ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ
2019

МАТЕРИАЛЫ ДЕВЯТОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
(Санкт-Петербург, 21 февраля 2019 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 2019

Материалы девятой научно-практической конференции
(Санкт-Петербург, 21 февраля 2019 г.)

Под редакцией А. К. Кононова

Санкт-Петербург
2020

УДК 75.02
ББК 85.157(2)6
Т65

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

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

Т 65 Трауготовские чтения 2019 : 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. библ. система им. М. Ю. Лермонтова», Б-ка «Измайловская». - Санкт-Петербург : Политехника Сервис, 2020 . - 304 с. : ил. ; 20 см. - ISBN 978-5-907223-59-2. - Текст: непосредственный.

Сборник статей по результатам научной конференции в рамках проекта «Трауготовские чтения». Проект посвящен истории книжной графики в России и за рубежом, постановке вопросов, связанных с развитием и изучением культуры иллюстрированной книги.

Материалы могут представлять интерес для исследователей искусства, а также широкого круга любителей иллюстрированной книги.

ISBN 978-5-907223-59-2

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

СОДЕРЖАНИЕ

Арутюнян Юлия Ивановна
ПУШКИНИАНА В ДИПЛОМНЫХ РАБОТАХ
СТУДЕНТОВ ФАКУЛЬТЕТА ГРАФИКИ
ЛЕНИНГРАДСКОГО ИНСТИТУТА ЖИВОПИСИ,
СКУЛЬПТУРЫ И АРХИТЕКТУРЫ
1940–1941 гг. 11

Больдт Евгений Владимирович
ТВОРЧЕСТВО ПОЛИНЫ ПЛАВИНСКОЙ
И ЕЕ АВТОРСКИЕ ДЕТСКИЕ КНИГИ
«АХ», «ОХ» И «УФ» 29

Зелянина Галина Николаевна
ИМЯ, УДАЛЕННОЕ С ОБЛОЖКИ (А. Ф. ПАХОМОВ) 48

Журавская Татьяна Михайловна
ЗНАКОМСТВО С ЦЕНТРОМ ИЛЛЮСТРИРОВАННОЙ
КНИГИ ЯПОНСКОГО ГОРОДА КЭМБУТИ
И ТВОРЧЕСТВОМ ХУДОЖНИКА КОМАЯСУКАН 60

Карасик Ирина Нисоновна
ЧЕРЕЗ СТОЛЕТИЕ: ФУТУРИЗМ В КОНТЕКСТЕ
АКТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА 74

Козырева Наталья Михайловна
ПУШКИН В РИСУНКАХ РЕЗО ГАБРИАДЗЕ
(ИЗ СОБРАНИЯ РУССКОГО МУЗЕЯ) 106

Корвацкая Елена Сергеевна
КНИГИ ПИСАТЕЛЯ НИКОЛАЯ ШКЛЯРА (1878–1952)
В ОФОРМЛЕНИИ ХУДОЖНИКА
МИХАИЛА ЩЕГЛОВА (1885–1955) 127

Кошкина Ольга Юрьевна
ШЕЛКОГРАФИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЗАЙЦЕВА –
ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ВЫСКАЗЫВАНИЯ
И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПОДСТРОЧНИК 144

Кудрявцева Лидия Степановна,
Звонарева Лола Уткировна
ИЛЛЮСТРАЦИИ А. АЛЕКСЕЕВА К НАРОДНЫМ
РАССКАЗАМ Л. ТОЛСТОГО И РУССКИМ СКАЗКАМ
(для нью-йоркского издательства «ПАНТЕОН БУКС») 164

Кузнецов Эраст Давыдович
ВЕРА ЕРМОЛАЕВА В ДЕТСКОЙ КНИГЕ 189

Курбатова Анна Константиновна
ДЕТСКИЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ М. В. ДОБУЖИНСКОГО
1917–1927 гг. 209

Мяэотс Ольга Николаевна
ДЖОРДЖ КОРФФ – НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК
РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ 227

Певцов Григорий Дмитриевич
ИЛЛЮСТРАЦИИ ЛЕОНИДА ПАСТЕРНАКА
К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА
И Л. Н. ТОЛСТОГО 242

Рыжанок Марина Валентиновна
НЕКОТОРЫЕ ВИДЫ ЛУБОЧНОЙ ГРАВЮРЫ
СЕРЕДИНЫ XIX В. 254

Селиванова Юлия Владимировна
КНИГИ ХУДОЖНИКА, КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ
И САМОИЗДАННЫЕ КНИГИ
«БИБЛИОТЕКИ МИХАИЛА КАРАСИКА»
В ГОСУДАРСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ МУЗЕЕ
«XX ВЕК»: ПРОБЛЕМА ИДЕНТИФИКАЦИИ,
РЕЗУЛЬТАТЫ ИЗУЧЕНИЯ 266

Тарасюк Юлия Борисовна
ИЛЛЮСТРАЦИЯ И ТИПЫ РАБОТЫ С НЕЙ
В СФЕРЕ СЁДЗЁ-МАНГИ –
ЯПОНСКИХ КОМИКСОВ ДЛЯ ДЕВОЧЕК 290

От редакции

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

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

В 2020 году «Трауготовские чтения» будут проходить уже в десятый раз, что подтверждает востребованность и актуальность программы и проводимых ею 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, Третьяковской галереи, Московского и Санкт-Петербургского союза художников, журнала «ХИП: художник и писатель в детской книге» (Москва), Академии художеств (Санкт-Петербург), Академии им. Штиглица (Санкт-Петербург), Европейского университета (Санкт-Петербург), СПбГУ, МГУ, Института графики и искусства книги им. В. А. Фаворского (Москва) и т. д.

Проект осуществляет свою работу с 2011 года, в его рамках организовано более десяти выставочных проектов на различных выставочных площадках города, а данное издание является уже седьмым сборником по результатам проведенных конференций.

С 2015 года программа проходит на базе Библиотеки книжной графики (филиал Межрайонной централизованной библиотечной системы им. М. Ю. Лермонтова) в Санкт-Петербурге (http://lermontovka-spb.ru/biblioteka-knizhnoj-grafiki/), открытой в 2008 г. при участии и поддержке заслуженного художника РФ Валерия Георгиевича Траугота (1936–2009).

Арутюнян Юлия Ивановна

Пушкиниана в дипломных работах студентов факультета графики Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры 1940–1941 гг.

Ленинградская школа графики занимает особое место в отечественном искусстве XX века, ее стилистическая целостность и техническое разнообразие порождает интерес к явлению. Сохранившая традиции и приемы художественной выразительности эпохи Серебряного века, переосмыслившая, несмотря на официальное негативное отношение, идеи и методы русского авангарда, именно графика осталась сферой поиска новаторского образного языка в рамках весьма жесткой схемы требований и норм советского искусства 1930–1940-х гг. Формирование эстетических представлений и профессиональных навыков было бесспорно связано с деятельностью факультета графики Ленинградского института живописи, архитектуры и скульптуры. Школа сформировалась под влиянием наставников – П. А. Шиллинговского, К. И. Рудакова И. Я. Билибина – мастеров, творчество которых и стало

своеобразным мостом между искусством рубежа XIX–XX вв. и современной графикой. Наряду со станковыми формами развивается прикладная графика, особое внимание уделяется книжной иллюстрации, обучение ведется в мастерских литографии, ксилографии и офорта [1]. «Кабинет графических искусств» под руководством П. Е. Корнилова [2] в рамках деятельности научно-исследовательского института живописи, скульптуры и графики в 1930–1940-е гг. объединяет ученых-теоретиков (научный сотрудник Е. Г. Лисенков) и практиков (И. И. Бродский, Н. А. Павлов, В. А. Успенский) [3]. Аналитическая деятельность подразделения предполагала социологические обзоры (А. П. Эйснер «Вопрос об усвоении “графической грамотности” среди рабочих масс»), теоретические опусы (П. Дукельский «Акциденции в графическом искусстве»), исторические исследования (М. В. Доброклонский «О цветной ксилографии XVI–XVII вв.», Е. Г. Лисенков «Гравюра на дереве в красках XVIII–XIX вв.») и практические разработки (Р. Череповский «Воспроизведение движения в графическом искусстве») [4].

