

«БЕЛАЯ ЖИЗНЬ» МАЯ МИТУРИЧА

Настоящая выставка представляет собой часть четвертого из ставших регулярными мероприятий, проводимых Музеем В. В. Набокова с 2011 года и связанных с искусством книжного оформления (конкретно — детской литературы) в России во второй половине XX века. Приурочена она к IV «Трауготовским чтениям». До сих пор проект не обрел серьезных спонсоров и квалифицированную институциональную поддержку — ни в актуальном критическом, ни в медлительном научно-исследовательском дискурсе. Что вызывает легкое разочарование: вот собрались почтенные иллюстраторы (два-три — из тех, кто еще жив), их бывшие редакторы (в том же количестве), несколько нынешних издателей или вялые коллекционеры; уставшие научные работники зачитали доклады на конференции (пока однодневной), ну и... ну и что? Где шумные стайки милых художниц-иллюстраторов в цвету, где их френды-графики или саркастичные «палец-в-рот-не-клади» критики? Где поклонники звезд российского искусства книги и вообще ценители красочных изданий для детей (на прилавках магазинов вроде лежат они, эти издания)? Где подключенные к электроэнергетическим сетям стильные молодые люди и где, наконец, компетентные тузы, решающие стратегические задачи детского образования и воспитания, книгопечатания, книжной торговли, — где вообще ресурсы для того, чтобы хоть что-то из этого появилось? Как их найти?.. А надо ли?

Но в любом случае необходимо время от времени приподниматься над пустой обыденностью, — надо всем нам, а как? — вот вопрос, и «библиофильские» выставки Музея Набокова помогают разрешить вопрос «как?». Они прямоком отсылают сегодняшнего зрителя к эпохе совсем еще недавней, знакомой тем, кто постарше, не понаслышке, но уже однозначно чуждой духу и злобе нашего дня. И вот ведь — почти вся послевоенная советская книжная графика вдруг оказывается в каком-то печальном зазоре, в неактуальном изводе и плоскости когда-то обязательной (а сегодня выглядящей не более чем мило — так скучен стопроцентной предсказуемостью своего поведения бедный родственник, знакомый нам до пароксизма скуки) полиграфической жестикюляции, более или менее изошренно оформленной печатной «документации» банального контроля, идеологического регулирования. Как будто речь идет о непикуантных артефактах, удручающе пресных. Выставки же, подобные нынешней, словно говорят: убедитесь сами, так ли все это просто? — нам предоставлена возможность увидеть срез многослойной социальной действительности, но также и свидетельство вполне изысканной культуры, высокого мастерства, тонкого искусства.

*

Первый раз за многие годы появилась возможность увидеть в Петербурге оригиналы знаменитых иллюстраций Мая Петровича Митурича (1925—2008) — народного художника России, члена Российской Академии художеств, одной из центральных фигур послевоенной советской детской книги, — в рамках персонального проекта. Представленные на выставке произведения относятся к 14-ти разным циклам; экспозиция отражает как широту интересов выдающегося мастера, самобытность его «почерка», так и (косвенно) вообще проблематику развития советского книжного иллюстрирования 1950—90-х годов.

Май Митурич начал работу как иллюстратор в 1956 году, — первой его книгой стала бразильская сказка «Отчего у черепахи панцирь из кусочков» (М., «Росгизместпром», 1956). К сравнительно ранним годам его творчества относятся и представленные отдельными графическими листами циклы иллюстраций к произведениям Г. Снегирева, выпущенным московским издательством «Советская Россия»: «Про пингвинов» (1961), «Обитаемый остров» (1963), «Про оленей» (1967); к ним примыкает и выполненная десятилетием позже серия иллюстраций к рассказу «Чудесная лодка» (М., «Детская литература», 1977) того же автора. Уже в этих циклах раскрывается тонкое умение иллюстратора «войти» в текст, создать атмосферу книги через пейзаж; через очень условно — но всегда деликатно, с тонким вкусом — поданный (а часто и лишь подразумеваемый) пейзаж, в котором застывшие акварельные протяженности претворяются в «квазителесную» визуальную субстанцию обозначенных далей — лесов, полей тундры, скал, моря... В самодостаточной отрешенной жизни акварельных размывок скажется влияние восточной живописи, со всей ее философически-умиротворенной созерцательностью и равновесным спокойствием. Но главное, здесь сформулированы основные черты митуричевского стиля: изображение фигур на белом (или слегка подцвеченном) листе в виде комбинации плоских красочных пятен-силуэтов, нюансированных намеками-аксессуарами; прием размещения их на листе в виде как бы непреднамеренно разбросанной группы мазков открытого, внятного цвета; решение книжной полосы как напряженного поля подчеркнута живописных отношений, построенных на широких и спокойных, слабодинамичных валерах; понимание книги в целом как ритмичной метаживописной конструкции, сочленяющей «импрессионистические» сегменты-картины,

спонтанно прорастающие из производственного случая, но объединенные общим заданным колористическим строем и стилистической связностью авторского изложения.

