико в Тегусигальпу, Супо пишет Алексееву о готовящемся издании «Слова», так волнует его эта книга и сделанное им поэтическое переложение: «...Я очень счастлив, что мое переложение “Игоря” не слишком вас разочаровало. Думаю, что в некотором отношении типографическая презентация будет иметь большое значение. Разумеется, никакая пунктуация не нужна, как и кавычки. Думаю, что пунктуация очень ослабила бы стремительное движение<sup>1</sup> поэмы. Эта поэма должна читаться на одном дыхании, а не тормозиться знаками препинания. Пунктуация – это всего лишь довольно примитивный способ регулировать дыхание фразы. В поэзии важно пение, то есть внутренняя необходимость. Все песни свободны от произвольной пунктуации. Я получил сделанную Мюриэль копию. Она попросит вас проверить написание имён собственных. У меня принята та, которую вы выбрали в той

---

<sup>1</sup> Букв.: порыв.

версии, которую вы мне передали, но в копии есть несколько сомнений. Поэтому важно, чтобы вы сами выбрали орфографию. Это действительно прекрасная поэма, которая научила меня некоторым новым вещам в поэзии. В особенности, не следует под предлогом логического (!) объяснения некоторых пассажей делать её пресной. Вы увидите, что я сохранил то, что называют (неверно) темнотами. Это моменты, когда поэт видит то, что другие не видят, а в особенности не понимают, потому что они, самодовольные, хотят понимать любой ценой» [6].

В иллюстрациях Алексеев пошел тем же путём недоговоренностей, вполне созвучных безымянному автору «Слова». Заклучая акватинты с мерцающим сложным цветом в прихотливые разнообразные рамы из неровных линий, с использованием двух главных цветов – зеленоватых и коричневых оттенков, художник создал условные, сложно-символические иллюстрации, допускающие целый спектр прочтений. На голубом фоне – гигантское дерево без листьев, хищными старыми корнями вонзившееся в почву, напоминающее родословное (геральдическое?) древо русских князей, с воинственными, болезненно скрюченными острыми ветвями, отходящими от одного ствола, но словно готовыми уколоть, поранить и даже «обломать» друг друга. Кайдаш-Лакшина справедливо напоминает: «В Древней Руси каждый человек соотносил себя не только с отцом, но и с дедом. Достаточно вспомнить название – “Слово о полку Игореве, Игоря, сына Святос-

лавова, внука Олегова". Поэтому дедовский мир был не давно прошедший, а проросший в настоящее, в жизнь внуков со всеми последствиями их деяний, словно "древо, серым волком по земли, сизым орлом под облаками" простирается на их жизнь. Отсюда "Слово" дано как "повесть сия от старого Владимира до нынешнего Игоря", который "навёл свои храбрые полки на землю Половецкую за землю Русскую". Отсюда "Даждь-божьи внуки", "Стрибожи внуки", "Ярослава (Мудрого) внуки и Всеслава Полоцкого", враждующие между собой» [10. С. 9].

Изобразил художник и драматическую сцену выхода князя Игоря с дружиной в поход против половцев в день знакового, пророчащего поражение затмения: верхний план – чёрный диск солнца с расходящимися в разные стороны огненными острыми лучами, занимающими почти половину листа, под ними – намёк на городище, чуть ниже – шлемовидные головки церквей, на переднем плане – тёмными пятнами, крупнее, в движении – условные фигуры всадников, а в самом низу листа, светлее, – тоже едва различимые силуэтные фигурки пеших воинов в шлемах.

Алексеев, сын полковника, воспитанник Кадетского корпуса, с детства любивший рисовать оловянных солдатиков и лошадей, здесь полностью отходит от реалистической традиции. Батальная сцена производит впечатление масштабного побоища, хотя в небольшом пространстве листа всего лишь несколько скачущих лошадей. Не на каждой мы видим всадников – кони даны

в движении, некоторые воины запечатлены падающими с лошади или уже упавшими, убитыми, причём их фигуры напоминают первобытные наскальные изображения. Склонный к чёрно-белому изображению, в «Слове» Алексеев использовал цвет. Зелёным мерцающим цветом дубрав и полей даны русские воины, жёлто-коричневым, цветом выжженной степи – половцы-степняки. Среди условных, рельефных силуэтов нет ни одного повторяющегося: каждая фигурка-знак динамична – в стремительном действии, в напряженном противостоянии врагу или в последнем смертельном падении. Вся композиция производит впечатление декоративно решённого панно.

Финал битвы в изображении Алексеева – словно материализованная метафора: высокий жёлто-коричневый стог посреди тщательно убранного поля с редкими, ощетинившимися острыми стеблями завершается миниатюрной головой усатого, с открытыми глазами воина. Голова его накрыта верхушкой стога. А сам стог весь состоит из голов, русских и половецких, сформированных из соломы. Над ним – тонкий серп убывающей луны на покрытом бесчисленными светящимися звёздами небе. Такова метафора итога страшной «жатвы» войны, пожирающей сотни мужских жизней. Разглядывая гравюру Алексеева, невольно вспоминаем: Василий Верещагин изобразил страшную гору из черепов и назвал картину «Апофеоз войны» (1871), Виктор Васнецов выбрал из всего «Слова» сцену «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880), где на поле спят

мертвым сном древнерусский витязь с открытыми, смотрящими на нас глазами, и прекрасный отрок, рядом – убитые половцы, а вдали – уходящее за горизонт кровавое солнце.

У русских художников – благоговейное отношение к древнерусскому эпосу: это великое начало русской литературы. Памятник героизму русских воинов, отчаянной храбрости древнерусских князей, пронизанный тоской о едином, сильном и дружном государстве, раскинувшимся на огромных просторах, богатых полями, реками, лесами, – так трактуют древнерусский эпос выдающиеся отечественные мастера книги Владимир Фаворский и Иван Голиков, так будут прочитывать его Дмитрий Бисти и Юрий Селиверстов.

В. А. Фаворский (1886–1964) работал над гравюрами к изданию «Слова» почти в то же время, что и Алексеев, – с 1937 по 1951 год, создав четыре серии ксилографий. В 1952 г. цикл гравюр к «Слову» напечатало издательство «Детская литература». Как и впоследствии француз Супо, Фаворский подчёркивал особую музыкальность памятника: «“Слово о полку Игореве” звучит как песня, – красота слов, складность повествования – всё это я должен был передать в иллюстрациях, и в заглавных буквах, и в орнаментах-узорах, окружающих картинку» [2. С. 93]. Фаворский крупным планом даёт полные благородной спокойной красоты портреты основных действующих лиц, тщательно прорисовывает оружие, доспехи и одежды XII века в гравюрах «Буй Тур Всеволод в бою» и «Игореве войско в походе». Всё в строгой натур-

ной форме. Драматизм ситуации передаётся цветом. Художник не ограничивается черно-белыми ксилографиями и для эмоциональной убедительности вводит приглушенный красный цвет в обрамление гравюр и в орнаментальные концовки.

Палехский мастер Иван Голиков (1887–1937), иллюстрируя «Слово» в 1934 г. для издательства «Academia», со свойственными палехскому стилю декоративностью и условностью, не забывая о драматизме сюжета, помнил и о творческом опыте русских иконописцев, и о средневековой книжной миниатюре. Впрочем, великий Фаворский в ксилографиях к «Слову» тоже опирался, как он сам писал, на книжные древнерусские миниатюры – в рукописном отделе Ленинской библиотеки он рассматривал старинные книги, изучал украшенные писцами буквицы.

Дмитрий Бисти (1925–1990), создававший серию ксилографий к «Слову» в 1984–1986 гг., говорит со зрителем на языке страстных метафор. В 37 ксилографиях художника (хранящихся в Ярославском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике) на каждом листе выразительно повторяются в виде драматических лейт-мотивов, передающих панорамное видение мира древнерусским человеком, знаковое затмение солнца, тревожно летящие птицы, застывший однокупольный храм, отчаянно воюющие волки, неистовые зигзаги молний, грозно пересекающиеся на лету копыта и древки стягов, тяжело нависающие чёрные тучи. Динамичные чёрные силуэты на белом поле дополняются ми-

ниатюрами. Традиционный покой условно-иконописной традиции Бисти наполняет эмоциями, присущими современному человеку. Так, тоскующая по любимому Ярославна скорбно стоит на поле боя, горестно сжав руки, или летит, как птица, к мужу – рукава её княжеского одеяния сродни крыльям.

В 1985 г. Юрий Селиверстов (1940–1990) в темпераментных чёрно-белых литографиях к «Слову» с символическим и лирическим подтекстом использовал в образе Ярославны черты любимой жены, а в князе Игоре – автопортрет самого себя. Он решал героический эпос как серию батальных и лирических сцен: «Боян», «Битва русских дружин Игоря Святославича с половцами», «Плач Ярославны». Нередко Селиверстов обращался к символическому образу родового дерева, но трактуя его иначе, чем Алексеев. Для него древо – символ соборности и её осязаемого кризиса в сознании русичей XII века, что Селиверстов прокомментировал в своих записях: «Как передать графически клич к соборности, к слиянию языков и племен в борьбе с общим врагом? Вырастает из корней крона, ветви её сплетаются в венце. Сцепление всегда не безболезненно: ветви колючи, их рост непредсказуем. Но сила единения притягивает их к центру – и зацветает плодоносный венчик. Или же, исколов друг друга, подсохнут ветви, страшно ощерившись шипами тернового венца» [14. С. 112–113].

Кстати, автор одного из последних переводов «Слова», современный московский поэт Григорий

Певцов, считает, что автор «Слова» – жена князя Игоря Ярославна [15].

Алексеев ни на кого не похож. Почему он всем другим вариантам графического комментария к «Слову» предпочел зооморфный код, что позволило литературоведу Борису Орехову назвать этот цикл «Сюрреалистическим бестиарием»? Пространство, в котором происходит действие «Слова», как известно, густо населено птицами (галками, воронами, кречетами; постоянно изображаемый Алексеевым в разных видах сокол упомянут в тексте «Слова» 13 раз) и зверями (белкой, лисами, волками и пр.). Художник, как всегда, шёл, в первую очередь, от самого текста, где многие персонажи сравниваются с птицами и животными. Боевые птицы, охотничьи соколы, – князя с выразительно подчёркнутой воинственностью, волки – половецкие ханы Кончак и Гзак, брат Игоря князь Всеволод – «буй тур»; жена Игоря Ярославна сравнивает себя с вещью птицей-кукушкой, летящей над Дунаем. И Алексеев представляет пленённого князя Игорь в сюрреалистическом образе поверженного человека с головой сокола, опрокинутого навзничь.

В своей иллюстративной сюите Алексеев прихотливо объединяет разные, на первый взгляд несоединимые традиции: наскальную живопись французских пещер с буквицами из европейских книжных миниатюр; зооморфные элементы вплетает в геометрические и растительные орнаменты. На одну из заглавных буквиц художник са-

жает кукушку: с этой буквицы открывается часть «Слова», посвященная плачу Ярославны. В другой буквице закомпонован лев, изготовившийся к падению, – очевидно, намек на князя Игоря, готовящегося идти в поход на половцев. Буквицы с искусно вписанными в них звериными и птичьими фигурами отсылают нас к европейским средневековым манускриптам.

В шестнадцати иллюстрациях Алексева напрочь отсутствуют реалистические изображения конкретных героев поэмы. Ключевой ход в решении иллюстрационного цикла – условный языческий мир животных и птиц, несущий в работах художника сложную эмоциональную, символическую и декоративную нагрузку. Б. Орехов, к примеру, называет изображения русских князей, часто изображённых художником в виде агрессивных соколов с хищными клювами, «тоталитарными». Особое внимание к зооморфному коду отличает и поэтику Супо: «Статистический анализ, проведённый Клод Майар-Шари, показывает доминирование в текстах Супо образов “пернатых”... что, по утверждению исследовательницы, характерно и для сюрреалистического bestiaria в целом» [9. С. 152].

Кстати, Алексеев ещё в 1933 г. в своих анимациях обратился к зооморфной символике: когда после просмотра фильма «Ночь на Лысой горе» его спросили, «что... символизирует умирающая лошадь», он, не думая ни минуты, ответил – «смерть отца» [6. С. 147]. Дочь художника Светлана вспоминает, как в детстве, рассматривая иллюстра-

ции Гранвиля, они с отцом рассуждали: «звери и правда очень похожи на людей, а люди – на зверей» [5. С. 47].

О месте и значимости зооморфного кода в искусстве Алексеев, вероятно, задумывался ещё во время жизни в США, где он провёл более пяти лет. Древние звериные тотемы здесь не исчезли из обихода коренных жителей страны – различных индейских племён. В первой половине XX века экзотические первобытные культуры вызывали особый интерес и европейских художников; маски африканских божков и керамику доколумбовой Америки собирал Пикассо. Артефактами индейской культуры увлекались парижские интеллектуалы. Сохранилось письмо друга Алексеева, писателя А. Мальро, с просьбой привезти из США аутентичных индейских кукол. Тяга к экзотическому охватила в то время весь европейский творческий мир, превратившись в своеобразную культурную колонизацию.

Ко времени возвращения в Париж Алексеев окончательно разочаровался в традиционном рисовании, позволяющем создавать лишь одномерные и чересчур линейные образы. Ему хотелось добиться большей рельефности, объёмности, материальности изображений. Большинство его акватинт к «Слову» выглядят как барельефы, обладают некой скульптурностью. Рельефности иллюстраций он достиг благодаря печати методом электролиза – технике, редко используемой для создания акватинт. В освоении электролизной гравировки Алексееву в США помогал его нью-

йоркский друг, профессиональный химик. В этом процессе, как сообщают специалисты, возникают затруднения во время нанесения краски и при печати оттисков, и офортисту необходимо глубокое знание происходящих химических процессов. Здесь так же, как и в традиционной технике офорта, краски распределяются по медной пластине, с которой собственно и печатаются впоследствии изображения. Затем медная пластина погружается в ёмкость с водой, где происходит процесс электролиза. Пластина замыкается на «плюсовой» контакт, а гравированная поверхность – на «минус». Далее происходит наращивание слоя металла там, где краска не нанесена, и получается результат, аналогичный глубокой гравировке.

В Париже осваивать и оттачивать новую технику электролизной гравюры и печати валиком Алексееву помогал гравёр, владелец печатной мастерской Эдмон Ригаль. Первый оттиск в технике электролитической гравюры «Ле Биш» сделал Жак Ригаль, сын Эдмона, друг и ровесник Алексеева, для фронтисписа книги Филиппа Супо «Послание с пустынного острова». Алексеев решает иллюстрировать «Слово» в этой технике. Обычная тонкая линия в его офортах теперь сменяется глубокими рельефными бороздами со сложным мерцающим цветом, где красное подсвечено жёлтым, а жёлтое – коричневатым.

Французский профессор Жорж Нива с восторгом пишет про эти работы художника, определяя их как эмали: «К концу жизни искусство Алексеева порой приближалось к мастерству ювелира.

Это эмали, таинственные цветные инкрустации, отблески скифского золота на невероятных украшениях. И наконец он обращается к “Слову о полку Игореве” и создаёт эти “броши” из бумаги, где нежный оттенок цвета растворяется в соседствующем с ним, и “брошь” отликает разными цветами, как керамика Гауди» [13. С. 68].