Серия масштабных мероприятий, приуроченных к 100-летней годовщине смерти А. С. Пушкина (учитывая общегосударственный характер событий), оказала влияние на выбор тем диплом-

1. Научный архив Академии художеств. Ф. 7. Оп. 2 ч. 1. Д. 434. Л. 1.

2. См. подробнее: Харшак А. А. Петр Евгеньевич Корнилов (1896–1981). Творческий путь. Становление // Новейшая история России / Modern history of Russia. 2014. №1. С. 212–247.

3. Научный архив Академии художеств. Ф. 7. Оп. 2 ч. 1. Д. 435. Л. 3.

4. Научный архив Академии художеств. Ф. 7. Оп. 2 ч. 1. Д. 440.

ных проектов выпускников графического факультета 1940–1941 гг. Пушкинская тема в разном ее преломлении фигурирует и в портретной работе И. К. Архангельской, в иллюстрациях Б. И. Кожина к «Капитанской дочке», В. В. Морозова к «Кюхле» Ю. Н. Тынянова (1940) [1], М. А. Таранова к «Повестям Белкина» (1941) [2]. По-разному сложились судьбы выпускников в суровые годы войны, в мирное время художники работали в различных учреждениях, их творческие пути разошлись, однако единая тематика графических работ 1940–1941 гг. позволяет говорить о целостной школе, связанной с мастерскими факультета графики Ленинградского института живописи, архитектуры и скульптуры. Сохранилась архивная фотография 1939 г., на которой запечатлена работа в графической мастерской – у печатного станка и стола собрались преподаватели и студенты: К. И. Рудаков, П. А. Шиллинговский, И. Я. Билибин, В. А. Успенский, Б. И. Кожин, М. А. Таранов, В. А. Юсипенко, И. К. Архангельская и печатник И. Е. Коротков (илл. 1).

К моменту окончания обучения Борис Иванович Кожин (1909–1942) имел немалый практический опыт в области плаката, журнальной и книжной

---

1. Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Российской академии художеств, 1915–2005 / авт.-сост. С. Б. Алексеева; науч. ред. Ю. Г. Бобров. СПб. : [б. и.], 2007. С. 379–380.

2. Архив межкафедральной учебной лаборатории «Художественный информационный центр». Фонд негативов. Методический фонд факультета графики. Материалы защит дипломных работ 1940–1941 гг.

иллюстрации, сотрудничал с несколькими издательствами (илл. 2). Яркий и самобытный график, талантливый анималист, Б. И. Кожин окончил Ленинградский государственный художественно-промышленный техникум, в 1936 г. был зачислен на третий курс факультета живописи [1] в мастерскую П. А. Шиллинговского [2]. В 1940 г. он защищает дипломную работу – серию иллюстраций к «Капитанской дочке» А. С. Пушкина (оценка «отлично»). В Научно-исследовательском музее Российской Академии художеств сохранились исполненные гуашью на бумаге подготовительные наброски и литографии с отдельными фигурами и композициями по мотивам произведения А. С. Пушкина, в фонде учебных работ находятся законченные работы по мотивам «Капитанской дочки» (илл. 3). Художник создает масштабные листы, отражающие развитие повествования, подробно разрабатывая как общую концепцию издания, так и отдельные изображения, объединенные целостностью нарратива, героями и стилистическими закономерностями трактовки композиции. Б. И. Кожин следует академической системе разработки каждой иллюстрации: от натурной штудии и работы с конкретной моделью он переходит к трактовке отдельных типажей и мизансцен, к формированию целостной композиции, эскизу, законченному рисунку с использованием гуаши для обозначения тональных переходов и светотени, к работе с литографским камнем и к оттиску.

1. Научный архив Академии художеств. Ф. 7. Оп. 1. Ед. 51– 1936. Л. 10.
2. Научный архив Академии художеств. Ф. 7. Оп. 1. Ед. 51– 1936. Л. 12.

Крупноформатные и подробно разработанные эскизы и законченные литографии (средний размер колеблется около 59×70,5 см) включают титульный лист и иллюстрации к сценам «Дуэль», «Маша у постели Гринёва», «Встреча с Пугачевым», «Въезд Пугачёва в Белогорскую крепость», «Гринёв у Пугачёва», «Допрос Пугачёва» (илл. 4). Развернутое и подробное повествование, мизансцены, сформированные по принципу кадра, определенная сценичность постановок и внимание к историческому антуражу и говорящим деталям указывают на следование традиционным принципам иллюстрирования классической литературы второй четверти XX века. Выразителен и острохарактерен образ отца Гринёва, склонившегося над «Придворным календарем»; сохранился костюмный этюд Б. И. Кожина, изображающий похожего натурщика в камзоле. Композиция «Маша у постели Гринёва» несколько театральна, типажи юных влюбленных трогательны и немного сентиментальны, простой интерьер трактован с тщательным вниманием к деталям обстановки. В сцене допроса суровый профиль Пугачёва читается обобщенным силуэтом на фоне светлого окна, его облик противопоставлен как облаченным в подчеркнуто изысканные одеяния судьям, так и выразительному и напряженному лицу Гринёва в глубине зала. Подготовительные наброски включают изображения персонажей в париках и костюмах XVIII века, крестьянские типажи, разработку образа Пугачёва.

Пушкинская тематика нашла отражение и в пейзажной графике Б. И. Кожина, в иллюстрациях к путеводителям по Царскому селу [1] художник уделил внимание хрестоматийным видам и уединенным уголкам парка, блестящим дворцовым залам и камерным интерьерам. Широкие панорамы построены на основе резкого сопоставления планов и динамичного перспективного сокращения, мастеру удается совместить принцип визуальной достоверности путеводителя и поэтическую трактовку упорядочивающей рукой садовника природы. Здание Лицея, узнаваемые виды парков и дворцов возвращают к образам, связанным с биографией и литературным творчеством А. С. Пушкина [2].

Ираида Константиновна Архангельская (1912–1985) заканчивала обучение в мастерской П. А. Шилинговского [3], однако обучение у И. Я. Билибина и

1. Екатерининский дворец-музей и парк в г. Пушкине. Л.: Изд. Ленинградского Совета РК и КД, 1939; Александровский дворец-музей и парк в городе Пушкине. Л.: Изд. Ленинградского Совета РК и КД, 1939.

2. С 23 сентября 1940 г. Б. И. Кожин работает в должности ассистента кафедры в Ленинградском институте живописи, архитектуры и скульптуры. (Научный архив Академии художеств. Ф. 7. Оп. 3. Ед. 176 – 1940. Л. 1–2), с началом Великой Отечественной войны он оказывается на Ленинградском фронте (приказ о мобилизации № 85 от 9 августа 1941 г. Научный архив Академии художеств. Ф. 7. Оп.3. Ед. 176 – 1940. Л. 10), после ранения Б. И. Кожин умер в госпитале 20 февраля; похоронен в братской могиле на Пискаревском кладбище.

3. Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Российской академии художеств, 1915–2005 / авт.-сост. С. Б. Алексеева ; науч. ред. Ю. Г. Бобров. СПб.: [б. и.], 2007. С. 379.

посещение занятий по литографии у К. И. Рудакова сформировали технику, манеру и образный строй художницы (илл. 5). Индивидуальность мастера ярко отражена в дипломном проекте, предполагавшем создание серии литографий на тему балета и несколько портретов писателей. «Пушкин в Царском селе» (оценка «отлично») (илл. 6) – офорт, представляющий поэта в парке рядом с фонтаном «Девушка с кувшином», характерный для эпохи взгляд на образ: портретные черты, основанные на работах В. А. Тропинина, одухотворенное лицо, узнаваемый антураж с царскосельским фонтаном, коррелирующий с поэтическим наследием, романтическая трактовка персонажа, пейзажный фон, оставляющий открытым пространство, создающее своеобразный ореол вокруг фигуры. В этом, несколько нарочито трактованном образе, прослеживается сформировавшаяся к 1940-м гг. система риторической трактовки, весьма театральная в своей основе. Маркерами времени выступает сюртук и неизменный цилиндр XIX века, место четко обозначено известной скульптурой, лесная чаща за спиной поэта противопоставляется потоку лучей, выхватывающих его фигуру из полутьмы зарослей. Масштабный лист (размер оттиска составляет 54×48 см) впоследствии тиражировался, офорт И. К. Архангельской стал одним из узнаваемых изображений А. С. Пушкина [1].

1. Во время Великой Отечественной войны И. К. Архангельская работает в осажденном Сталинграде, создавая плакаты. В послевоенное время возвращается к детской книжной иллюстрации, работая в издательстве «Детская литература». Памяти Ираиды Архангельской // Московский художник. № 40 (1150). 4 октября 1985 г. С. 4.

Виктор Васильевич Морозов (1904–1961) – выходец из Перми, там он окончил художественный техникум, работал декоратором в театре, создавал плакаты (илл. 7). В Ленинградский институт живописи, архитектуры и скульптуры поступал несколько лет подряд, пока, по воспоминаниям Елены Вечтомовой, не обратился лично к И. И. Бродскому [1], в это время он преподавал рисование в школе, оформлял в профсоюзе древоотделочников выступления агитбригады, занимался рисованием в Доме искусств. В. В. Морозов был принят на факультет графики в 1934 г., учился у П. А. Шиллинговского, И. Я. Билибина, К. И. Рудакова и Е. С. Кругликовой. Дипломная работа В. В. Морозова – серия ксилографий по мотивам романа Ю. Н. Тынянова «Кюхля» (оценка «хорошо») – несмотря на обвинения в «чрезмерном академизме», тяготеет к новаторским формальным приемам в силу приверженности автора к характерному для ксилографии XX века образному языку. Сочный фактурный штрих, резкая светотень, некоторая плоскостность, экспрессивность жестов и артикулированность поз отражают яркую лапидарную манеру трактовки, характерную для графики В. В. Морозова. При этом мастер сохраняет диалог с традициями книжной графики XIX столетия, времен расцвета ксилографической иллюстрации. Титульный лист украшен видом на Петропавловскую крепость, заставки и концовки подчинены единому стилю и близки к работам мастеров XIX века, но в сюжетных сценах чувству-

1. Вечтомова Е. Художник Морозов. // Нева. 1983. № 5. С. 175–176.

ется стремление к экспрессивности и динамике: резкие ракурсы, свет, структурирующий композицию и акцентирующий планы, напряженные силуэты. Образ А. С. Пушкина встречается дважды, но особенно выразителен лист со сценой последней встречи (илл. 8), где композиция построена на напряженном взгляде двух друзей, на контрасте фигур и дублировании жеста, продолжающего линию дороги [1].

Михаил Афанасьевич Таранов (1909–1973) – в будущем профессор, руководитель графического факультета и мастерской книжной графики института имени И. Е. Репина (илл. 9), окончил Художественно-промышленный техникум (полиграфический факультет), работал художественно-техническим редактором в «Лениздате», «Учпедгизе», в издательстве Главсевморпути. В 1937 г. по рекомендации И. И. Бродского поступает на третий курс графического факультета, блокадной зимой 1941 года М. А. Таранов представляет дипломную работу – серию акварельных иллюстраций к «Повестям покойного Ивана Петровича Белкина» А. С. Пушкина [2] (оценка «отлично»). Удивительно легкие и свободные, эти

---

1. Во время Великой отечественной войны В. В. Морозов работал в Облиздате (Лениздат), выпустил альбом с портретами летчиков «Герои воздушных боев за Ленинград», листовки, иллюстрации к книгам «Ленинградский год» и «Ленинград принимает бой» Н. Тихонова; о военном времени напоминает серия офортов с видами города.

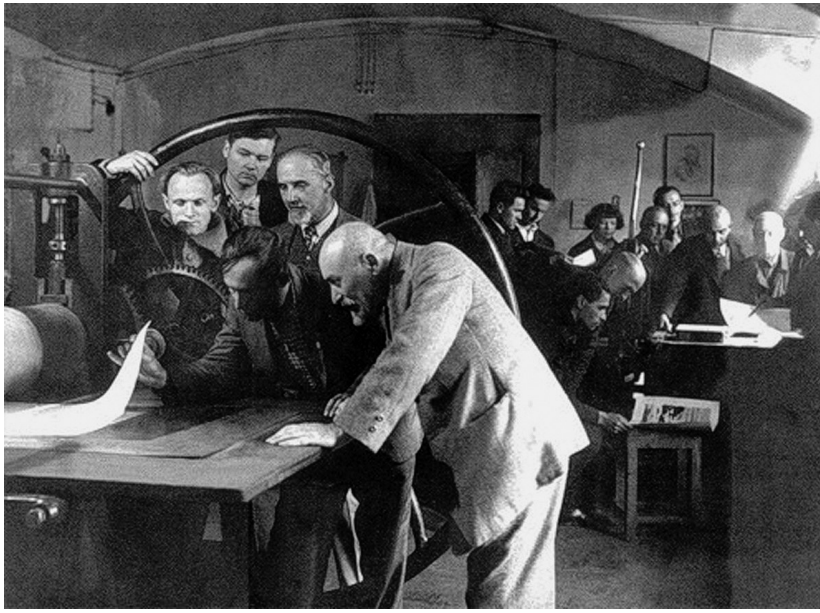
2. Михаил Афанасьевич Таранов. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Каталог выставки произведений / Сост. Е. В. Таранова, авт. вс. ст. П. К. Балтун. Л.: Художник РСФСР, 1974.

работы продолжают линию развития традиций «Мира искусства» (илл. 10). Живые и выразительные заставки создают образ каждой повести, с ее характерами, отношениями, атмосферой. В «Выстреле» напряженной позе Сильвио противопоставлен склонившийся над фуражкой с черешней невозмутимый граф. В «Метели» Марья Гавриловна с горничной склоняются от порывов морозного ветра, в «Гробовщике» воплощена тема переезда, повозка с поклажей движется в глубь мощеной улицы. В «Барышне-крестьянке» два помещика горделиво и самодовольно взирают друг на друга, в «Станционном смотрителе» («Коллежский регистратор») укутанный в тулуп персонаж указывает на заснеженную дорогу. Экспрессивная манера трактовки образов, выразительности характерных силуэтов, стилистическое единство иллюстративного ряда и легкая живописная манера работы с акварелью отличают серию иллюстраций. Гармония, стилистическое единство выразительных средств, совпадение литературного языка и изобразительного ряда всегда будут сопутствовать книжной иллюстрации М. А. Таранова [1]. Образы сочинений А. С. Пушкина появятся вновь возникнут в творчестве художника в 1945 («Медный всадник») и в 1963 (шаржи на персонажей эпиграмм) годах.