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

К чуть более поздним годам относится работа Митурича над изданиями произведений К. Чуковского. На выставке представлены листы, иллюстрирующие его «Бибигона» (М., «Советская Россия», 1969), «Бармалея» и «Муху-Цокотуху» (из книги «Сказки дедушки Корнея», М., «Советская Россия», 1972). Это едва ли не наиболее известные работы художника. В них он уходит от пейзажно-детерминированного решения композиций, но создает общее состояние живописно-нарядной *атмосферы*, насыщенной сказочным «волшебством». Пространство графических листов словно дышит этим кислородом, который пронизал все — и заливки прозрачной акварели, и скупо дозированные детали сказочной бутафории, и самих иллюзорных персонажей, чьи образы, кажется, готовы раствориться, исчезнуть, едва успев спонтанно народиться из замысловатых капель и пятен. Возрастает (иногда до очень высокого градуса) напряжение цветовой экспрессии иллюстраций, работы выглядят ориентированными на все более отвлеченно-декоративное решение.

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

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

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

Заметной среди книжных работ позднего Митурича стала серия иллюстраций к сборнику «Японские народные сказки» (М., «Детская литература», 1983). При лапидарной, как будто бы несколько неудобной «сжатости» стиля они создают у зрителя/читателя ощущение строго отрефлексированного и в хорошем смысле слова *интеллектуального* искусства. Искусства, достигшего подлинной зрелости; к тому же, здесь мы имеем дело с материалом, близким художнику по мировоззрению. В связи с «Японскими сказками» хочется вернуться к той особенности творческой манеры художника, которая связана с фирменной *белизной* его иллюстраций и кажущейся легкостью их исполнения.

Митурич всегда очень чутко и внимательно относился к «целине» бумажного листа — к ее неисчерпаемому потенциалу стильной декоративности и, главное, неосознанно считываемой зрителем специфической глубины. Иллюстратора отличало пристальное внимание к необязательным эффектам непосредственного касания кистью бумаги, к психоэмоциональным, «тактильным» аффектам, к мягкому *туше*¹ как бы непреднамеренного выговаривания авторской (неподконтрольной системе излишне жестких социальных детерминаций) индивидуальности, (романтически трактуемой) человеческой «субъективности». Как мало кто из коллег, он обладал умением поддержать равновесие лимитированных живописных масс и линейных потоков, обратив их взаимное композиционное расположение в четко структурированную и ясно (в миметическом плане натуроподобия, узнаваемости квазинатурных привязок) артикулированную, гипотетически бесконечную — но при этом прекрасно удерживающую плоскость книжной страницы — перспективу.

Легкость и простота в обращении со «сказочным» материалом ложно реалистичного намека (с годами все заметнее терявшего внешне референтные связи), потаенной декоративной недоговоренности и сокровенной мечты, уверенное владение лукавыми приемами этого неболтливой рафинированного искусства оснастили Митурича-иллюстратора верным инструментом интеграции в неудержимо клонящуюся к закату систему советского книжного «регулятивного контроля», полиграфической модальности административно-идеологического императива и социального воспроизводства. Но не только. Они же, вероятно, позволят в будущем опосредованно (а может, и вполне конкретно) рифмовать его искусство с более глубинными и потому пока не обозначенными вразумительно в российском историко-художественном дискурсе процессами отнюдь не локального (проистекавшего как за железным занавесом, так и — подспудно — в СССР на протяжении всего XX века) виртуального свертывания и консервации информации, в том числе и визуальной, всеобщей дигитализации интенсифицированного знания, процессуальной оптимизации медийных орбитальных полей и коммуникаций мировой «глобальной деревни»².

Филипп Кондратенко

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

² Термин канадского ученого М. Маклюэна, введенный им в книгах «Галактика Гутенберга» (*The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, 1962) и «Понимание медиа» (*Understanding Media*, 1964) для описания сложившейся новой коммуникационной, а впоследствии и культурной ситуации.