Спустя два года работа над «Словом» вступила в заключительную стадию. Филипп Супо так горячо переживал за подготовку издания, что писал художнику 14 апреля 1948 г. из Доминиканской республики: «Я только что получил ваше письмо от 6 апреля и благодарю вас. Всегда приятно получить от вас новости. Но мне показалось, судя по этому письму, что вас немного беспокоит то, что вы медленно работаете. А я начинаю вас знать, и мне теперь известно, что, как и в моем случае, в некоторые периоды ваша работа идет медленнее и с большим трудом. Я уверен, что это время созревания. Зерну нужно некоторое время, прежде чем прорастёт из земли маленький росток, затем он быстро развивается. Поэтому don't worry. Я очень доволен, что моя работа вас не разочаровывает. Думаю, вы правы, читая моё произведение вслух. Я искал ритм. Полагаю, что, когда вы увидите типографическое расположение, мои намерения станут вам ещё яснее. Я искал определённую архитектуру поэмы, располагая слова в определённом порядке, искал определённые цвета, повторяя некоторые мотивы. Я получил окончание, которое мне прислала Мюриэль, и заканчиваю исправления.

Отвечаю на ваши вопросы.

1. Я исправил ошибку в вёрстке. Мюриэль должна была передать мои исправления и мою просьбу проверить написание имён собственных. Я выбрал принятую вами орфографию в той версии, которую вы сделали (версии, которая мне невероятно помогла, так как она показалась мне наиболее верной).

2. Несомненно то, что надо произносить и писать Voïane и Troïane. Потому примите эту орфографию.

Я получил очень милое письмо от Энара (Eynard), который полагает, что я в Бразилии, но, кажется, удовлетворён моей работой. Тем лучше.

Я всё ещё пишу – дописываю предисловие. Надеюсь закончить к своему возвращению в Париж в конце мая, если Бог и (1 нрзб) подарят мне жизнь.

Я уверен, что вы с Рижюлем (Rijul) придумаете, как упорядочить иллюстрации на вклейках и иллюстрации внутри текста. Думаю, что это очень важно, так как вся эта «Песнь об Игоре» должна составлять единое целое. Вспомните рукописи Средних веков, в которых удавалось, несмотря на их разнообразие и резкость некоторых красок, сохранить эту общую для глаз гармонию» [6].

Подготовив, спустя годы, радиопрограмму о творчестве Алексева, Филипп Супо и в ней счёл необходимым вспомнить большую творческую удачу художника – иллюстрации к «Слову о полку Игореве»:

«Ни один современный художник не доволен своим искусством меньше, чем Александр Алексе-

ев. В то время как столько менее одарённых, чем он, художников стали живописцами, он посвятил свою жизнь гравюре. Двадцать пять лет изучал он технику гравёра: резец, глубокую печать, гравюру на дереве, чёрно-белый и цветной офорт – и с восхитительным упрямством изучил их все.

Сегодня он мастер самого сложного изобразительного искусства. В то время как в истории искусства насчитывается бесчисленное количество великих художников, в ней упоминаются лишь несколько великих гравёров: Дюрер, Калло, Уильям Блейк, Гойя, Гюстав Доре... Не побоюсь утверждать, что этот список надо будет дополнить, добавив к нему имя Александра Алексеева. Это столь категоричное утверждение – не пустые слова.

Чтобы убедиться в этом, достаточно просто взглянуть на книги, которые иллюстрировал Алексеев, начиная с “Записок сумасшедшего” Гоголя, “Адриен Мезюра” Жюльена Грина, “Братьев Карамазовых” Достоевского, стихотворений Леон-Поля Фарга, “Беседы Моноса и Уны” Эдгара По и заканчивая последней изданной и, быть может, самой прекрасной, самой знаменательной книгой, этой восхитительной “Песнью о князе Игоре”, которая, по моему мнению, является шедевром, содержащим цветные офорты ценнее, чем любые эмали или драгоценности.

Каждый раз, когда я люблю гравюрой Алексеева, я не могу не думать о том, что далее нельзя будет заниматься гравюрой, не обращаясь к открытиям этого мастера» [6].

В Петербурге нам представилась возможность тщательно рассмотреть иллюстрации Александра Алексеева к «Слову о полку Игореве» – благодаря давнему популяризатору и поклоннику творчества художника, коллекционеру Марку Ивановичу Башмакову, обладателю нескольких экземпляров французского издания. Это не традиционная книга в переплёте. В картонном футляре – отдельные, не сброшюрованные тетради размером 280×255 мм с цветными иллюстрациями 203×166 мм (в тексте) и заставками 102×165 мм, переложенные папиросной бумагой. В Москве экземпляр этого уникального издания хранится в стеклянной витрине Музея книги Российской государственной библиотеки.

### *Список литературы:*

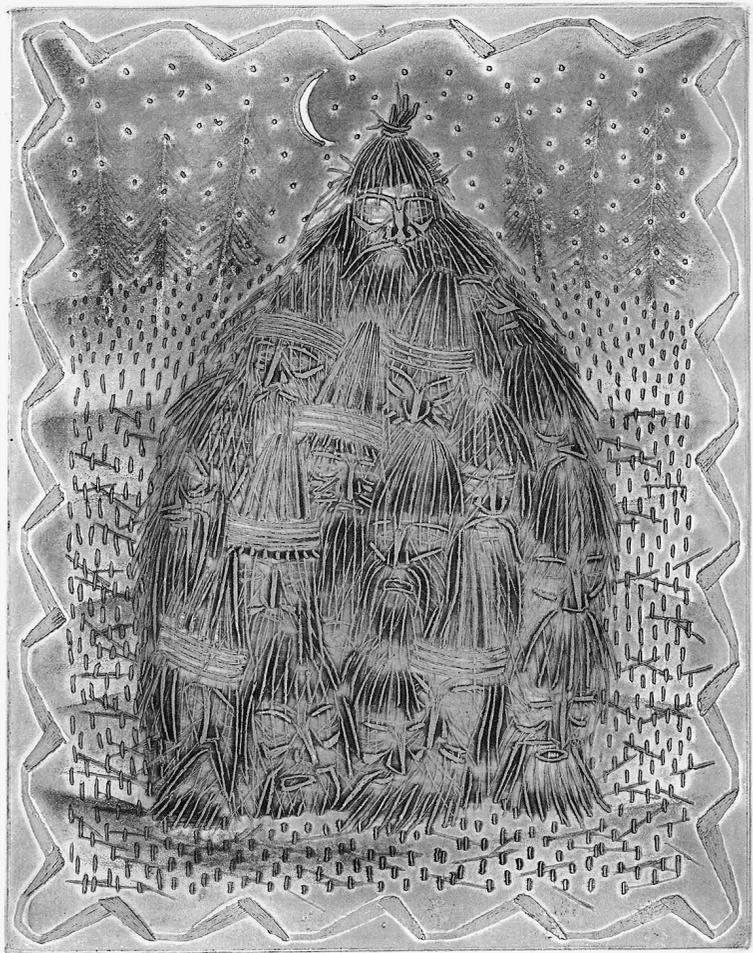
1. Башмаков М. И. Слово о полку Игореве. Отражения в искусстве. СПб., 2016.
2. Алексеев А. А. Забвение, или сожаление. Воспоминания петербургского кадета // Киноведческие записки. 2002. № 57 (4). С. 345–371.
3. Балашова Т. В. «Он всегда ощущал, где эта грань...» Пабло Пикассо и живопись XX века в эстетической системе Андре Мальро // Пикассо сегодня: Коллективная монография / Отв. ред. М. А. Бусев. М.: Прогресс–Традиция, 2016. С. 283–302.
4. Книги с иллюстрациями Александра Алексеева // Александр Алексеев: Диалог с книгой / Сост. и общая ред. А. Дмитренко. СПб.: Вита Нова, 2005. С. 70–76.

5. Алексеева-Роквелл С. А. Зарисовки. Истории моей юности. Ярославль; Рыбинск: Рыбинский Дом печати, 2013.
6. Автографы писем Ф. Супо А. А. Алексею любезно предоставлены авторам статьи частным швейцарским фондом «Art ex East». Перевод с фр. д-р филол. наук Е. П. Гречаной.
7. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. СПб.: Лань, 2009.
8. Маковский С. К. На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен, 1962. С. 11.
9. Маковский С. К. «Слово о полку Игореве» Стеллецкого // Книга: исследования и материалы. М., 1994. Сб. 67. С. 239–246.
9. Орехов Б. В., Рыбина М. С.. Животный мир «Слова о полку Игореве» в переводе Филиппа Супо «Le Chant du Prince Igor» // Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве: сб. статей. М: Intrada, 2012. С. 150–159.
10. Кайдаш-Лакшина С. Кто заносит над уникальным памятником топор? («Слово о полку Игореве» как памятник язычества и двоеверия Древней Руси) // Литературная Россия. № 23. (23.06.2016). С. 8–9.
11. Le Chant du prince Igor: Manuscrit original du XIV-e découvert au XVIII-e / Version française de Philippe Soupault. Rolle (Suisse): Paul Eynard, 1950.
12. Толстой А. В. Художники русской эмиграции. М.: Искусство XXI век, 2005.
13. Нива Ж. Алексеев в диалоге: от Достоевского к Пастернаку // Конструктор мерцающих форм. Книжная графика Александра Алексеева из собрания Бориса Фридмана. СПб.: Вита Нова, 2011. С. 46–71.
14. Яснов М. Д. «Я поэт в бунте против правил» // Иностранная литература. 2002. № 5. С. 123–132.
15. Курбатов В. Юрий Селиверстов: портрет на фоне времени. Иркутск: издатель Сапронов, 2008.

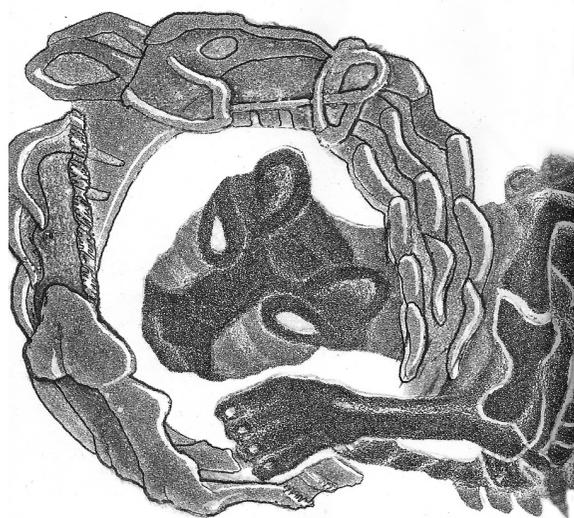
# Chant Du Prince Igor











## *Эраст Давыдович Кузнецов*

Ученики К. ПЕТРОВА-ВОДКИНА  
В КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Некоторые ученики К. Петрова-Водкина иллюстрировали книги – книжная графика для художников, особенно для молодых, в те времена была одним из наиболее доступных и достойных способов приработать по своей профессии.

Надо сказать, что сам Петров-Водкин занимался книжной графикой, но от случая к случаю и неровно – очевидно, не очень сосредотачиваясь на этой работе, не придавая ей серьезного значения. Результатов, равноценных его живописи, он достиг лишь довольно поздно, уже в начале 1930-х, в великолепных иллюстрациях к собственным автобиографическим книгам – «Хвалынский», «Пространство Эвклида» и «Самаркандия». Иными словами, для учеников он не мог служить вдохновляющим примером.

Ученики Петрова-Водкина не составляли какой-то целостной группы, как, скажем, ученики П. Филонова, представлявшие собой что-то вроде «художественной секты». И сколько-нибудь ощу-

тимой общности между этими художниками не сложилось. Можно отметить повышенный интерес к острым пространственным построениям, к резким ракурсам в передаче обширного пространства – но и это проявилось у каждого по-разному, да и не у всех из них.

Профессиональные судьбы этих художников также сложились по-разному.

Лев Вольштейн (1908–1984) оставил в книжной графике отчётливый след. Ещё за год до окончания ВХУТЕИНа он сделал обложку и два рисунка к детской книжке «Беглецы» А. Алферова (1929), затем проявил себя как уверенный профессионал в книжке-картинке «Лето в колхозе», а также в «Дороге в гору» А. Углова и особенно в «Наблюдательности» К. Ушинского (все 1930 г.), где эффектно сочетал изображения условные с натурными, использовал звучные цветовые контрасты и лихие рисованные надписи. Ещё решительнее он заявил о себе в иллюстрациях к «Десяти вагонам» Д. Левина (1931) с их энергичной трактовкой форм и смелыми сопоставлениями света и тени, а также в оформлении повести Ю. Либединского «Неделя» (1932), где вынес наиболее важные фрагменты текста на шмуцтителы, открывающие тринадцать глав повести – организованные по-разному, они были построены на изобретательном монтаже разномасштабных изображений и надписей.

Однако художнику не удалось закрепиться на этом пути – надо думать, в силу драматических

событий середины 1930-х, которые были связаны с известной статьёй «О художниках-пачкунах», и тяжело отразились на состоянии всей советской книжной графики. Иллюстрации к «Старой крепости» В. Беляева (1937) уже являли собой ряд картинок, нарисованных добротнo, но скучновато, а в иллюстрациях к «Хуторской команде» (1939) обнаружилась даже заметная утрата профессионального качества. Впрочем, в дальнейшем художник сосредоточился на станковой живописи и графике, сотрудничая с издательствами всё реже и реже, а последняя иллюстрированная им книга – «На зелёной улице» Н. Григорьева (1950) – совсем неразличима на тусклом фоне книжной графики того времени.

Леонид Чупятов (1890–1941) обращался к книжной графике sporадически, и в каждом случае его занимала главным образом какая-то новая пространственно-композиционная задача, родственная тем, которые он решал в своей живописи.

В иллюстрациях к повести Н. Тихонова «Вамбери» (1926) о жизни известного путешественника в Средней Азии художник не проявил интереса ни к местам действия, ни к персонажам, ни даже к самому герою, повсюду как бы лишённому внешности и распознаваемому лишь по характерной остроконечной шапке. Он сосредоточился в основном на мотиве бесконечного движения на восток, к кружку восходящего солнца, распространяющего свои мощные лучи над дугой

горизонта, вознесённой к верхнему краю изображения, – и настойчиво подчёркивал это движение резкими перспективными сокращениями.

Не менее своеобразными оказались его иллюстрации к историческому рассказу С. Богданович «Степан Халтурин» (1931). В них он, используя горизонтальный формат книжки, а также резкие ракурсы и эффекты освещения, выстроил ряд изображений, выхватывающих отдельные куски из видимого мира, уподобленных кинокадрам.

Семь лет спустя в рисунках к сборнику «Песня о буревестнике. Песня о соколе. Старуха Изергиль. Товарищ» М. Горького он пытался перебороть выпренность текстов конкретностью изображаемого и отчасти достиг этого, особенно в своеобразной интерпретации текста «Товарищ». Однако и эта работа осталась лишь любопытным эпизодом в истории отечественной книжной графики.