---

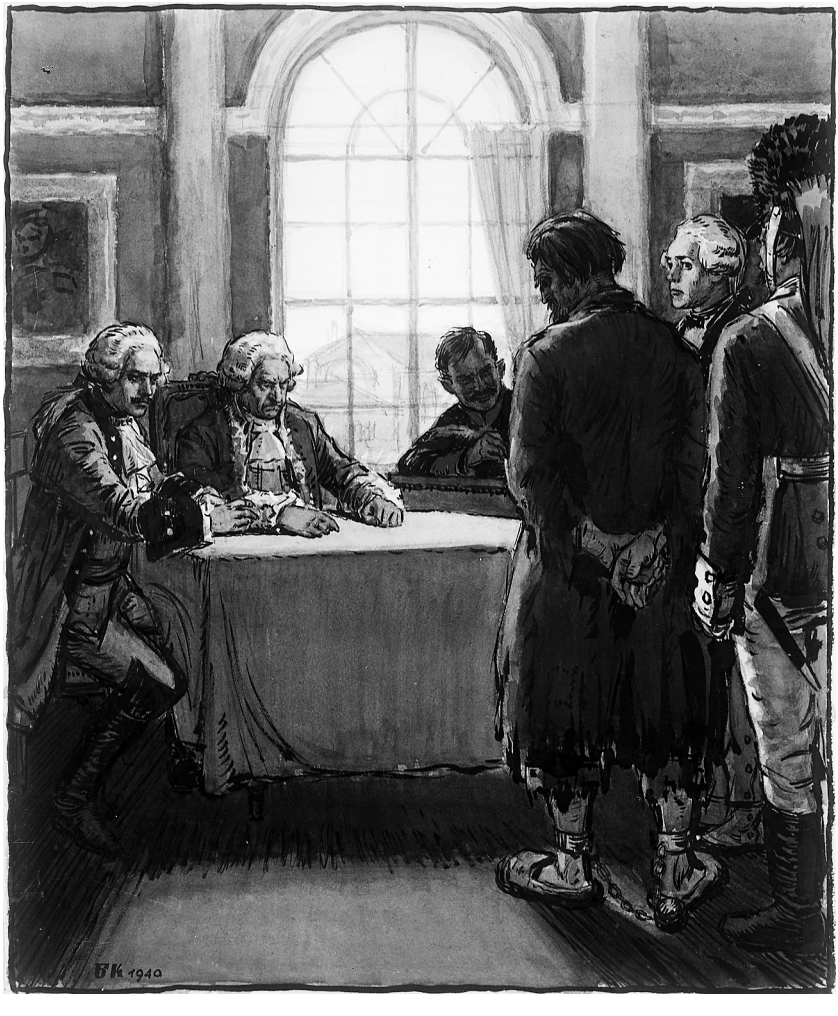
1. С 1942 г. в эвакуации в Самарканде М. А. Таранов начинает преподавательскую деятельность, в 1943 г. организована его персональная выставка по результатам командировки на Фархадскую гидроэлектростанцию. Дальнейшая судьба мастера связана с педагогической деятельностью и активной творческой жизнью яркого иллюстратора и тонкого ироничного портретиста.

Различны судьбы художников, индивидуальны подходы к темам, связанным с творчеством А. С. Пушкина, но едины эпоха, стиль и образный строй произведений, посвященных недавней годовщине. В них властно проявляется время с его жесткими требованиями к следованию традиции, вниманием к нарративу, театральностью (и даже «кинематографичностью») книжной иллюстрации, риторикой жеста и изображения, акцентом на классическом начале. Иллюстрации сценичны, неизменные акценты на деталях и антураже, костюмах и контексте становятся знаками пушкинской эпохи. Во вдумчивом внимании к рассказу, в следовании традициям прошлого, в бесспорном профессионализме, в строгой академической традиции, бережно преподанной наставниками, воплощаются характерные черты ленинградской школы книжной графики предвоенного десятилетия.

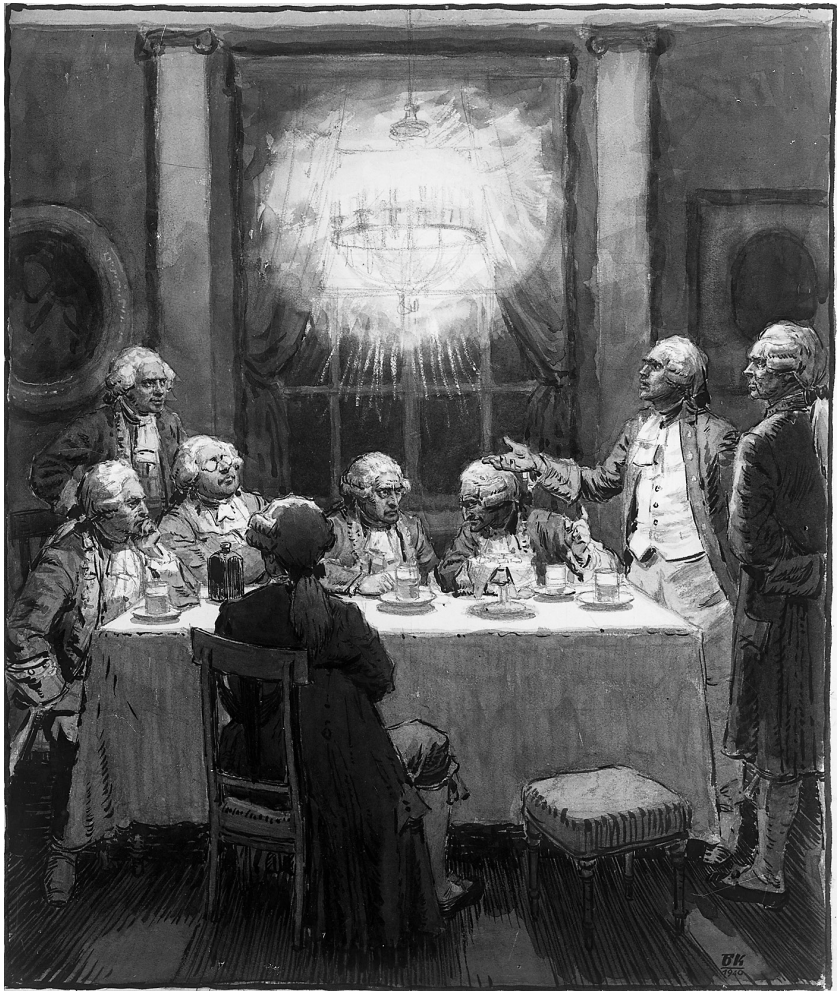


Графическая мастерская. Преподаватели и студенты у печатного станка. 1939 год. Слева направо: М. А. Таранов, В. А. Юсипенко, профессор И. Я. Билибин, Б. И. Кожин, профессор П. А. Шиллинговский. На втором плане, слева направо: студентка И. К. Архангельская, преподаватель В. А. Успенский, профессор К. И. Рудаков, печатник И. Е. Коротков. Фотография из Архива межкафедральной учебной лаборатории «Художественный информационный центр». Фонд негативов

Б. И. Кожин. Фотография из Архива межкафедральной учебной лаборатории «Художественный информационный центр». Фонд негативов



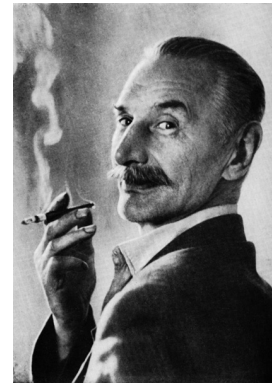
Б. И. Кожин. Иллюстрации к книге А. С. Пушкина «Капитанская дочка». 1940. Методический фонд факультета графики. Институт имени И. Е. Репина. Санкт-Петербург. Фотография из Архива межкафедральной учебной лаборатории «Художественный информационный центр». Фонд негативов



Б. И. Кожин. Иллюстрации к книге А. С. Пушкина «Капитанская дочка». 1940. Методический фонд факультета графики. Институт имени И. Е. Репина. Санкт-Петербург. Фотография из Архива межкафедральной учебной лаборатории «Художественный информационный центр». Фонд негативов

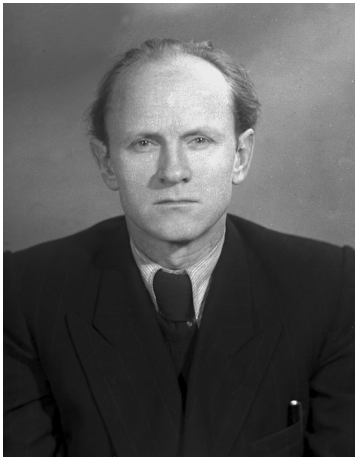
И. К. Архангельская. Фотография из Архива межкафедральной учебной лаборатории «Художественный информационный центр». Фонд негативов

И. К. Архангельская. Пушкин в Царском селе. 1940. Бумага, офорт. Методический фонд факультета графики. Институт имени И. Е. Репина. Санкт-Петербург. Фотография из Архива межкафедральной учебной лаборатории «Художественный информационный центр». Фонд негативов



В. В. Морозов. Фотография из Архива межкафедральной учебной лаборатории «Художественный информационный центр». Фонд негативов

В. В. Морозов. Серия ксилографий по мотивам книги Ю. Н. Тынянова «Кюхля». 1940. Методический фонд факультета графики. Институт имени И. Е. Репина. Санкт-Петербург. Фотография из Архива межкафедральной учебной лаборатории «Художественный информационный центр». Фонд негативов



М. А. Таранов. Фотография из Архива межкафедральной учебной лаборатории «Художественный информационный центр».
Фонд негативов

М. А. Таранов. Заставка к повести «Выстрел». Иллюстрация к «Повестям покойного Ивана Петровича Белкина» А. С. Пушкина. 1940. Методический фонд факультета графики. Институт имени И. Е. Репина. Санкт-Петербург. Фотография из Архива межкафедральной учебной лаборатории «Художественный информационный центр». Фонд негативов

Больдт Евгений Владимирович

Творчество полины плавинской и ее авторские детские книги «АХ», «ОХ» И «УФ»

Полина Плавинская (в книгах и электронных иллюстрациях автор подписывается «Поля»), несмотря на то что является молодым современным иллюстратором, уже имеет большой опыт. Она – иллюстратор интернет-издания «Такие дела», рассказывающего о непростых и экстремальных ситуациях, в которые попадают люди и которые могут случиться со всеми нами (потеря жилья, конфликт с приемными детьми, насилие в семье и многие другие нелегкие темы, рассказанные теми, кому это пришлось пережить). Также ей уже приходилось работать и в области детской книги – в издательстве «Пешком в историю» с ее иллюстрациями вышли научно-познавательные издания Екатерины Степаненко: «Книга холода, льда и снега» (2017) и «Фантастические животные со всего света» (2019). В 2016 г. в издательстве «Барбарис» вышли игральные карты «Все козыри» с ее рисунками и портретами русских

писателей. Сотрудничество с «Барбарисом» оказалось плодотворным, и издательство уже анонсировало серию «Художники о художниках», в которых иллюстрации Плавинской вместе с текстами ведущего научного сотрудника ГМИИ им. А. С. Пушкина Анны Чудецкой будут рассказывать об истории искусства (запланированы книги: «Моне – садовник», «Матисс – путешественник», «Руссо – таможенник»). П. Плавинская работала и для печатных периодических изданий, например, для газеты «Коммерсант» и журнала «РБК». Кроме того, она является сооснователем уникального детского книжного магазина «Маршак», который стремится работать как интеллектуальный книжный, но только в области детских изданий. Такая концепция безусловно способствует развитию искусства для детей в России (так как до этого большинство магазинов были нацелены на извлечение прибыли и «не проводили эстетический отбор» при закупке продукции).

Иллюстрации для интернет-проекта «Такие дела» Полина Плавинская делает при помощи графического планшета. Чаще всего для каждой статьи создается несколько картинок (обычно две-три – первая вместе с заголовком и остальные – как вставки в самом тексте), которые символическим и метафизическим образом, не дословно, но «пересказывают» текст. Так, в статье «Лора и ее чувство снега» повествуется о девочке в приемной семье, которую родная мать бросила на морозе, поэтому впоследствии у ребенка начинается истерия при виде снега. В статье рассказыва-

ется, как психолог научил девочку справляться со своим страхом. В иллюстрациях не показывается какой-то конкретный эпизод из ее истории, как часто делается в других печатных или интернет-изданиях, а изображается общая атмосфера. На одной из картинок мы видим маленькую девочку (ее красное платье все в снежинках), но там, где должна быть ее голова, – стеклянный шар с искусственным снегом, она держит его руками, но при этом так, что непонятно – голова находится внутри шарика, где игрушки, милые домики и елочки, или девочка смотрит на него снаружи. У девочки открыт рот и закрыты глаза, из-за этого также непонятно – то ли она радуется, то ли, наоборот, вот-вот начнет кричать в истерике (из текста следует, что ее приемная мама впервые узнала о ее страхе, когда мыла окна; при виде снега у девочки случился припадок, и она несколько часов громко кричала). Несмотря на общую светлую цветовую гамму картинки и то, что она выглядит уютно-милой, контекст создает тревожную атмосферу, и возникает неоднозначная трактовка. Важной деталью является игрушечная лошадка, лежащая с краю изображения, которая отсылает к одному из приемов борьбы со страхом (из-за того, что девочка очень любила лошадей, психолог поместил множество игрушек у себя на столе и одну лошадку – в отдалении от остальных: этот жеребенок боялся, «что он самый младший и совсем не нужен своим родителям, у которых есть такие красивые, сильные, здоровые старшие дети»; психолог попросил девочку утешить

животное и помочь ему, благодаря чему она стала проговаривать собственные страхи). Данная иллюстрация, как и многие другие картинки для проекта «Такие дела», не следует тексту дословно, а, скорее, отображает рефлексию художника о случившемся. Такие изображения во многом ассоциативны, они нужны, чтобы привлечь внимание (до и после прочтения текста от них могут возникать совершенно противоположные впечатления). Это объясняется еще и тем, что сам этот проект – благотворительный, и под каждой статьей указывается, что ведется сбор денег для оказания различной помощи разными организациями (разумеется, организации связаны с проблемой, которой посвящена статья).