Евгения Эвенбах (1889–1981) потянулась к оформлению книги ещё студенткой, сделав в 1923 г. иллюстрации к русской сказке «Гуси» (свет книга увидела лишь в 1970 г.). В издательство «Радуга» она пришла сама, с рисунками, сделанными по впечатлениям от рынка в Новгороде, где она работала с археологической группой; эти рисунки были изданы с сочинёнными для них текстами («Рынок» Е. Шварца) в 1926 г. В том же году вышла и иллюстрированная ею «Фарфоровая чашечка» Е. Данько, подготовленная Детским отделом Ленгиза, куда В. Лебедев пригласил художницу для сотрудничества.

К сожалению, пребывание Эвенбах в рядах художников детской книги оказалось недолгим, да и само её место среди них не вполне определилось. Как будто её основным делом стала «производственная книжка» для малышей: за «Фарфоровой чашечкой» последовали «Стол» Б. Житкова, затем «Ситец» и «Кожа» М. Ильина (все 1926 г.), встреченные доброжелательно, – но ей не хватало ни художнической увлечённости техническим предметом, ни графической изощрённости, которые отличали аналогичные работы В. Тамби или М. Цехановского. Она неплохо проявила себя и в иллюстрации книг, так или иначе посвящённых животным: «Откуда у носорога шкура» Р. Киплинга, «Кто быстрее» Е. Шварца (1928), в рисунках, наряду с другими художниками, к «Лесной газете» В. Бианки (1928) и в «Сказках» Р. Киплинга (1933), а также в книжках-картинках «Мал-мала меньше» и «Медвежата-верблюжата» (1930), – но здесь она слишком заметно уступала Е. Чарушину и В. Курдову и при этом заметно подражала Лебедеву.

Очевидно, Эвенбах, при всей увлеченности книжным делом, оставалась по своей натуре скорее станковистом. Недаром общепризнанной лучшей её работой стала книжка «На реке» (1927), которая, как и «Рынок», зародилась из рисунков, созданных по личным впечатлениям и лишь дополненных текстом. В них была запечатлена река с происходящей в ней жизнью – причём заполняющая всю площадь изображения и ограниченная не берегами, а краями этого изображения, как бы сосредоточившая в себе весь мир. Её река прохо-

дит широкой серо-голубой полосой с разворота на разворот и на обложку (тоже разворотную), побуждая к участию в бесконечном движении.

Уже в 1930-х художница сосредоточилась на станковом творчестве, успешно занимаясь рисунком, акварелью, литографией, а очень редкие её обращения к графике книжной были связаны с такой специфической областью, как иллюстрирование школьных учебников для народов Севера.

У ПЕТРА СОКОЛОВА (1892–1937) отношения с книжной графикой были более тесные: к ней он тянулся, в ней чувствовал себя более свободно, она давала ему возможность для выражения каких-то сокровенных чувств. Примечательно, что даже в журнальной графике, которой он много занимался, у него преобладали не самостоятельные композиции, а иллюстрации, пусть и воспроизведённые на журнальных, а не на книжных страницах. Именно в книжной графике сложилась его индивидуальная манера работы пером, тяготеющая к узорности, основанная на множественном, слегка вибрирующем штрихе, как бы нащупывающем форму, – доведённая до совершенства, она стала одним из источников редкой притягательности его работ.

В иллюстрациях к повести Н. Чуковского «Капитан Джемс Кук» (1927) Соколов развернул захватывающее и отчасти ироническое зрелище, своего рода игру «в эти плавания, эти путешествия, все эти необычайности, которые частью вычитал из книг, а ещё частью сам напридумывал

<...> Тут и память о душевных порывах, об увлечениях <...>, и улыбка по поводу этих эмоций»<sup>1</sup>.

Иронично-игровое начало сохранилось и в его иллюстрациях к другой повести Н. Чуковского, «Русская Америка» (1928), посвящённой путешествиям Витуса Беринга на Камчатку и Аляску, где основную нагрузку несли пейзажные изображения, развернутые по горизонтали, настолько важные для художника, что он не побоялся ставить их поперёк книжной станицы. В них ощутимо близкое знакомство Соколова с творчеством самодельных художников народов Севера – как раз в 1926–1928 годах он руководил изокружком при Северном факультете Ленинградского восточного института имени А. Енукидзе, а также преподавал рисунок и живопись студентам этого вуза. Иными словами, он не только учил этих студентов – но и сам учился у них.

Неожиданными и чрезвычайно выразительными оказались иллюстрации к «Жизни и странном, небывалым приключения Робинзона Крузо» (1928) Д. Дефо. Передать ощущения человека, обречённого на одиночество, как будто было бы проще всего, показав его затерянность в безграничном просторе, но Соколов, напротив, состояние Робинзона трактовал как буквальное «заточение». Мир, окружающий Робинзона – и тот малый мир, который он сам себе выстраивал для жизни, и мир большой – предстал поразительно

---

<sup>1</sup> Сурис Б. О книжной графике Петра Соколова // Петр Иванович Соколов. 1892–1937. Материалы к биографии. М., 2013. С. 120, 122.

стеснённым, он если и распространялся, то лишь по вертикали, и даже океан, этот расхожий символ безграничности, фигурировал лишь кое-где и фрагментарно, едва проглядывая в рисунках.

Последней работой Соколова в детской книге стали иллюстрации к «Повести о рыжей девочке» Л. Будогоской (1929). На обложке к ней были трогательно и забавно изображены два гимназиста и одна гимназистка, как бы запечатлённые фотографом и глядящие на нас из своего далёка. Мотив этот не имел опоры в тексте повести, но, очевидно, представлялся настолько важным для художника, что тот использовал его ещё раз, в другой иллюстрационной работе. Обложка задавала тон иллюстрациям, в которых художник не столько передавал реальность, сколько всматривался в прошлое со смешанным чувством иронии и своеобразной элегичности.

Однако из детской книги он ушёл. Ироничность, до сих пор так или иначе окрашивавшая все его работы, вырвалась наружу в иллюстрациях к «Пощёчине» М. Слонимского (1930), проявившись в язвительных, почти карикатурных характеристиках персонажей. Тут в даровании художника открылось нечто новое, однако к книжной графике он больше не обращался, поглощённый успешной работой в театре. А в 1937 г. его жизнь была трагически прервана.

АЛЕКСАНДР САМОХВАЛОВ (1894–1971), любимый ученик Петрова-Водкина, быстро занял заметное место среди мастеров детской книги, су-

мев выработать узнаваемый стиль, в котором своеобразно преломлялись особенности его незаурядной станковой живописи. Основу его иллюстраций обычно составляли изображения фигур и предметов, теснящихся друг к другу, выдвинутых на первый план и образующих подобие рельефа, монументальность которого нередко оттенялась вспышками юмора, а то и озорства. Многие из иллюстрированных им книг (а их было более трёх десятков) по праву вошли в золотой фонд ленинградской книжной графики, в том числе и написанные самим Самохваловым, незаурядным литератором, – среди них и книжки про водолазов («Водолазная болезнь» (1928) и другие), а также книги, написанные по впечатлениям поездки с Петровым-Водкиным в Среднюю Азию.

Позднее он начал сотрудничать с издательствами, выпускавшими книги для взрослых, в том числе с таким как «Academia», которое заказало ему иллюстрации к «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина. Над этой обширной литографской серией он напряжённо трудился два года: увидевшая свет в 1935 г., она и по сей день остаётся конгениальной интерпретацией произведения, представляя собою зрелище устрашающее и завораживающее, монументальное и заразительно смешное, фантастическое и чувственно реальное.

К сожалению, и в его судьбе сыграло пагубную роль идеологическое давление на искусство. Уже в 1938 г., наряду с отличными иллюстрациями к «Лже-Нерону» Л. Фейхтвангера, Самохвалов сде-

лал рисунки к «Гулящим людям» А. Чапыгина, где явно наметилось движение к натуралистичности. С годами оно, к сожалению, только усиливалось. В многочисленных сериях иллюстраций изображённые им персонажи всё больше напоминали статуи из музея восковых фигур. Последними в этой монотонной череде были цветные иллюстрации к «Анне Карениной» (1953).

ЕЛЕНА САФОНОВА (1902–1980) начала работать в книжной графике в 1923 г. и успела вполне удачно проиллюстрировать немало самых разных книг, пока наконец её редкая способность пристально вглядываться в окружающий мир, вовлекая в этот процесс зрителя, не проявилась сполна в книжке-картинке «Поезд» (1930). Книжка представляла собой «ширмочку», которая в развёрнутом виде образовывала панораму (из тридцати разворотов!) большого железнодорожного вокзала (узнавался Октябрьский вокзал в Ленинграде) с многочисленными предметами и персонажами, изображёнными с пристальным и заразительным интересом. Нечто сходное художница осуществила в иллюстрациях к книжке Т. Габбе и З. Задунайской «Повар на весь город» (1934), где развернула картины цехов фабрики-кухни и, в противовес ей, обширной коммунальной кухни, а затем в великолепной книжке-картинке «Река» (1935), где снова, разворот за разворотом, как бы с высоты птичьего полета, показала течение реки от истока до впадения в океан, вместе с той многообразной жизнью, что идёт и идёт на ней и на её берегах.

Работа в этом направлении заметно повлияла на изобразительный язык Сафоновой – в нём начала преобладать работа мелким штрихом, скрупулёзно и настойчиво лепящим предметную форму и придающим ей ту материальную осязательность, при которой даже немислимые приключения доктора Айболита с ватагой его друзей («Доктор Айболит» К. Чуковского, 1937) выглядят совершенно реальными. Одним из лучших и известнейших её произведений стали иллюстрации к книге Б. Житкова «Что я видел» (1939) – книгу эту она уподобила энциклопедии, снабдив её не только бесчисленными изображениями (часто с подписями) разных предметов, фигурирующих в тексте, но и большими цветными таблицами по разным темам.



А. Самохвалов. Иллюстрационный разворот  
А. Самохвалов. В лагерь. 1927



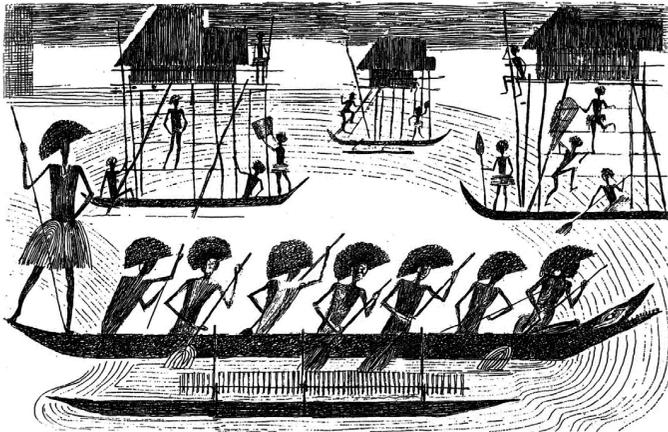
А. Самохвалов. Обложка. А. Самохвалов. Водолазная база. 1928



Л. Вольштейн. Иллюстрация  
Д. Левин. Десять вагонов. 1931



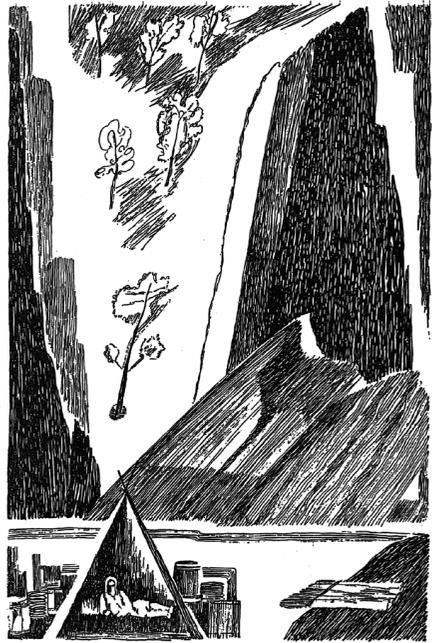
Л. Чупятов. Иллюстрация  
Н. Тихонов. Вамбери. 1926



П. Соколов. Иллюстрация. Н. Чуковский. Капитан Джемс Кук. 1927



Л. Вольштейн. Шмуцтитул  
Ю. Либединский. Неделя. 1932



П. Соколов. Иллюстрация  
Д. Дефо. Жизнь и странные, небывалые  
приключения Робинзона Крузо. 1928



Соколов. Иллюстрация. Н. Чуковский. Русская Америка. 1928



Е. Сафонова. Иллюстрация  
Т. Габбе, 3. Задунайская. Повар на весь город. 1935



Е. Эвенбах. Иллюстрационный разворот. А. Введенский. На реке. 1927



Е. Эвенбах. Иллюстрационный разворот. Б. Житков. Стол. 1926

## *Ольга Николаевна Мязотс*

ИЛЛЮСТРАЦИЯ КАК МЕТАФОРА.  
(Опыт иллюстрирования научно-популярных  
текстов в советских изданиях 1960-х годов)

Иллюстрация в научном тексте, даже в книге научно-популярной, исследуется гораздо реже, чем иллюстрация в художественном тексте или в книжке-картинке. Её роль чаще воспринимается как вспомогательная и утилитарная: чем иллюстрация теснее связана с текстом, чем точнее передаёт в визуальном образе вербальное содержание текста – тем выше её КПД. Однако в 1960–1970-е годы в советских изданиях возник и начал практиковаться оригинальный способ иллюстрирования.

Середина XX века отмечена расцветом научных исследований в самых разных областях. Революционные открытия в ядерной физике, кибернетике, генетике, и, конечно, в освоении космоса привлекали внимание не только учёных, но и самой широкой публики. Люди жаждали знать больше об успехах науки, о работе учёных – экспериментах и открытиях.

Но в изменившихся обстоятельствах перед популяризаторами вставали новые задачи, нужны были новые способы подачи материала, и, что не менее важно, нужно было учитывать потребности и особенности восприятия нового читателя – не специалиста, а, скорее, увлечённого дилетанта. Для выполнения этих задач нужны были не только новые авторы, умеющие доходчиво и понятно, однако без упрощения, говорить о сложном, но и новые художники, готовые пойти вслед за мыслью автора, вступить в диалог, стать посредниками между автором / наукой и читателем.

Общественный интерес к науке привёл к увеличению числа научно-популярных изданий – книг и журналов. Они отличались не только актуальностью содержания, но и новаторством в подаче материала и художественном оформлении. Определяющую роль в формировании нового способа иллюстрирования сыграл Юрий Соболев-Нолев. Выпускник Московского полиграфического института, он начинал как редактор и художественный критик, а в 1960 г. стал главным художником издательства «Знание», где проработал до 1964 г., после чего перешёл в журнал «Знание – сила».

Издательство «Знание» в то время выпускало в основном научно-популярные брошюры – невзрачные тоненькие книжечки на дешёвой бумаге, а также фантастику. Но именно эти издания неожиданным образом открыли для художников широкое поле для экспериментов. Юрию Соболеву удалось кардинально изменить принципы научного иллюстрирования и внести в искусство

1960-х новый художественный язык, современную, созвучную новым задачам, стилистику. «Тогда многие мыслящие художники почувствовали, что изобразительное искусство способно соответствовать интеллектуальной сложности проблем, о которых говорила наука. Способно своими средствами постигать мир» [1].