Поля Плавинская – создатель серии авторских книг «Охи-Ахи», в которую входят «Ах», «Ох» и «Уф». Несмотря на наработанный опыт в области детской книги, Плавинская сумела придумать уникальную серию книг, отличающуюся от всего созданного ею раннее. Главное отличие состоит в том, что все ее предыдущие проекты – это, прежде всего, работа иллюстратора, где изображение обладает самостоятельностью и исходя из этого оцениваются его стилистические особенности; в новой же серии все книги отвечают общей задаче и не могут оцениваться по отдельным элементам – оформлению, изображению или тексту, – а лишь целостно.

Все три книги вышли в дочерней компании издательства АСТ – «Редакции Вилли-Винки» в 2018 году. Каждое из этих произведений – это ин-

терактивные сюжетные активити-буки, то есть издания, в которых даются различные задания для ребенка: лабиринты, «находилки», «рисовалки», «вырезалки», «одевалки» и игры на внимательность. Данный жанр в России имеет своих предшественников (можно, например, вспомнить новаторскую для своего времени книгу Эль Лисицкого «Супрематический сказ про два квадрата» (1922), которая также подразумевала интерактивную составляющую, так как в начале ее автор заявлял: «не читайте берите бумажки столбики деревяшки складывайте красьте стройте», однако такие издания нередко обладали невысокими художественными качествами, часто являясь просто набором разнообразных заданий для ребенка. Из-за своей прикладной цели подобные книги представляют собой в первую очередь сугубо коммерческие продукты, поэтому эстетический компонент в них чаще всего не учитывается (точнее, для издателей он важен только как средство, увеличивающее продажи). Появление сюжета смогло превратить данные произведения из прикладных в художественные. Поля Плавинская сумела переосмыслить концептуальный компонент жанра и создать в нем высокохудожественные издания, наделив прикладную часть важной составляющей для развития ребенка.

Вот как она объясняет значимость интерактивных книг для ребенка:

«Прошли те времена, когда все жили по одному своду правил. Сейчас главное – помогать ребенку видеть мир как можно шире, учить его самостоя-

тельно анализировать то, что происходит внутри и вокруг»[1].

Плавинская смогла вычленить из жанра, который был предметом массовой, нередко низкосортной культуры, средства, необходимые для формирования творческого воображения у ребенка, и тем самым превратила развлекательный жанр, созданный прежде всего для занимательной траты времени, в средство духовного и психологического развития (происходящего незаметно, а значит, не имеющего дидактической направленности и раскрывающего внутренние потребности).

В каждой из книг – своя история, напрямую связанная с интерактивной составляющей. В «Ах» рассказывается о квадрате, который никак не мог найти себе место и пытался стать кем-то другим – стулом, машиной, снегом, роботом, картиной, домом, воздушным змеем, львом; но со всеми этими персонажами рано или поздно случается что-то плохое – они могут сломаться, их выкинут на свалку, они растают, их украдут, разрушат, или все будут их бояться, поэтому перевоплощение ни в одного из них не устраивало квадрат. В конце автор предлагает создать специальную бумажную игру, в которой будут спрятаны разные существа и предметы, и каждый день читатель случайным образом сможет определять, кем сегодня быть квадрату, и тем самым решить проблему. Каждое

1. Плавинская П. Три причины полюбить сюжетные активити-буки. URL: http://letidor.ru/obrazovanie/tri-prichiny-polyubit-syuzhetnye-aktiviti-buki.htm.

превращение квадрата сопровождается новой игрой – сперва нужно найти квадрат, потом раскрасить по клеточкам цифры и собрать стул, вырезать квадрат, чтобы получилась машина, найти к каждому автомобилю пару, найти 10 зайцев и 10 снегирей, собрать из вырезанных деталей снеговика, отыскать отличия на двух изображениях, раскрасить фигуры, дорисовать иллюстрации, разобраться в лабиринтах перепутанных воздушных змеев и в конце собрать оригами-игру для определения того, кем будет квадрат сегодня.

В «Ох» рассказывается о коале, которая потеряла своего ребенка. И она начинает ходить от зверя к зверю (зебры, черепахи, панда, фламинго, лама, як, жираф, страус, попугаи, совы, чайки, дятлы, ласточки, разные рыбы, крот, обезьянки, муравьед, змеи) и спрашивать их о пропавшем малыше, пока, наконец, не обнаруживает его у себя за спиной (ребенок спал своей матери и присутствовал, таким образом, на всех иллюстрациях). Во всех трех книгах какое-то новое действие сопровождается игрой, и в «Ох» есть некоторые такие же жанры игр, как в предыдущей (поиск объекта, пары, отличий, прохождение лабиринта, раскраска иллюстрации и создание недостающей части), но также появляется и новая (дорисовать по точкам изображение). Однако бóльшая часть издания – это разделенные на три части страницы с изображением разных фрагментов животных, которые можно разрезать и тем самым трансформировать их в произвольном порядке, благодаря чему ребенок может комбинировать

фрагменты по собственному усмотрению, создавая реальное изображение зверя или придумывая своего собственного (тут можно вспомнить авторскую книгу Георгия и Александра Траугот «686 забавных превращений» (1956), полностью построенную на этом приеме). В конце книги также дается задание по рукоделию – нужно создать пальчиковую игрушку коалы с малышом на груди (двумя пальцами ребенок управляет ею и тем самым делает так, чтобы мама обнимала своего малыша).

В «Уф» рассказывается о том, как однажды медведь проснулся зимой, и поэтому решил отпраздновать Новый год (всю книгу он гуляет и смотрит, что происходит с природой и животными в незнакомое для него время года, а потом узнает об этом празднике). Здесь также к каждому действию (эта книга имеет наиболее прикладной характер сюжета) прилагаются разные игры, во многом такие же, как и в предыдущих (найти пару и разные объекты, пройти лабиринт, вырезать, чтобы получилась фигура, дорисовать иллюстрацию и раскрасить ее, создать по точкам фигуру), но появляются и новые – одеть медведя (вырезая часть листа с одеждой) и, намотав на ручку или карандаш часть разворота с изображением оленя, быстрым вращением создать иллюзию движения благодаря тому, что на следующей странице помещается картинка с измененным положением ног животного. В конце издания помещается разворот, с помощью которого можно создать игру на запоминание, – нуж-

но вырезать фигурки, по очереди переворачивать их и находить две одинаковые.

Сюжетная составляющая во всех трех книгах позволяет главному герою путешествовать по разным локациям и рассказывает о перемещениях при помощи разнообразных игр. Здесь, как и во многих авторских книгах художников, сюжет дает возможность создавать разнообразные пространства и существ, с которыми взаимодействует главный герой, т. е. такие издания в первую очередь «иллюстрационно-центричны» и позволяют художнику показать богатство разных персонажей и пейзажей, однако интерактивная составляющая оправдывает эти перемещения (можно в связи с этим противопоставить «Мартышкины джунгли» Евгении Чарушиной-Капустиной с «Ох» – в обоих произведениях главный герой встречает по ходу своего путешествия разных зверей). Таким образом, прикладной характер самого издания нивелирует прикладную составляющую текста.