Основные принципы нового подхода к иллюстрированию Юрий Соболев изложил в статье «Участие художника в научно-популярной книге». Объясняя сложность задачи, стоящей перед современным художником, который, по его мнению, в новом типе изданий призван выступать как соавтор, Соболев писал: «Чтобы войти в круг современных научных представлений, чтобы понять непривычное, на первый взгляд опровергающее наш опыт явление релятивистского мира, необходимо и систему сопоставлений вводить иную, вывести читателя из круга привычных ассоциаций, предложить ему иное зрительное впечатление, самим духом своим готовящее его к восприятию бесконечно валентной логики сегодняшней науки» [2. С. 19].

Поставленную задачу Юрий Соболев предложил решать путем создания сложного образа, иллюстрирующего мысль остранично, иносказательно, апеллируя к неожиданным ассоциациям и создавая иллюстрации-метафоры – многозначные изображения, провоцирующие читателя на самостоятельные размышления. Для раскрытия глубинного смысла научно-философских понятий предлагалось использовать широкий куль-

турологический контекст, отсылающий читателя как к произведениям прежних эпох, так и к образцам современного искусства. Юрий Соболев-Нолев был не только талантливым организатором, но и знатоком искусства, в том числе в самых современных его формах, сведения о которых ему удавалось получать несмотря на все препоны цензуры. В издательство «Знание» Соболев привлёк таких самобытных талантливых мастеров, как Эрнст Неизвестный, Юло Соостер, и совсем молодых художников, выпускников Полиграфического института – Владимира Янкилевского, Виктора Пивоварова, Николая Попова, Бориса Алимова и многих других.

Молодые художники, выполняя поставленные редакцией задачи, создавали удивительные иллюстрации-размышления на тему предложенного текста – это было ново и очень современно, можно сказать, что прогресс в науке нашёл своё художественное воплощение в прогрессивных, авангардных работах художников. Это новаторство ощущалось всеми: «То, что мы называем иллюстрацией, – никакая не иллюстрация. Как нарисовать кварк? Или волны эволюции? Иллюстрации к статьям в те годы были – свободные ассоциации художника на тему, заданную автором статьи. Даже не на саму тему – на какие-то её обертоны. “Усилитель интеллекта” Эрнста Неизвестного, “Мир зрения” Бориса Лаврова, “Яйцо пра-мира” Юло Соостера – это всё ассоциации: культурные, художественные, дизайнерские» [1].

Разрабатывая новые принципы иллюстрирования, художники черпали идеи в авангардных направлениях современного искусства, изучали творчество голландского художника Маурициуса Эшера, сумевшего перевести математические абстрактные конструкции на язык графики, а также работы французского художника-сюрреалиста Ролана Топора, чья тщательная в деталях реалистическая манера рисования с изысканной штриховкой позволяла ему создавать фантастические, полные мистики загадочные образы.

Научное иллюстрирование воспринималось ещё и как возможность экспериментировать в официально запрещённых направлениях современного мирового искусства – абстрактного, сюрреалистического, поп- и оп-арта и пр. Художников объединял интерес к «иррациональной, метафизической образности, к смыслам, невыразимым непосредственно, простым отображением реальности, но требующим сложных метафор, игры таинственных символов и тонких подтекстов» [З. С. 197]. Это было вполне логично: научное познание требовало абстрактного мышления, неожиданных подходов к решению проблем, а результаты научных открытий выводили человечество в мир неведомого, мир незнакомый, почти сюрреалистический. Парадоксально, но специфические признаки сюрреализма: отсутствие абстракции (чреватой в советское время обвинением в «формализме»), отсутствие деформации и намеренная иллюзорная реальность сюрреалистических форм в понимании советских критиков и цензо-

ров делало сюрреализм менее подозрительным и, удивительным образом, более допустимым.

Следует отметить, что одновременно эксперименты художников-иллюстраторов помогали проникновению мирового современного искусства в СССР, готовили публику, воспитанную на соцреализме, к восприятию широчайшего спектра современного искусства, которое долгие годы было для неё недоступно.

Центральной фигурой этого художественного кружка был эстонский художник Юло Соостер, для которого научно-популярная иллюстрация стала важным импульсом развития всего его творчества, способствовала привнесению философской глубины и напряжённости научной мысли в его живопись и графические работы. Если Юрий Соболев выступал как теоретик, организатор, дизайнер, то Юло Соостер – как мыслитель, художник, визионер. «Соостер первым одухотворил мир науки, научную фантастику, научно-популярные статьи, он дал им настоящую жизнь: клетка стала дышать, космос – пульсировать» [4. С. 56].

Обращение Юло Соостера к научной иллюстрации было вполне органично: всё его творчество построено на философском размышлении, осмыслении мирооснов, оно стремится за рамки видимого и привычного, и в тоже время прочно связано с реальностью тонкими узами лирических ассоциаций. В 1960-е годы Ю. Соостер всерьёз увлекался наукой, что прослеживается и в его переписке с друзьями [5]. Вспоминая о том, как Соостер работал над книгой «Физика – близкое и да-

лёкое» (М.: Знание, 1963), жена художника пишет: «Юло впервые взялся за научные иллюстрации и был очарован. Он говорил, что если бы родился заново, то не стал бы никаким там художником, а был бы физиком» [6. С. 141].

Юло Соостер охотно иллюстрировал и фантастику, где также выступил новатором, отказавшись от привычного для литературы о будущем изображения космических ракет и диковинных машин и аппаратов. Художник поставил себе совсем иную цель – обнажить «сложную противоречивость разрастающейся технической среды, раскрыть её отношение к человеку <...> Отсюда – остранённые, неуклюжие формы техники в его рисунках, полные не внешней динамики, а сдержанного, но глубокого напряжения» [7. С. 62]. Произведения писателей-фантастов не только увлекали читателей головокружительными перспективами научно-технического прогресса, но и, уводя за рамки повседневного и обыденного, содействовали созданию у читателя особой восприимчивости к размышлениям о научных проблемах и, что не менее важно, будили фантазию, которая стала необходимым условием для формирования новых научных гипотез, раскрепощая разум и внушая веру в возможность невероятного.

Важным этапом в развитии метафорической философской иллюстрации стало издание первых двух томов фундаментального сборника «Наука и человечество» (М.: Знание, 1962, 1963). В отличие от популярных серий «Знания», это было более солидное издание, призванное посред-

ством в том числе и оригинальных дизайнерских решений представить яркий небанальный образ современной науки. Первый том стал воплощением основных идей и находок Соболева-редактора. Фрагменты произведений классического и современного искусства, а также художественные фотографии, помещённые на развороты, попадая в научный контекст, добавляли ему неожиданную образность и, меняя угол зрения, расширяя перспективу, порождали неожиданные смыслы. Но это была не имитация наукообразного искусства, а ясная и эффективная философски осмысленная концепция.

Принципы научного иллюстрирования развивал в 1960-е и журнал «Знание – сила», где художественным редактором был Александр Эстрин, а в 1967 г. главным художником стал Юрий Соболев. Собравшиеся в это время в редакции талантливые учёные и публицисты стремились создать журнал, который бы не только представлял интеллектуальный мир науки во всей её сложности, но и показывал «как наука думает» [8. С. 65] – именно эта возможность рассуждать, а не иллюстрировать окончательные выводы привлекала художников.

«Само название, вроде бы, предписывало этому массовому изданию излучать боевой, деятельный и наступательный позитивизм – однако его страницы словно использовались Соболевым, чтобы дать позитивизму “последний и решительный бой” на его же территории. Ведущей образной концепцией оформления журнала становилось не

“знание” как продукт научных изысканий, а бесконечное и бездонное “познание”, выраженное через изобразительные формы метафизической <...> непознаваемости» [9. С. 128].

В оформлении журнала использовался тот же метод культурологического цитирования. Комментарием к научной статье могли стать фрагменты классических произведений искусства, которые, оказавшись введёнными в современный контекст создавали ощущение «некоей томящей и в принципе неразрешимой бытийной тайны» [Там же].

В работе над журналом большую роль играл дизайн – создание макета журнала как единого целого, объединяющего множество различных по смыслу и разнообразных по форме частей-публикаций. Вот когда особенно пригодилась разработанная ещё в издательстве «Знание» модульная сетка. Используемая как важнейший организующий инструмент, она предоставляла широкие возможности для творческого эксперимента, создания композиционно сложных графических конструкций. Юрий Соболев вспоминал: «Ещё один парадокс, который мы с Соостером применяли постоянно: это наложение неких, якобы научных, способов построения на абсолютно ненаучно построенную, созданную вещь. Так появлялась атрибутика технического или научно-популярного рисования – координатные сетки, цифры, обозначающие легенду, которая должна быть внизу, но которая не появлялась или же была чудной какой-нибудь. И через эту грубую сетку научной

популяризации начинала выплѣскиваться та, другая реальность, которую мы стремились поймать <...> то странное ощущение зыбкости и “мерцания” мира, которое для меня и для Соостера было очень ощутимо» [10. С. 58]. Модульный принцип конструирования макета позволял художнику-дизайнеру не только максимально чѣтко структурировать материал, делая его ясным и наиболее доступным для восприятия, но направлять читателя, предоставляя ему систему навигации по каждому номеру.

Сдержанность, и даже сухость научного текста, дополнялась привносимой художниками лирической интонацией – так публикация становилась не только интеллектуально, но и эмоционально насыщенной. Предмет исследования как бы одушевлялся, очеловечивался, что способствовало эффективности читательского восприятия.

Не менее действенным в организации обмена идеями оказывался и юмор, который не только сглаживал ощущение сложности, непостижимости научной проблемы, но и служил провокацией, активизирующей мысль. «Истина высказывается с улыбкой, серьёзность проблем сдобривается иронической интонацией. Естественно, такая юмористическая окраска возникает и в оформлении научно-популярной книги. Профессиональный юмор учёных иной, чем юмор повседневности. Они извлекают смешное из самого контекста науки. Таков может быть и юмор научно-популярного художника», – писал Соболев [2. С. 26].

В конце 1960-х возникают новые научно-популярные журналы – «Химия и жизнь», «Квант». Они (и не только они) взяли на вооружение новые принципы научно-популярного иллюстрирования – как наиболее соответствующие современному состоянию научного познания. Однако эти журналы имели уже более узкую специализацию и более скромные возможности, так что роль художника как организатора познания в них была уже не столь значима.

И всё же в условиях советской реальности научно-популярное иллюстрирование стало той неожиданной отдушиной, которая позволяла художнику уйти от заштампованной реальности, идеологического прессинга и давала возможность экспериментировать, развивать собственный стиль. Научно-популярная иллюстрация обогатила искусство не только новыми темами и образами, но и, наделив художника научной оптикой, продемонстрировала почти космическую безграничность возможностей книжной графики.

Важно и то, что включение точки зрения художника в научный контекст содействовало гуманизации науки. Учёные учились не только думать, добиваться результата, но и чувствовать свои открытия, рассматривать их в широком гуманитарном контексте. Ощущение взаимосвязанности всего в мире – актуальная позиция, но привнесению её в наше сознание во многом способствовали не ученые «физики», а «лирики» – художники и писатели.

## *Список литературы*

1. Зеленко Г. Знание – сила. 2006. № 1. URL: <https://coollib.net/b/373293/read>. (Дата обращения: 15 июля 2018.)
2. Соболев Ю. Участие художника в научно-популярной книге // Искусство книги 65/66. Вып. 6. М.: Книга, 1970.
3. Герчук Ю. Я. Эффект присутствия. М.: Арт-Волхонка, 2016. 416 с.
4. Юло Соостер // Декоративное искусство. 1970, № 12.
5. Юло Соостер «...Прикосновение к действительности» // Зеркало. 2007. № 29–30. URL: <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2007/29/soo8.html>. (Дата обращения: 15 июля 2018.)
6. Соостер Л. И. Мой Соостер. Таллин: Авенариус, 2000. 176 с.
7. Герчук Ю.Я. Юло Соостер – художник книги. // Искусство книги 70/71. Вып. 9. М.: Книга, 1979.
8. «Я не строила журнал. Он сам строился». С Ниной Сергеевной Филипповой, главным редактором журнала «Знание – сила» (1965–1989 годы), беседует просто редактор И. Прусс // Знание – сила. 1995. № 12.
9. Ковалов О. Юрий Соболев и Время лабиринта // Острова Юрия Соболева. М.: Музей современного искусства, 2014.
10. Ерофеев А. Интервью с Юрием Соболевым // Острова Юрия Соболева. М.: Музей современного искусства, 2014.



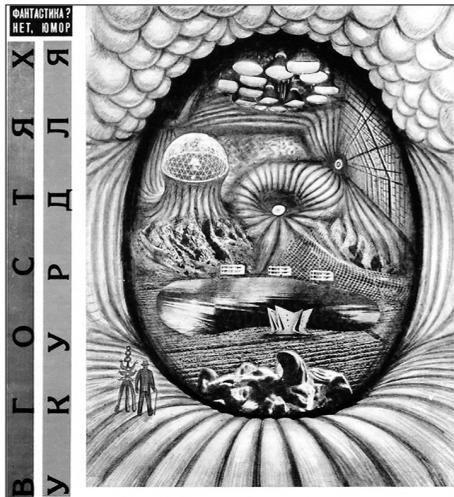
1. Юрий Соболев. Иллюстрация к статье  
«Да здравствуют нарушители закона!». Знание – сила, 1965, №2



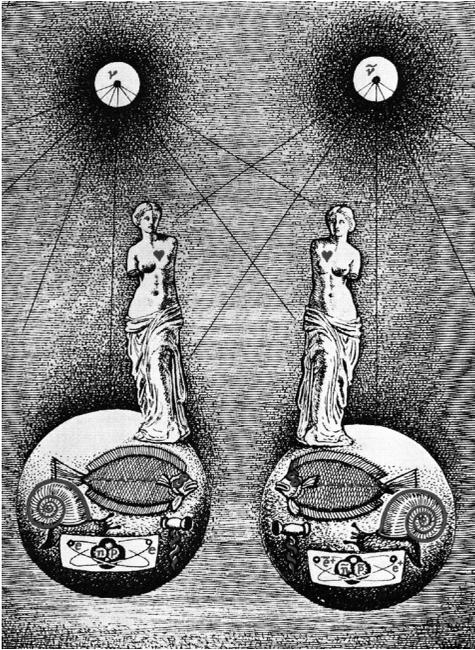
2. Борис Алимов. Оформление книги издательства "Знание"



3. Эрнст Неизвестный  
Взгляд в сердце

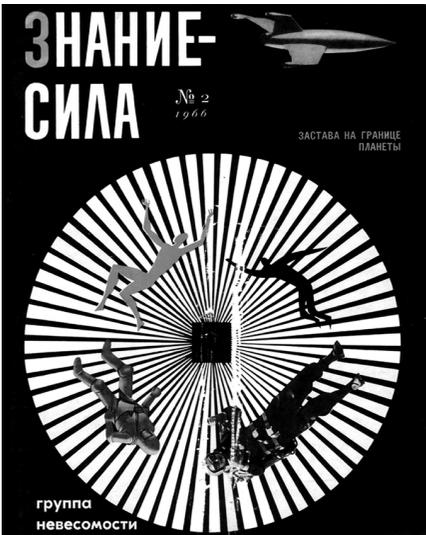


4. Юло Соостер. Станислав Лем «Три Электрычаря». Знание – Сила, 1965, №2



5. Юло Соостер  
Иллюстрация из сборника  
«Наука и человечество».  
Т.1, Знание,1962