Все три книги этой серии имеют близкую друг к другу стилистику в изображении и оформлении. Так как это интерактивные издания, то каждый их разворот разрабатывается целостно. Тут нет деления на текстовую часть и визуальную, так как небольшой текст помещается внутри самих иллюстраций. В шрифтовом оформлении здесь так же, как и во многих дизайнерских детских книгах, используются две гарнитуры – типографская гротескная и акцидентная, нарисованные на компьютере (количество слов акцидентного шрифта значительно меньше, им написаны только вос-

клицания «Ах», «Ох» и «Уф», но из-за того, что он существенно бóльшего размера, то на некоторых разворотах по объему он занимает столько же места, сколько и блоки с типографской гарнитурой). Рисованный шрифт специально сделан беглым росчерком с разной степенью нажима линий, отчего он получается ассиметричным, диспропорциональным. Основной текст сделан фигурным набором, который сообразуется и подчиняется ритму иллюстраций, однако все равно текст распределен по блокам и чаще всего располагается ровной и прямой линией (изредка он помещается в виде искривленной линии, а также дугообразно). Фигурный набор в данных изданиях несет прежде всего декоративно-эстетическую нагрузку, не привносит нового смысла (что характерно, например, для изданий русских футуристов или деконструктивистов, но не свойственно рациональному взгляду на шрифт конструктивистов и некоторых современных дизайнеров). Иными словами, оформление книги соподчинено общему ритму композиции разворотов, но при этом, несмотря на то, что сама верстка иногда имеет смысловое значение (например, в «Ах», на развороте с телевизором, где дугообразный текст «Что же мне делать? я мог бы стать жуком, или телевизором, или цветочным горшком, или конфетой, или…» ведет к телевизору и выглядит как провод от него, на самом его экране написано: «Может, ты что-нибудь придумаешь?», т. е. обыгрывается сперва путь к ответу, а потом уже аллюзия на массовость вещания и на то, что обращение из теле-

визора чаще всего направлено ко всем и одновременно лично к тебе), в большинстве случаев она просто нестандартным образом помещается в композицию разворота и декоративно встраивается в макет изображения.

Обе гарнитуры используются в разных цветах – стандартный черный, белый, розовый, желтый, красный, зеленый. В одном текстовом блоке может применяться несколько цветов одновременно (не больше трех), но при этом в каждом издании используется только четыре цвета для текста – это всегда белый и черный и два каких-то других, необходимых для увеличения яркости изображений.

Сами иллюстрации полностью выполнены на компьютере и имеют четко выраженную условность в изображении. В них угловатость и геометричность отдельных форм сочетаются с округлыми и мягкими формами других объектов. Локальное пятно сочетается с точечным и фактурным изображением, а также с силуэтными и контурными объектами. Все иллюстрации выглядят предельно графично. Преобладают контрастность, соединение разных типов рисунков (на одном развороте соседствуют персонажи, в исполнении которых доминируют пятно, линейность или фактурная и размытая проработка форм) и стремление к эксперименту, а также осознанно упрощенная моделировка.

В книгах большое внимание уделено цвету. Здесь, как и в произведении Романа Беляева, используется небольшое количество разных цветов

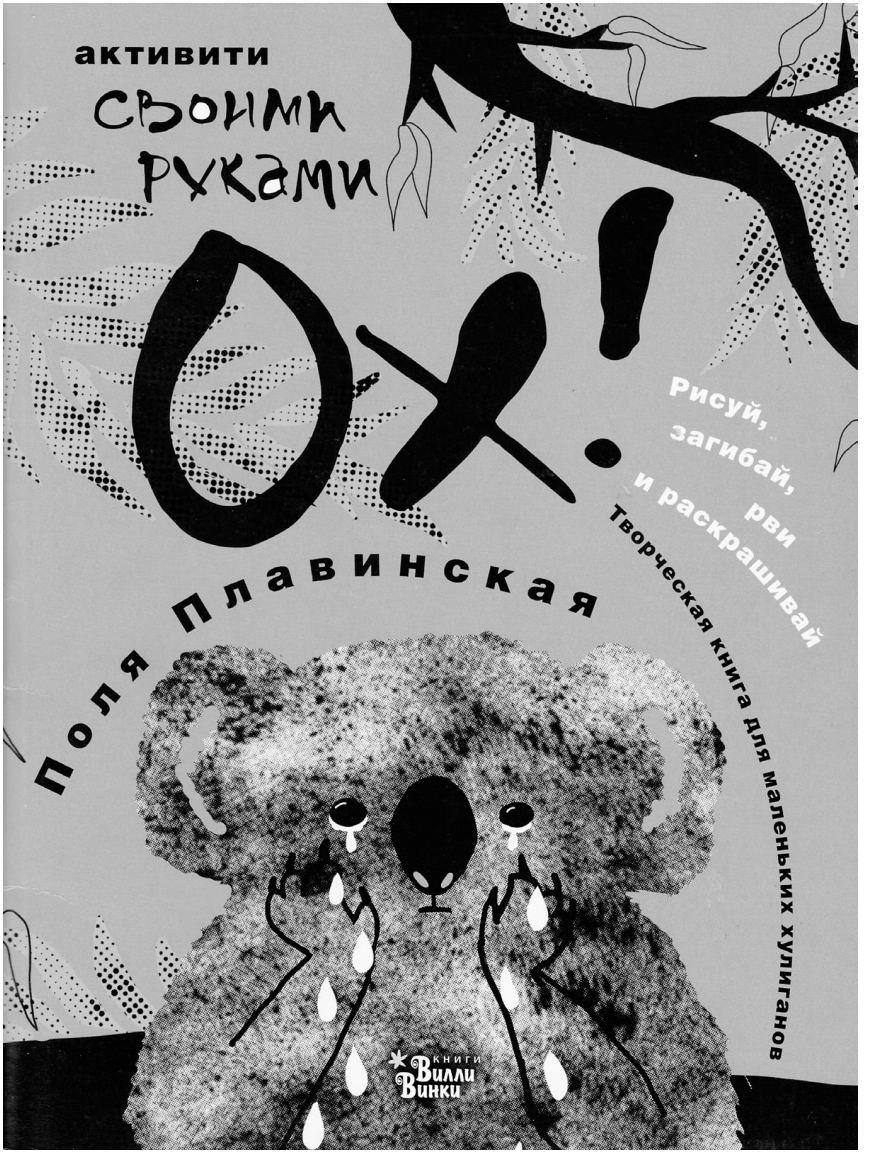
(они полностью совпадают с колоритом шрифта), но из-за того, что они грамотно распределены на всем развороте, а также из-за того, что обычно сразу используется несколько локальных цветов, создается ощущение богатой цветовой палитры, колористического разнообразия. Чаще всего цветовые пятна «закрашивают» большие объемы различных деталей окружения и одежды персонажей, а так как сам главный герой нейтрально серого цвета (с фактурной шероховатостью, хотя в книге «Ах» сам квадрат почти не появляется на разворотах, и из-за этого фактурность проявляется у других персонажей), то это усиливает цветовое многообразие окружения (и поэтому локальные пятна не выглядят однообразно).

Помимо общего, у трех этих книг есть и некоторые свои особенности и отличия. «Ах» – наиболее линейная и контурная книга серии (что органично самой истории про квадрат); в «Уф» преобладает наибольшее цветовое разнообразие иллюстраций (несмотря на одинаковое количество цветов во всех книгах), так как в ней закрашивается множество мелких деталей и на многих разворотах – бóльшее количество фигур (а значит, они меньшего размера); в «Ох» большое внимание уделено фактуре и сочетанию разных способов заполнения объектов на одном развороте (разные звери закрашиваются по-разному – «точечками», линией, штрихом, пятнами разной величины). Эти отличия заданы и преобладанием разных типов игр в этих трех книгах: там, где больше нужно рисовать, преобладает линейность, там, где искать

разные объекты, – мелкие детали и фигуры, а там, где больше всего разных животных, – разнообразие фактур.