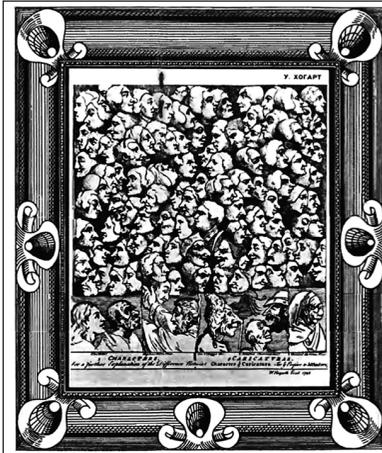
7. Полоса журнала "Знание – сила".  
1968, № 7 с репродукцией картины  
М. Эшера



6. Знание – сила. Обложка. 1966, №2

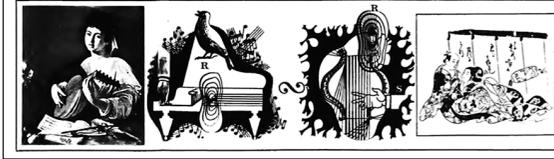


7. Полоса журнала "Знание – сила".  
1968, № 7 с репродукцией картины  
М. Эшера



**Зачем Ваня ел землю?**  
 (Еще не социальная психология, но уже введение в нее)  
*Человек и люди*  
 В. ОЛЬШАНСКИЙ

8. Александр Рюмин  
 Иллюстрация к статье «Зачем Ваня землю ел?». Знание-сила, 1968, №7



9. Владимир Зуйков. Иллюстрации к статье «Остроумие под микроскопом». Знание-сила, 1965, № 2



10. Николай Кошкин. Иллюстрация к статье «Как поймать золотую рыбку?». Знание – сила, 1968, № 11

## Григорий Дмитриевич Певцов

МЕТАФИЗИКА РЕВОЛЮЦИИ  
В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ АЛЕКСАНДРА АРШИНОВА  
К ПОЭМЕ БЛОКА «ДВЕНАДЦАТЬ»

Цикл иллюстраций Александра Аршинова к поэме «Двенадцать», выполненный в 1923–1924 гг., до сих пор малоизвестен, но является ярким, оригинальным и смелым для того времени пластическим решением, раскрывающим глубинный смысл поэмы. Александр Николаевич Аршинов родился в Курске в 1900 г. и скончался в 1942 г. в Москве. В 1929-м окончил ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН (архитектурный факультет), среди его учителей – К. А. Коровин, Н. П. Крымов, Н. П. Ульянов, Е. О. Машкевич, И. Ф. Завьялов.

Иллюстрации художника к поэме Блока выполнены в особом стиле: чёрно-белая тональность, достигающая высочайшей экспрессии, с очень тонкой гаммой градаций тона, доходящей до предельной контрастности светотени («Черный вечер. // Белый снег»). В целом цикл отличают очень пластичные формы, музыкальность линий и даже некоторая декоративность композиций.

В то же время налицо своего рода архитектурное решение пространства иллюстрации, когда оно предстает как единое, гармоничное целое со своей внутренней игрой планов, точно задающей временную динамику, подчеркивающую необратимость хода времени и неотвратимость нравственного выбора. При этом пространство, полное предельной экспрессии светотеневого контрапункта, вызывающего ощущение крайнего напряжения, в целом оказывается уравновешенным. Думается, определённый архитектурный подход здесь не случаен. Именно в 1923–1924 гг., когда создавались иллюстрации к поэме «Двенадцать», Аршинов был студентом архитектурного факультета ВХУТЕМАСа. В его художественном решении пространства также заметны некоторые черты, присущие кубизму, однако характерной чертой пространства Аршинова является на удивление естественное, органичное сочетание и даже какое-то неуловимое сопряжение в нем кубических и сферических форм.

Этот звучащий в полную силу контрапункт светотени и форм в сочетании с элементами, носящими явно символический характер, делают художественное пространство Александра Аршинова глубоко созвучным символистской поэме Блока, исполненной трагического конфликта и напряженного драматизма не только на уровне сюжета, но и на духовном уровне, и, будучи безусловно символистским произведением в самой своей основе, одновременно содержащей определенные черты кубофутуризма, такие как полифо-

ния ритмов и наличие уличных разговоров, просторечных выражений.

Все иллюстрации Александра Аршинова к поэме «Двенадцать» имеют формат квадрата, и их можно условно разделить на «портретные» и «панорамные». При этом «панорамные» иллюстрации, являющиеся по своей геометрической структуре композициями большого количества параллельных, расходящихся и пересекающихся вертикальных, горизонтальных и наклонных линий и плоскостей, а также кубических и сферических элементов, создающих перекрестия, зачастую несущие явный мотив креста, определённо имеют супрематический характер.

Именно такая панорамная иллюстрация открывает издание. С одной стороны, она точно соответствует самому началу поэмы:

Чёрный вечер.  
Белый снег.  
Ветер, ветер!  
На ногах не стоит человек.  
Ветер, ветер –  
На всем Божьем свете!  
.....  
От здания к зданию  
Протянут канат.  
На канате – плакат:  
«Вся власть Учредительному Собранию!»

С другой стороны, она является сквозной, как музыкальная увертюра, и передает метафизику,

глубинный мистический план всей поэмы в целом.

В первой главе поэмы читаем слова:

Что впереди?  
Проходи!

Чёрное, чёрное небо.

Ответ на вопрос «Что впереди?» находим в заключительной части произведения. В самом конце поэмы об этом сказано так:

Впереди – с кровавым флагом,  
И за вьюгой невидим,  
И от пули неведим,  
Нежной поступью надвьюжной,  
Снежной россыпью жемчужной,  
В белом венчике из роз –  
Впереди – Иисус Христос.

Вглядываясь в первую, открывающую поэму иллюстрацию, на фоне погружённого во мрак завьюженного ночного города с горящими окнами зданий и белёсым светом фонарей, вдруг замечаем свет иного рода, мистический, источником которого является светящаяся сфера в левой верхней части иллюстрации. Над этой светящейся сферой ветер треплет плакат с отчетливо видимыми словами «Вся власть». Дуновение ветра, играющего крайне важную роль в поэме, передано волнистым контуром развевающейся ткани с написанным на

ней лозунгом. При этом замыкающие лозунг слова «Учредительному Собранию» намеренно сделаны художником нечитаемыми. Он явно дает нам понять, что «Вся власть», которая на кону в это страшное и неопределенное революционное время, отнюдь не в Учредительном Собрании, которое брэнно, а в этой светящейся сфере.

Еще выше, над плакатом, мы видим чёрное-чёрное ночное небо и понимаем, что сфера, струящая полосы-лучи метафизического света, не является ни солнцем, ни луной, ни, тем более, фонарём, ряд которых изображён на иллюстрации. Их приглушённый свет передан совершенно иначе.

Если внимательно взглядеться в светящуюся сферу, то можно заметить, что внутри неё легким контуром едва обозначена белая голубка, являющаяся христианским символом Святого Духа. Таким образом, мистический свет, исходящий от неё, является Светом Божественным, Светом Христовым. Самого Христа не видно на графическом плане – Он «за вьюгой невидим», но Он незримо присутствует, Его Свет явно осязаем. Расходящиеся лучи и даже полосы этого света пронизывают всю композицию, создавая параллельное мраку мистическое светоносное пространство. «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его».

Непосредственно под светящейся голубкой виден тёмный квадрат с отчётливо обозначенным на нём числом 10. Наиболее естественная интерпретация этого числа в контексте всей поэмы – десять заповедей Моисея на каменных скрижалях, среди которых «не убий», «не укради» и другие.

Отношение к этим заповедям является главным предметом и моральным аспектом поэмы. Так, в седьмой главе мы находим исповедь Петрухи:

– Ох, товарищи, родные,  
Эту девку я любил...

.....  
Загубил я, бестолковый,  
Загубил я сгоряча...ах!

– Ишь, стервец, завел шарманку,  
Что ты, Петька, баба, что ль?

– Верно, душу наизнанку  
Вздумал вывернуть? Изволь!

– Поддержи свою осанку!

– Над собой держи контроль!

И далее, в десятой главе, эта тема продолжается:

Снег воронкой завился,  
Снег столбушкой поднялся...

– Ох, пурга какая, Спасе!

– Петька! Эй, не завирайся!

От чего тебя упас

Золотой иконостас?

Бессознательный ты, право,

Рассуди, подумай здраво –

Али руки не в крови

Из-за Катькиной любви?

– Шаг держи революционный!

Близок враг неугомонный!

В другом месте поэмы читаем:

Запирайте этажи,  
Нынче будут грабежи!

Отмыкайте погреба –  
Гуляет нынче голытьба!

В левом нижнем углу иллюстрации под квадратом с числом 10 угадывается чёрный силуэт в женском платке – силуэт старушки, смотрящей вдаль и вверх, как бы в мир горний, и составляющей композиционно единое целое с квадратом-скрижалью и светящейся голубкой-сферой по вертикали левого края иллюстрации. Это та самая старушка, которая, перемотнувшись через сугроб, на фоне темных мятущихся человеческих фигур взывает к Богородице:

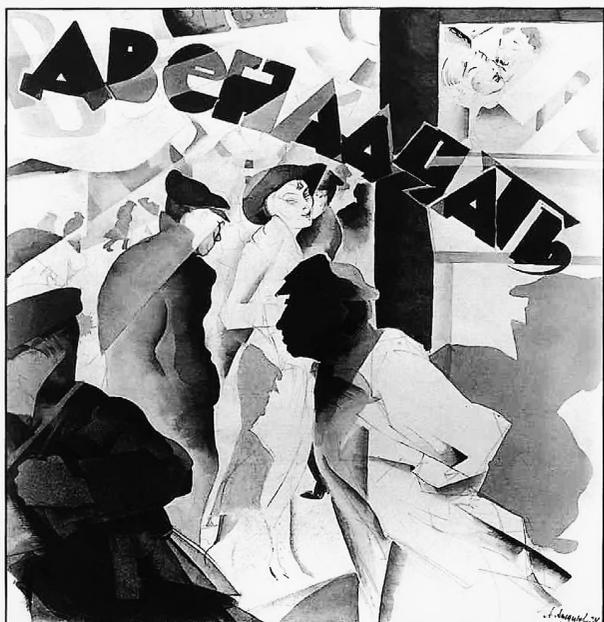
– Ох, Матушка-Заступница!  
– Ох, большевики загонят в гроб!

Среди «портретных» иллюстраций хотелось бы особо отметить ту, на которой изображена Катька, сидящая за столом с Ванькой. Образ Катьки, найденный здесь художником, потрясающе созвучен описанию Блока, адресованному в письме другому художнику – Анненкову, иллюстрации которого к поэме вызвали довольно сдержанную реакцию поэта. Вот пожелания Блока: «Катька – здоровая, толстомордая, страстная, курносая русская девка; свежая, простая, добрая – здорово ру-

гается, проливает слезы над романами, отчаянно целуется <...> “Толстомордость” очень важна (здоровая и чистая даже – до детскости)».

Несмотря на свою апокалиптичность, цикл иллюстраций Александра Аршинова вскрывает вечные смыслы поэмы и дает духовное видение будущего, недаром в завершающей поэму иллюстрации мы явно ощущаем присутствие Христа, Бога, его всевидящего ока.





**АЛЕКСАНДР БЛОК**

Издательство ПРОГРЕСС-ПЛЕЯДА







## *Марина Валентиновна Рыжанок*

Рисунки СЭРА Уильяма Аллана

В 1782 г., в семье судебного служащего города Эдинбурга (Шотландия) на свет появился будущий живописец Уильям Аллан. Уже в раннем возрасте у мальчика обнаружили дарование к рисованию. Родители Уильяма имели скромный достаток, но поддержали сына в его стремлении к занятию живописью. Окончив курс рисовальной школы Джона Грэма в Академии попечителей в Эдинбурге, начинающий художник продолжил обучение в Лондоне. Свою первую картину – «Цыганский мальчик» – молодой живописец представил на Лондонской выставке 1803 года. А уже 1805 г. принёс в его судьбу удивительные приключения – живописец отправился на корабле в Россию.

В период правления Александра I (1801–1825) художник около десяти лет провёл в путешествиях по Российской империи. Осуществить свои планы Уильяму Аллану в Санкт-Петербурге помог сэр Александр Крайтон – шотландец по происхождению, личный врач императора Александра Пав-

ловича. Выучив русский язык, живописец отправился в путь по стране. Несколько лет он провёл на Украине и в Крыму, где наблюдал жизнь казачьих поселений. Карандашные рисунки этого периода сохранились в Государственном архиве РФ: быстрые наброски короткими зигзагообразными линиями выдают руку профессионального рисовальщика. Выверенные, без исправлений штрихи уверенны и соразмерны в деталях. Девять фотографий, снятых с оригинальных рисунков, впервые публикуются и вводятся в научный оборот:

- Вид крепости в Судаче, 1808 (илл. 1);
- Вид Одессы, 1808 (илл. 2);
- Вид Балаклавы, 1808 (илл. 3);
- Вид Усткута, 1808 (илл. 4);
- Вид Гуфуткам, 1808 (илл. 5);
- Вид дворца в Бахчисарае (снаружи), 1808 (илл. 6);
- Вид дворца в Бахчисарае (внутри), 1808;
- Вид Севастополя, 1808 (илл. 7);
- Вид Севастополя, 1808.

Все представленные работы написаны Алланом с натуры. Крымские, преимущественно морские, пейзажи с авторскими пометками чернилами и карандашом навсегда остались в России. В них художник ведёт неотрывную линию гор, отображая на бумаге местную природу, её пологие, местами голые склоны. Густой штрих выделяет редкие, скудные из-за испепеляющего солнца, растения. Первый план рисунков – прибрежная часть, откуда в перспективу уходит залив. Одинокая лодка

возле торчащих из воды деревянных кольев на фоне пустого берега выдаёт внутреннее одиночество автора. Скальные валуны возвышаются над морским заливом.

Художник наслаждается пейзажем в момент восхода солнца, оставляя чистыми белые пятна бумаги по обе стороны от линии горизонта. Растишёрка с редкими штришками отображает водную гладь. Спокойное Чёрное море на рисунке Аллана завораживающе притягательно.

Изображение стоящих на рейде с полной оснасткой кораблей Черноморского флота напоминает о череде военно-морских событий. Рельеф корабельных корпусов выделен плотной неотрывной штриховкой. Перпендикулярные полоски мачт и сложенных вдоль линии горизонта парусов художник передаёт светотенью. Длинные штрихи и градация тона создают монохромные поверхности водной глади и небосвода. Постепенный набор тона передаёт природное явление – восхода солнца. Аллан любовался кораблями. Свободная манера и выбор им выразительных средств ничем не ограничен.

Особое место в рисунках отведено архитектуре. Мастерство академической школы проявляется в строгих линиях строений; ровные безотрывные паутинки округлых изгибов башен и крепостных стен контрастируют с воздухом над морем.

Невысокая горная цепь с редким жильем выглядит пустынно. Накладывая штрихи друг на друга и сокращая расстояния между ними, художник увеличивает затемнение в расщелинах камней. Пещерные проёмы на высоком трудно-

доступном выступе скальной породы уходят на дальний план. Низкорослые деревья поднимаются из расщелины.

В рисунках отсутствуют фигуры людей и животных. Раскаленное солнце поглотило всё живое. И только в перспективе, после захода солнца, художник растушёвкой указывает на возможность жизнетворящей прохлады.

Мастерское владение техникой позволило Уильяму Аллану создать эту лаконичную серию рисунков, вдохновлённых красотой Чёрного моря и крымскими пейзажами. Рисунки гармоничны по композиции и по законченности деталей. Ничто не нарушает целостности впечатления.

Совершая поездки на Кавказ (Кабардино-Балкария, Адыгея), в Татарстан и другие области России, художник делал зарисовки черкесов, татар и других народностей, их самобытной культуры начала XIX века. В живописных полотнах мастера нетрудно увидеть повторение фигур из этих набросков. Художник собирал национальные виды оружия и доспехов и использовал их впоследствии в своей живописи. В фондах Государственного Эрмитажа хранится холст кисти Уильяма Аллана «Башкиры», написанный им в 1814 г. На графических листах с изображениями черкесов (1815) хорошо видны детали личного оружия и костюмов. Художник детально передаёт фактуру ткани, вышивку узоров...

Планам художника вернуться домой в Эдинбург в начале 1812 г. помешало вторжение французов в Россию. Уильям Аллан стал свидетелем многих ужасов Отечественной войны 1812 года.

Возвратиться в Шотландию живописец смог лишь в 1814 г.

В 1816 г. великий князь Николай Павлович, будущий российский император Николай I, во время своего визита в Эдинбург посетил мастерскую Уильяма Аллана – встречу организовали Вальтер Скотт, Джон Уилсон и его брат Джеймс – и приобрел аллановское полотно «Пограничная стража» для своего кабинета в Аничковом дворце в Петербурге.

Позднее Уильям Аллан получил от Вальтера Скотта предложение по иллюстрированию романов о шотландской истории. Созданные художником рисунки «Смерть архиепископа Шарпа», «Нокс», «Увещающая Мэри королева шотландцев» гравировал затем Джон Бернет.

По состоянию здоровья доктора предписали живописцу поездку в Италию, после чего он в разное время посетил несколько стран Европы, в том числе Грецию и Турцию. Путешествуя, Уильям Аллан собрал богатый графический материал для своих многочисленных этнографических и исторических работ. Картина «Рынок невольников в Константинополе» принесла художнику подлинную славу. Яркое произведение вобрало в себя память о множестве предыдущих набросков мастера, а колористический ряд дополнил композиционную гармонию.

По возвращении из очередного путешествия, художник представил на Лондонской выставке свою новую работу «Смерть регента Мюррея», приобретенную герцогом Бедфордом, что повлекло за собой назначение в 1826 г. Уильяма Аллана на должность мастера Академии попечителей [2].

В поиске новых сюжетов, в 1834 г. Уильям Аллан отправляется в Испанию и Марокко. Через год ему присваивают звание академика Королевской академии. Получив должность придворного живописца и рыцарское звание, Аллан в 1838 г. становится президентом Шотландской Королевской академии.

Во время своего второго посещения России в 1841 г. сэр Уильям Аллан в Санкт-Петербурге получает заказ от Николая I написание исторической картины «Петр Великий учит своих подданных искусству кораблестроения». Мастер исполнил эту работу, предназначенную для Зимнего дворца, но впоследствии картина была утрачена.

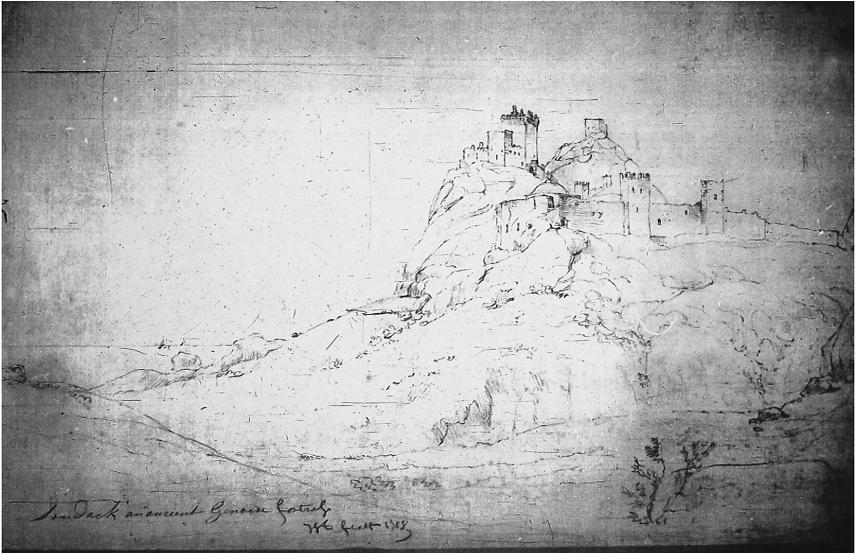
Живописца привлекали не только исторические темы и портреты. Он писал и батальные произведения – «Сражение при Ватерлоо» (1845). Тут нельзя не вспомнить ранние аллановские рисунки всадников, черкесов, казаков, давшие ему художественный опыт написания батальных сцен.

Необходимо отметить, что современники считали Уильяма Аллана художником-авантюристом [илл. 8]. Между тем, его мастерство было высоко оценено ещё при жизни, а труды о его творчестве продолжают появляться и сейчас.

Сэр Уильям Аллан был похоронен в Эдинбурге 23 февраля 1850 года.

### *Список литературы*

1. ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Д. 1107. Л. 53–61.
2. Monkhouse W. C. Allan, William // Dictionary of National Biography, 1885–1900. Vol. 01. URL: [https://en.wikisource.org/wiki/Allan,\\_William\\_\(DNB00\)](https://en.wikisource.org/wiki/Allan,_William_(DNB00)).



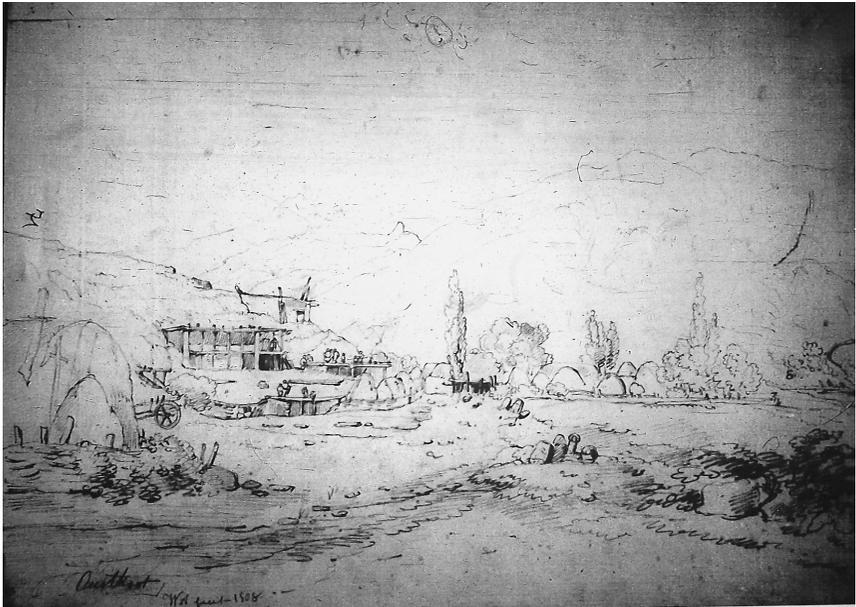
1. Вид крепости в Судак, 1808



2. Вид Одессы, 1808



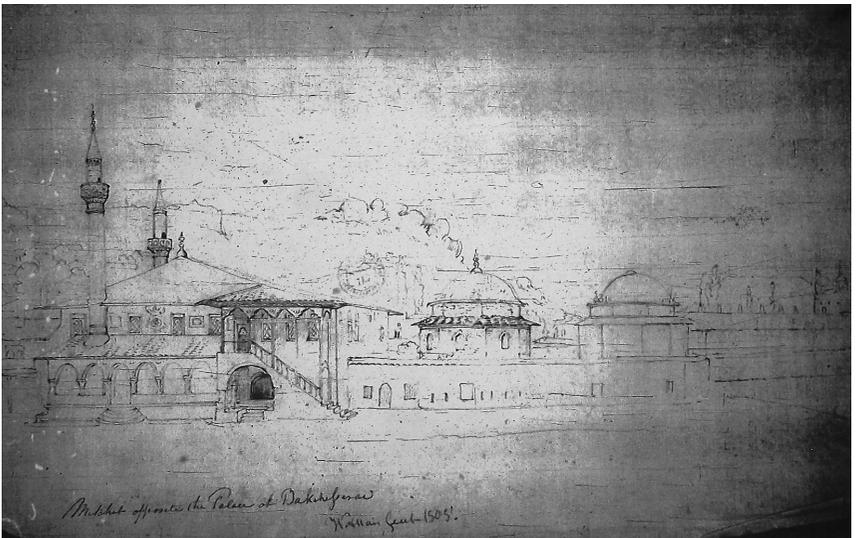
3. Вид Балаклавы, 1808



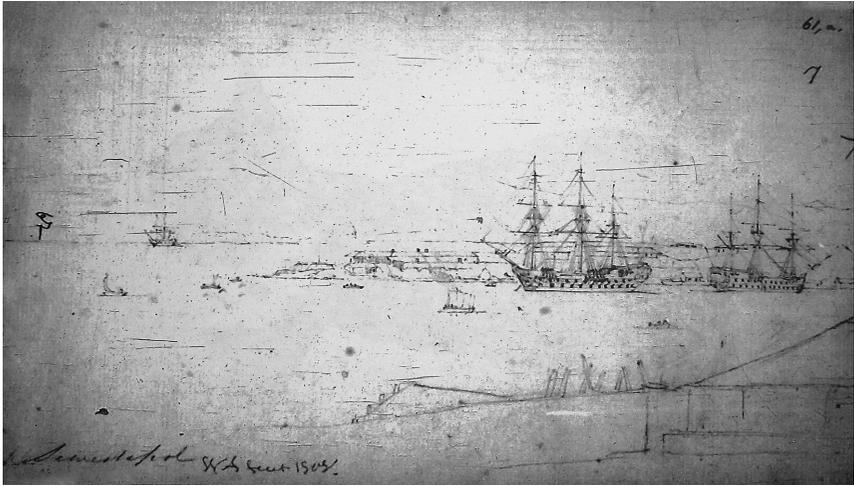
4. Вид Усткута, 1808



5. Вид Гуфуткам, 1808



6. Вид дворца в Бахчисарае (снаружи), 1808



7. Вид Севастополя, 1808



Уильям Аллан

## *Варвара Андреевна Ушакова*

КУБОФУТУРИСТИЧЕСКИЙ РИСУНОК В. Н. ПАЛЬМОВА  
В АЛЬБОМЕ Л. И. ЖЕВЕРЖЕЕВА

В музее Театрального и музыкального искусства в Санкт-Петербурге долгое время хранился интереснейший памятник первой половины XX века – альбом основателя музея Л. И. Жевержеева. 2 октября 1915 г. знаменитый меценат создал альбом в жанре светских альбомов XIX в., на страницах которого гости и знакомые Жевержеева отныне могли оставлять свои автографы – записи и рисунки.

Л. И. Жевержеев был знаком со многими русскими футуристами, спонсировал их спектакли – «Победу над солнцем» и трагедию «Владимир Маяковский». В альбоме содержится немало авангардных и футуристических (по стилистике) рисунков. Один из таких автографов – цветной рисунок В. Н. Пальмова. На листе серо-синего картона художник нарисовал обнимающуюся пару – женский силуэт очерчен красными линиями, мужской синими. Справа от фигур вверху помещено синее сердце.

Рисунок для альбома был сделан после возвращения В. Н. Пальмова из поездки на Дальний Восток (илл. 1). Подобно многим деятелям культуры, в том числе и представителям авангардного искусства, Пальмов переезжал всё дальше и дальше на восток страны от наступающего хаоса войны. Во Владивостоке художник вступил в местные авангардные сообщества («Зелёная кошка», «Литературно-художественное общество») [8. С. 141], сопровождал Д. Бурлюка в Японию. Тем не менее, в сентябре 1922 г. Пальмов вернулся в Москву, а в октябре встретился с Л. И. Жевержеевым<sup>1</sup>. По предположению комментатора альбома Жевержеева, Ю. П. Рыбаковой, встреча произошла на квартире Бриков и Маяковского. В этот вечер, помимо Пальмова, записи в альбоме оставили знакомые художника по Дальнему Востоку – Н. Ассеев и С. Третьяков. Поэты написали в альбом шуточное стихотворение в честь потешного венчания художника Алексея Левина, близкого знакомого Маяковского, и Веры Синяковой, свояченицы Асеева<sup>2</sup>. По моему предположению, рисунок В. Пальмова также связан с этим событием и является, по сути, графическим пожеланием скорейшей супружеской жизни.

---

1 Павлов, как и некоторые представители русского авангарда (Н. Ассеев, Д. Бурлюк с семьей), уехал на восток России и во Владивостоке присоединился к местным авангардным группам. Однако в сентябре 1922 г. он вернулся в Москву. См. Поляков В. В. Художник Давид Бурлюк / В. В. Поляков. М., New York (NY): Сканрус ABA Gallery, 2016. С. 358–359.

2 См. Альбом Л. И. Жевержеева. Приложение к факсимильному изданию (на правах рукописи).

Кубофутуристическая стилистка рисунков Пальмова очень напоминает манеру рисунков обнажённых моделей Д. и В. Бурлюков. Синее сердце в углу автографа, возможно, отсылает к серии карточных мастей Ольги Розановой (серия была создана художницей в 1915 г.). Пальмов как знакомый Д. Бурлюка по МУЖЗВ (1913–1914 гг.), скорее всего, был участником футуристических встреч и ранее видел футуристические книги.

Изображение женской фигуры на автографе Пальмова для альбома Жевержеева частично повторяет рисунок В. Бурлюка для книги «Требник троих» (единая линия очерчивает изогнутую спину и согнутую ногу) (илл. 2). Несколько иначе, чем женский персонаж, на автографе изображён силуэт мужчины. Его фигура в разных плоскостях повернута в противоположные стороны. Нижняя часть тела изображена сбоку, другая часть (верхняя, с плечом) развернута таким образом, что в момент объятия видны обе женские груди. Изображение шеи мужчины вновь поворачивает фигуру спиной, однако абрис головы может быть трактован как часть лица. В такой трактовке лица двух фигур пересекаются между собой и общим элементом становится глаз в центре эллипса пересечения<sup>1</sup>.

---

1 На мой взгляд, на этом рисунке В. Пальмов изобразил именно боковое движение ног мужской фигуры, а не две стадии движения одной ноги. Предположение основано на анализе рисунков Д. и В. Бурлюков (автограф Пальмова композиционно напоминает иллюстрации Бурлюков к нескольким футуристическим книгам) и живописных работ В. Пальмова.

В русских футуристических книжках 1912–1915 гг. изображение обнажённых фигур было популярным мотивом. Один из первых рисунков такого рода – заставка М. Ларионова для книги «Старинная любовь» А. Кручёных (1912). Однако наиболее часто мотив ню встречается в графике В. и Д. Бурлюков для книг «Требник троих», «Дохлая луна», «Затычка», «Молоко кобылиц». В рисунках Бурлюков у женских обнажённых фигур часто мясистые тела с овальными головами и огромными грудями, но при этом у героинь регулярно отсутствуют руки. Абрисом тел они напоминают древних идолов – палеолитических венер или каменных баб, другая ассоциативная связь возникает с известными произведениями живописи. В книгах «Помада» и «Полуживой», оформленных Михаилом Ларионовым, женские обнажённые фигуры нарисованы плавными, слегка растушёванными линиями. В иллюстрации «Лежащая обнажённая» и в виньетке в книге «Полуживой» художник изобразил их в необычных ракурсах, напоминающих работы братьев Бурлюков. Среди рисунков Н. Гончаровой для футуристических книг всего один рисунок в жанре ню – лежащая обнажённая для книги «Пустынный. Пустынница». На одной из иллюстраций сборника В. Маяковского «Я!», оформленного Л. Жегиним, нарисована обнажённая пара (илл. 3) – это по существу единственное изображение нагих влюблённых в книжной графике русско-го футуризма<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Маяковский В. Я! / Рис. В. Чекрыгина и Л. Ш. [Л. Жегина]. М.: Изд. Г. Л. Кузьмина и С. Д. Долинского, 1913. С. 6.

В книжных работах дальневосточного авангардного объединения «Зелёная кошка» (1918–1920) изображения в жанре ню встречаются довольно часто. Однако стилистика рисунков дальневосточных художников, например, П. Любарского, ближе к символизму, чем к кубизму или футуризму [8. С. 141], тогда как эротические изображения в графике русских футуристов 1912–1915 гг. стилистически ближе к примитивизму. Братья Бурлюки, М. Ларионов, Н. Гончарова в графических изображениях ню часто использовали мягкие, плавные линии, и лишь изредка обращались к приемам кубизма или лучизма – например, в заставке М. Ларионова для книги «Старинная любовь» (1912), в его же изображении женской фигуры на последних страницах книги «Полуживой» (1913), в редком оттиске офорта Д. Бурлюка с рисунком нагого атлета для сборника «Дохлая луна» или в иллюстрациях В. Бурлюка для книги «Танго с коровами» (1913). В последнем изображении кубистический метод доведен до предела: части тела существуют отдельно друг от друга и становятся составляющими абстрактного, а не фигуративного изображения <sup>1</sup>, тогда как в рисунке Пальмова за основной принцип взят именно кубизм с тем композиционным приёмом, кото-

---

1 Крученых А. Е. Полуживой / Соч. А. Крученых; Рис. Мих. Ларионова. М.: Изд. Г. Л. Кузьмина и С. Д. Долинского, [1913]. С. 34.; Каменский В. В. Танго с коровами: Железобетон. Поэмы / Василий Каменский; Рис. Влад. и Давида Бурлюков. М.: Д. Д. Бурлюк, 1914. С. 1–2. Об офорте с изображением атлета см. Поляков В. В. Книги русского кубофутуризма. Издание второе, исправленное и дополненное / Владимир Поляков. М.: Гилея, 2007. С.448–449.

рый можно назвать невозможным разворотом фигур (верхняя и нижняя части тела ориентированы в противоположные стороны). До Пальмова этот приём встречается только у Д. Бурлюка в рисунках для книг «Дохлая луна» (почти все обнажённые фигуры изображены художником в таком развороте), «Молоко кобылиц», «Весеннее контрагентство муз» и дважды в графике М. Ларионова (заставка в книге «Старинная любовь», иллюстрация и концовка в книге «Полуживой»).

В автографе В. Н. Пальмова для альбома Л. И. Жевержеева органично соединены авторское использование кубизма с темами и приёмами графики русского футуризма. Автограф является редким изображением любовного объятия и завершает тему эротического в книжной иллюстрации русского футуризма.

Столь сдержанное использование кубистической (кубофутуристической) манеры для передачи обнажённого тела в русском авангарде можно объяснить, на мой взгляд, интересом прежде всего к изображению пространства и движения средствами кубизма и футуризма и особым отношением художников к телу и телесности.

Категории тела и телесности в теории и искусстве русского футуризма и авангарда понимались двояко. С одной стороны, тело воспринималось и подавалось не просто как отличительный облик, но как «трибуна» футуриста, как инструмент воздействия через голос, облик, поведение на мир (тело агрессивно к пространству). С другой стороны, тело изображалась как подчиненная законам

художественного (кубистического, абсурдного) пространства оболочка (пространство агрессивно к телу).

Так, в публичных выступлениях, акциях, спектаклях и литературных произведениях футуристов тело (в широком смысле) действуя, например, через звучание (декламацию стихов, лекции) или необычный внешний вид (костюм, поведение), агрессивно воздействовало на публику и пространство (листа или аудитории). Тело воспринималось самими футуристами как материал для творчества или как воплощение творчества (тело = инструмент). Например, братья Бурлюки понимали творчество как агрессию тела творца через действия на тело мира. Поэт Б. Лившиц в своих воспоминаниях приводит описание метода Н. Бурлюка – закреплять впечатления через перемещения в пространстве (память через тело). Также Лившиц сравнивает заразительный процесс творчества братьев Бурлюков с пожиранием мира, представляющего собой куски мяса (мир – это тело, которое нужно грызть-уничтожить) [4. С. 319]<sup>1</sup>. Видимо, именно из такого метафорического восприятия мира и возникли образы полнотелых («аппетитных» и желанных) женщин в рисунках Н. Бурлюка к книгам футуристов.

В художественных акциях русских футуристов тело (футуриста-будетлянина) раскрашивалось и

---

<sup>1</sup> Помимо этого, Лившиц сравнил поведение Н. Бурлюка за обеденным столом с «дикарством»: молодой человек вгрызался в кость, будто в пойманную только что добычу. Так же – описание семьи Бурлюков как «патриархального родового месива», плывущего на Ноевом ковчеге [4. С. 325–326].

наряжалось в необычную одежду. Тем самым тело будто принимало на себя функции плаката или, скорее, манифеста. Поэты из объединения «Гилея», особенно Маяковский, придумывали странные наряды. Например, очень выразительны были образ Маяковского-разбойника, или его желтая кофта, или неприличное сочетание дешёвого пальто с голой шеей [4. С. 398–400]. Иногда нарочно создавался контраст между элегантным обликом футуристов – В. Маяковского, Д. Бурлюка, и какой-нибудь эпатажной деталью (ложка в петлице, рисунок на лице) или вызывающими публичными выступлениями<sup>1</sup>. Любопытно, что название одной из книг В. Каменского – «Нагой среди одетых» – указывает на поэта-футуриста-будетлянина, который выделяется среди обычных людей не одеждой, а наготой. На мой взгляд, это название следует трактовать метафорически: поэт «обнажён» в своих чувствах, то есть открыт вдохновению, творчеству.

Помимо этого, русские футуристы воспринимали слово в категориях телесности – как живой организм<sup>2</sup>. В манифестах и статьях футуристов слово понималось как самостоятельный, но податливый материал: «слово как таковое», самописное, самовитое. В дополнении к манифесту «Поэтические начала» Н. Бурлюк сравнил русскую культуру с «корсетами Петровской азбуки», которую гилейцы

---

1 Итальянские футуристы не были столь радикальны в создании неповторимого облика, предпочитая привычный черный костюм. Но они придумали футуристические жилеты. См. [9. С. 28].

2 С. Третьяков в своей брошюре отметил, что буквы в книгах Крученых «скачут» и «кувыркаются». В этом критик заметил выражение зрительной чуткости. См. [12. С. 6, 12].

(футуристы) «переросли» прежде всего благодаря своим новым правилам письма и стихотворчества [13. С. 136–138]. В манифесте «Слово как таковое» А. Кручёных соотнёс работу живописцев-бюджетлян, творящих при помощи частей тел, с творчеством поэтов, использующих части слов. Поэты-футуристы призывали к действию над словом (игра с морфемами и ударениями) и, шире, – над языком и правилами письма: «Чтобы писалось туго и читалось туго», «Прочитав – разорви!»<sup>1</sup>. Общую для гилейцев (и особенно важную для Кручёных) мысль выразил В. Хлебников – что слово меняет свои качества в зависимости от действия, совершённого над ним автором (слово напечатанное – иное, чем написанное или мыслимое)<sup>2</sup>. Этот принцип нашёл своё воплощение в книгах А. Кручёных «Мирсконца», «Утиное гнёздышко дурных слов» и в «Заумной гниге». Поэт, при участии художников, воплотил качества слов, нанеся их разными способами – от руки, резиновыми штампами, типографскими ли-

---

1 См. манифесты русских футуристов: Футуризм // Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / Сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров [Переизд. 1924 г.]. М.: Аграф, 2001. С. 129–143. Поэтический манифест В. Каменского «Декрет о заборной литературе – о росписи улиц – о балконах с музыкой – о карнавалах искусств», 1918 г. См. Каменский В. В. Танго с коровами; Степан Разин; Звучальвеснеянки; Путь энтузиаста: [Сочинения] / Василий Каменский; [Сост. и ст., с. 572–591, М. Я. Полякова]. [Репринт. воспроизведение изд. 1914, 1916, 1918, 1931 гг. с прил.]. М.: Книга, 1990. С. 148.

2 См. Хлебников В. В. Поэтические начала «Так на холсте каких-то соответствий Вне протяжения жило Лицо» // Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / Сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров [Переизд. 1924 г.]. М.: Аграф, 2001. С. 132–136.

терами. Помимо этого, текст ориентирован в разные стороны на странице. Эксперименты с положением текста представлены в «Железобетонных поэмах» В. Каменского и рисунках П. Митурича. Но наиболее активно с этим принципом оформления работал И. Зданевич<sup>1</sup>.

Однако в живописи и графике русского футуризма (под влиянием методов кубизма) тело персонажа (или футуриста в портрете или автопортрете) подчинялось законам художественного расколотого, разъятого на планы, мазки, чёрточки, фактуры пространства, и существовало как дробящаяся в гранях или планах пространства (или пространств) оболочка<sup>2</sup>. Наиболее пол-

---

1 Об истории и особенностях книг русского футуризма и авангарда см. статьи исследователя Дж. Боулта и искусствоведа Г. Ершова. Так, Боулт в своей статье «Ничего не пишите! Ничего не читайте! Ничего не говорите! Ничего не печатайте!» справедливо писал о том, что поэты из объединения «Гилея» стремились уйти от влияния слова, отвлечь внимание читателей от привычного смысла и научить публику читать стихотворения иначе – через смотрение. Поэтому в книгах В. Хлебникова и А. Крученых визуальное доминирует над текстом, так как издания рассчитаны на созерцание. Но книга в искусстве авангарда всегда является жестом большим, чем слово, что доказал Г. Ершов в своей заметке «Авангард и книга художника», так как авангардисты в своих изданиях нарушали привычные нормы книжного оформления. См. Для голоса!: книга русского авангарда, 1910–1934, Книга художника, 1970–2005 [каталог выставки / сост. М. Карасик; авт. ст.: Дж. Э. Боулт и др. Ред. В. Сажин]. – СПб.: М. К. Publishers, 2005. С. 24–26, 62.

2 Только творец своим действием может противостоять влиянию пространства, освоить и подчинить его (через трансформацию тела). См. Горин И. В. Пространство в живописи русского авангарда начала XX века: Василий Кандинский, Марк Шагал, Казимир Малевич, Павел Филонов / Ирина Горина, Ирина Саган. СПб.: Астерион, 2014.

ным выражением и завершением размышлений русских футуристов о теле и телесности, на мой взгляд, стоит считать костюмы к опере «Победа над солнцем» (1913). Эта опера стала одной из последних громких акций русских футуристов. Персонажи оперы, люди будущего, имеют угловатые бронированные тела, из-за которых они практически утратили такие телесные свойства, как мягкость и округлость. Скорее всего, из-за такой агрессивности художественного пространства футуристов к телу и телесности так мало было создано в русском авангарде сюжетов на любовную тему. Но и в существующих сюжетах просматривается агрессивность: резкие жесты, обезличенность и отсутствие эмоций у персонажей на рисунке В. Пальмова или отчуждённость, пугающая вытянутость фигур на рисунке Л. Жегина.

Автограф В. Н. Пальмова для альбома Л. И. Жевержеева является продолжением и завершением рисунков в стиле ню в графике русского кубофутуризма. Но в то же время этот автограф заметно выделяется из графического ряда рисунков обнажённого тела в русском футуризме по своему внешнему виду. В. Пальмов изобразил любовную пару, используя кубистический метод наложения разных плоскостей и попытался передать движение между двумя фигурами, тогда как в графике русского футуризма художники в основном рисовали одну обнажённую фигуру, используя плавные линии.

## *Список литературы:*

1. Крусанов А. В. Русский авангард: 1907–1932. Т. 1: Боевое десятилетие. 1996. 320 с.
2. Розанова О. «Лефантачиол...» / Вступ. ст. и коммент. к письмам Веры Терехиной. М.: РА, 2002.
3. Горина И., Саган И. Пространство в живописи русского авангарда начала XX века: Василий Кандинский, Марк Шагал, Казимир Малевич, Павел Филонов. СПб.: Астерион, 2014. 104 с.
4. Лившиц Б. К. Полутороглазый стрелец; Люди в пейзаже; Автобиография. Стихотворения, переводы, воспоминания / Вступит. ст. А. А. Урбана, сост. Е. К. Лившиц и П. М. Нерлера; подгот. текста П. М. Нерлера и А. Е. Парниса; примеч. П. М. Нерлера, А. Е. Парниса и Е. Ф. Ковтуна; ред. П. А. Николаева. Л.: Советский писатель, 1989.
5. Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / Сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров. [Переизд. 1924 г.]. М.: Аграф, 2001.
6. Поляков В. В. Художник Давид Бурлюк. М.; NewYork (NY): Сканрус АВА Gallery, 2016. 391 с.
7. Поляков В. В. Книги русского кубофутуризма. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Гилея, 2007. 550 с.
8. Турчинская Е. Ю. Авангард на Дальнем Востоке: «Зеленая кошка», Бурлюк и другие. СПб.: Алетейя, 2011. 148 с.
9. Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия (= Futurismo – rivoluzioneradicale. Italia – Russia): [выставка произведений]: к 100-летию художественного движения / пер. с ит.: В. Сировского, А. Ямпольской; авт. ст.: Б. Аванци и др. М.: Красная площадь, 2008. 304 с.
10. Хлебников В. В. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 6. Книга первая. Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые письма. Выступления. 1904–1922 / Под общ. ред. Р. В. Дуганова. Сост. подг. текста и примеч. Е. Р. Арензона и Р. В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, 2005.

11. Альбом Л. И. Жевержеева СПбГМТМИ, ГИК 6641.

12. Бука русской литературы: Сб. статей об Алексее Крученых / Обл. Нагорской, заставки Ключа. М.: Тип. ЦИТ, 1923.

13. Бурлюк Н. Supplementum к поэтическому конрапункту. Футуризм // Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / Сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров [Переиздание 1924-го года]. М.: Аграф, 2001.

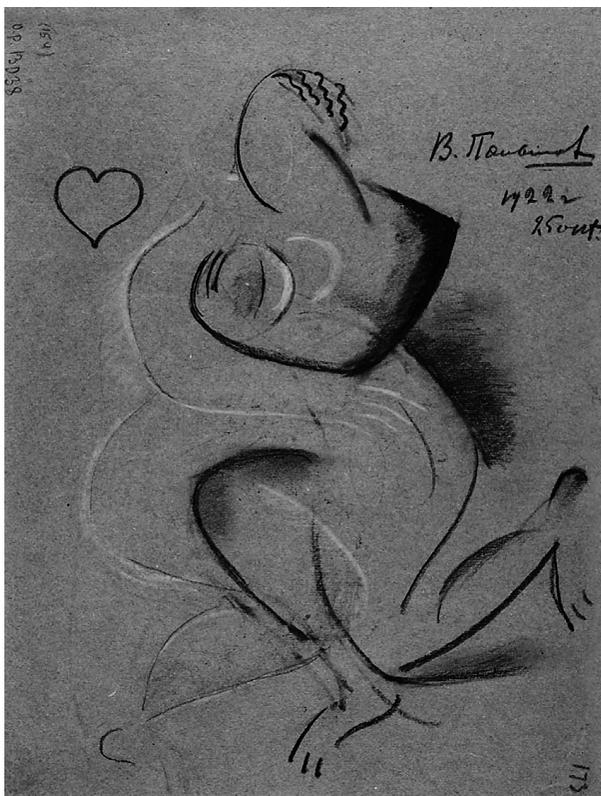


Рисунок В. Н. Пальмова – см. альбом Л. И. Жевержеева, ГИК 6641. С. 173.



Рисунок Д. Д. Бурлюка  
[Обнаженная с кошкой] – см.  
Хлебников В., Маяковский  
В. В., Бурлюк Д. Д. Требник  
троих / [Хлебников,  
Маяковский, Бурлюк]. М.:  
Г. Л. Кузьмин и  
С. Д. Долинский, 1913. С. 78.



Рисунок Л. Ф. Жегина  
[Обнаженная пара] – см.  
Маяковский В. Я! / рис.  
Чекрыгина В. Н. и Л. Ш. М.:  
Изд. Г. Л. Кузьмина и  
С. Д. Долинского; Лит.  
С. М. Мухарского, 1913. С. 6.

## МАТЕРИАЛЫ ВЫСТАВОЧНОЙ ПРОГРАММЫ «ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ»

В рамках выставочной программы проекта «Трауготовские чтения» в Библиотеке книжной графики (Санкт-Петербург) в 2018 году состоялась выставка народного художника РФ, замечательного московского иллюстратора Льва Алексеевича Токмакова (1928–2010, Москва).

Лев Токмаков проиллюстрировал более 200 детских книг, много лет сотрудничал с журналами «Мурзилка» и «Весёлые картинки», работал в издательствах «Малыш», «Детская литература», «Молодая гвардия» и т. д.; лауреат и дипломант многочисленных премий и конкурсов в области книжной графики.

На выставке были представлены оригиналы книжных иллюстраций, выполненные в период 1950–2000-х годов, изданные книги и станковая графика художника.

Это выставка – фактически первая персональная экспозиция художника в Ленинграде / Санкт-Петербурге.

## КНИЖНАЯ ГРАФИКА ЛЬВА ТОКМАКОВА

Лев Алексеевич Токмаков (1928–2010) – один из самых известных и узнаваемых отечественных иллюстраторов. Заслуженный художник РСФСР (1981). Народный художник России (1998).

Творческий путь Льва Токмакова начинался в то время, когда в советской книжной графике формировалась тенденция к преодолению «подстрочной» иллюстративности, станковизма и натуралистического рисунка, характерных для иллюстрации 1940-х и первой половины 1950-х годов. Детская книжная графика становится лабораторией, где молодые художники стремятся к созданию адекватного современности художественного языка. Вдохновляясь и руководствуясь традициями книжного искусства 20–30-х годов, заложенными Владимиром Лебедевым, Юрием Васнецовым, Евгением Чарушиным, Владимиром Конашевичем, художники книги рубежа 50–60-х годов, среди которых были Лев Токмаков, Май Митурич, Виктор Пивоваров и др., старались создать детскую книгу нового типа.

Первой большой работой Льва Токмакова в книжной графике стала книга Джанни Родари «Джельсомино в стране лжецов» (1960). Книга построена на игре геометрических форм и ярких цветовых пятен, аппликационного принципа и силуэтного рисунка. Эта работа подчеркнута условна и призвана развивать детскую фантазию и умение интерпретировать увиденное. История выхода книги в свет не была гладкой – иллюстра-

ции были сочтены формалистическими, и только личное ходатайство Джанни Родари способствовало изданию книги.

С 1961 года начинается творческий союз Льва Токмакова и детского поэта, писателя и переводчика Ирины Токмаковой. Одной из самых значимых книг этого союза стала книга «Крошка Вилли Винки» (1962). Молодые художник и поэт в этой работе опирались на опыт сотворчества Маршака и Лебедева, Чуковского и Конашевича. В этой книге Токмакову удалось воплотить один из важнейших своих принципов построения детской книги – совместить реальный (характер костюмов, цветовые «шотландские» сочетания, приметы национального быта) и воображаемый миры, которые на страницах книги находятся в единстве, вымысел превращается в реальность и наоборот, и это помогает ребёнку увидеть далёкую Шотландию, сделать её близкой и понятной. Ещё одной значимой книгой, вобравшей опыт долголетнего сотворчества Токмаковых, стала книга «Летний ливень» (1980).

В книгах для детей школьного возраста, например, «Как папа был маленьким» А. Раскина (1961, конец 1990-х гг.), художник стремится перевести словесную метафору в графическую, построить динамические характеры на грани простого и сложного и сочетает сюжетную и ассоциативную иллюстрацию, что делает возможной разность восприятия.

Для повести-сказки Астрид Линдгрэн «Пеппи Длинныйчулок» (1968) художник нашел новое

для себя решение, построив оформление книги на игре всего трёх красок – оранжевого кадмия и чёрной туши в сочетании с белой бумагой тёплого оттенка. Книга эта вобрала в себя лучшие достижения иллюстрации 1960-х годов: виртуозную линию рисунка, лаконичность композиций, выразительность при небольшом наборе используемых средств. Токмаков доказал, что минимализм шестидесятых при умелом использовании может быть приемлем и в детской книге.

В поэтике Токмакова значительную роль играют сказочные персонажи, что особенно ярко проявилось в книге «Русские сказки для детей» (1973). К иллюстрированию этих сказок художник приступает после двадцати лет работы в детской книге. Здесь его подход подчёркнуто декоративен, образы отсылают к традициям народного искусства – лубка, городецкой и вятской игрушки. Нарочито статичные изображения зверей таят в себе напряжённую готовность к движению. Однако, при всей декоративности стиля, художник демонстрирует необычайно хорошее знание звериных повадок. Несколькими росчерками он умеет набросать динамичную форму, уловить характерное движение и передать характер. В этой убедительной лаконичности он близок к Маю Митуричу, также тонко чувствующему звериную натуру.

Совсем иначе оформлена книга «Лесное яблочко» (1984). В отличие от сказок о зверях, в этих волшебных сказках есть подлинно трагические ситуации, и язык линий и красок здесь призван

выражать более сложные чувства. Отсюда сдержанность цвета, спокойствие линейного рисунка, акцент на пластической наполненности формы, на замедлении движения.

Большое значение художник придает ритмической организации книги – различный ритмический строй определяет структуру книг. Так, например, в мире, где властвует Пеппи, все линии пляшут в вихревом ритме. В иллюстрациях к сказке «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» форма почти статична. Сквозное горизонтальное движение, присущее иллюстрациям к «Джельсомино» передаёт поступательный и формирующий характер времени. Через определённые промежутки этот горизонтальный поток намеренно нарушается вертикалями, что придаёт книге устойчивость и композиционную завершённость.

При оформлении книги Отфрида Пройслера «Крабат» (1980–1983) Токмаков в очередной раз демонстрирует изменения в стиле, обусловленные непрекращающимся поиском новых художественных решений. Если в предыдущее десятилетие Токмаков сначала выстраивал форму лаконичными линиями, затем – цветовыми пятнами, то теперь он пробует объединить оба подхода. Плавная, пружинистая, полная скрытого напряжения линия превращается в энергичный короткий штрих, «подкрашенный» цветом. Книга Пройслера многопланова и насыщена мистической таинственностью. Писатель помещает фантазмагорические сцены в абсолютно реальную обстановку. Такой характер повествования ока-

зался близок подходу Токмакова – объединять в своих работах действительность и фантазию.

Л. А. Токмаков, известный прежде всего как мастер детской книги, также был автором статей об искусстве, в особенности об искусстве детской книги и графике вообще (некоторые из них собраны в книге «Художник Лев Токмаков», М.: Советский художник, 1989). Кроме этого, он занимался и станковой графикой. На выставке в Библиотеке книжной графики представлено всего несколько листов из двух серий – африканской и уральской, но они тем не менее приоткрывают ещё одну грань творчества художника. Лев Токмаков родился в Свердловске (Екатеринбурге), и пейзажи Урала составляют большую часть его станкового графического наследия. В уральских литографиях нет резких штрихов, контрастных сопоставлений цвета или фактуры – всё изображённое на них как бы проступает через дымку воспоминаний. В африканской серии (Токмаков бывал в разных странах Африки в 1960–1980-х гг.) художник создаёт обобщённый образ далёких стран – типы людей, характерные пейзажи, предметы обихода. Акцентированная цветность книжной графики сменяется здесь монохромностью.

За время своего творческого пути Лев Токмаков создал десятки литографий и множество рисунков в станковой графике, он нередко выступал в печати как журналист, критик и детский писатель. И всё же главное место в его творчестве занимала книжная иллюстрация. Пятьдесят лет Лев Токмаков рисовал детские книжки. На сегод-

няшный день в издательствах «Малыш», «Детская литература», «Молодая гвардия», «Астрель» и др. вышло свыше двухсот детских книг, в которых можно прочитать: «Рисовал Лев Токмаков». Именно «рисовал», так подписывается художник в книгах, им оформленных, т. е. не дополнял текст, а участвовал в творческом процессе, создавая книгу вместе с автором текста. «Художник и писатель в своей книжке выступают как два рассказчика: когда первый говорит о чём-то вкратце, второй уточняет и развивает его мысли. Иногда одна коротенькая строчка стиха даёт художнику повод для большой картинки». Л. Токмаков.

#### *Список литературы:*

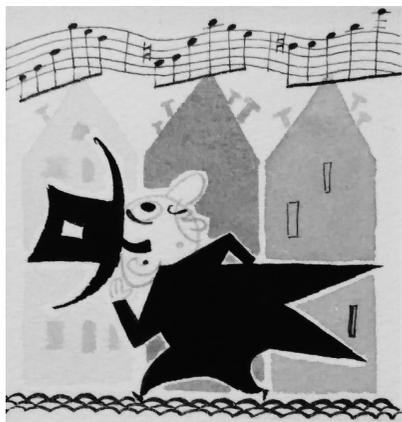
1. Завадская Н. Художник Лев Токмаков // Художник Лев Токмаков. М.: Советский художник, 1989.
2. Ескина Е. Лев Токмаков. URL: <http://deti.libfl.ru/illustrator/tokmakov>.



«Пеппи длинный чулок». Астрид Линдгрен. 1968



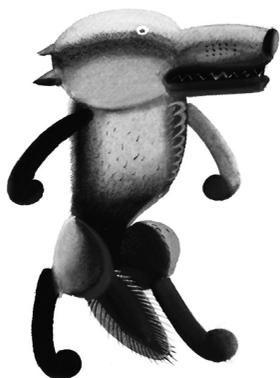
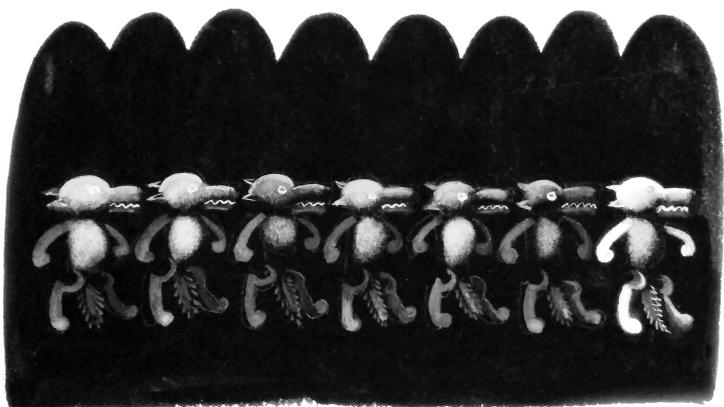
«Пеппи длинный чулок». Астрид Линдгрен. 1968



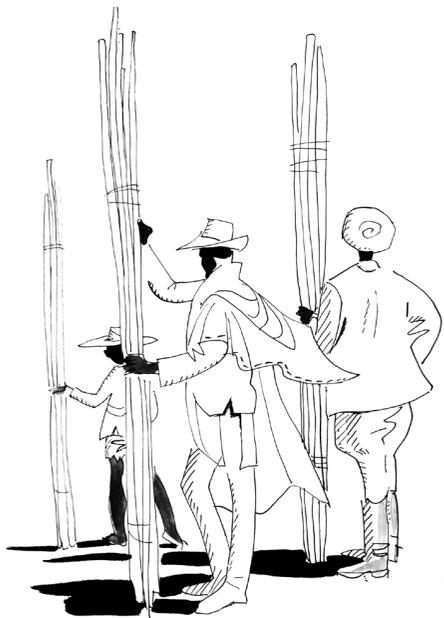
«Джельсомино в Стране лжецов». Джанни Родари. 1960



«Сказки Редьярда Киплинга». Не изданы. 1990-е



«Русские сказки про зверей». Собрала Ольга Капица. 1973



ЛТ 10



ЛТ 45



Серия «Африка». 1969, 1970  
Бумага, смешанная техника



Оригинальная афиша к выставке советских иллюстраций к детским книгам. Африка. 1970-е. Бумага, подкрашенная литография, фломастер



«Питер – кролик». Беатрис Поттер (перевод Ирины Токмаковой). 2000



«Питер – кролик». Беатрис Поттер (перевод Ирины Токмаковой). 2000

ISBN 978-5-907050-73-0



Научное издание

**ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2018**

Материалы восьмой научно-практической конференции  
(Санкт-Петербург, 21 февраля 2018 г.)

Оргкомитет конференции: М. Д. Давтян, Н. О. Ергенс

Редактор А. К. Кононов

Корректор Д. М. Валова

Художественный редактор, верстка А. А. Веселов

Политехника Сервис.

Санкт-Петербург, Измайловский пр., 18-д