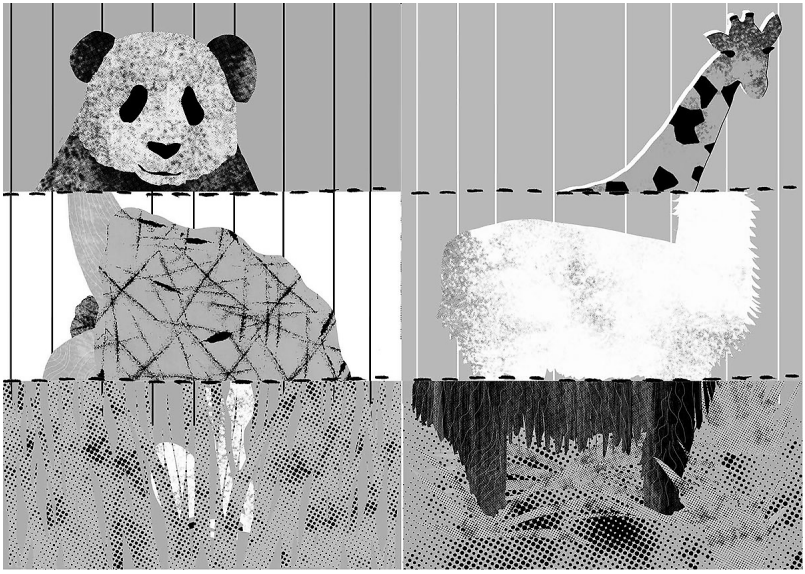
Все это создает необычные, экспериментальные, но при этом целостные издания, в которых дизайнерские находки оформления сочетаются с минималистичной, но при этом разнообразной компьютерной графикой, что делает всю серию книг Поли Плавинской ярким примером удачных интерактивных дизайнерских книг и поднимает данный жанр на новый художественный уровень в России. Есть в этом эксперименте и свои недостатки – так, некоторые развороты выглядят слишком дробно, и разные объекты нагромождены друг на друга. Также стоит сказать, что смелая и осознанно небрежная графика изображения может иногда оказаться слишком сложной для восприятия ребенком; и на отдельных разворотах видно, что работа сделана «второпях», а значит, не до конца продумана; а вседозволенность в приемах порой может служить оправданием неудачной проработки деталей.

Обложка П. Плавинской «Уф»

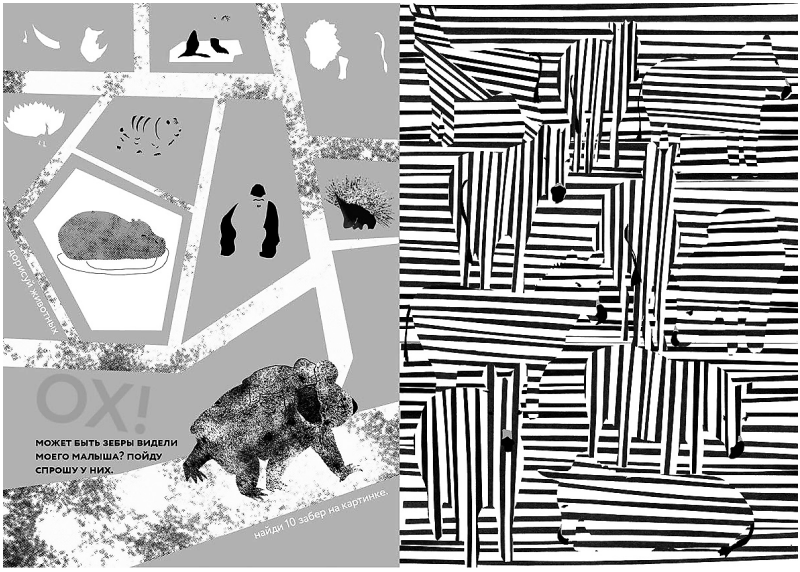


Обложка П. Плавинской «Ох»

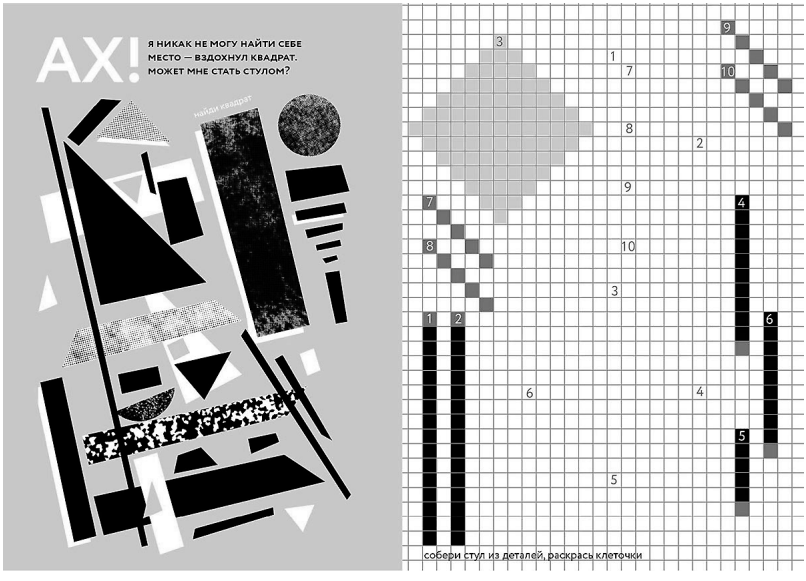
Обложка П. Плавинской «Ах»



Разворот из книги П. Плавинской «Ох» (5-й разворот книги)



Разворот из книги П. Плавинской «Ох» (2-й разворот книги)



Разворот из книги П. Плавинской «Ах» (1-й разворот книги)

Разворот из книги П. Плавинской «Ах» (2-й разворот книги)

Разворот из книги П. Плавинской «Уф» (1-й разворот книги)

Зелянина Галина Николаевна

Имя, удаленное с обложки (А. Ф. Пахомов)

Как детского библиотекаря меня не может не тревожить снижение качества иллюстраций в детских книгах. Я говорю об основной массе новых поступлений – книги с глазастыми котиками, мишками в штанишках и другими «сахарными» персонажами. Часто образ ребенка – это просто «человечки-огуречки» и «каляки-маляки», особенно в изданиях переводной литературы.

Возникает вопрос: молодые художники так спешат себя выразить, что им некогда изучать ребенка и его мир, вглядываться в него? И другой вопрос: а знают ли эти художники, какой он, современный ребенок, что он думает об окружающем мире, каково его будущее? А ведь лучшие художники-иллюстраторы 1950–70-х гг. всерьез думали о том, какому ребенку они адресуют свое послание. Поэтому и сегодня хочется обращаться к галерее созданных ими замечательных детских образов вновь и вновь.

В 2016 г. издательством «Речь» была переиздана книга Галины Новицкой «Машенька», впервые вышедшая в 1966 году. Если сравнить обложки этих книг, сразу заметно, что в новом издании с обложки исчезло имя художника. Неважно, по какой причине это было сделано, важно, что Алексей Федорович Пахомов (1900–1973) заслуживает того, чтобы о нем помнили.

Я работаю в Центральной детской библиотеке им. Н. А. Внукова, в Выборгском районе Санкт-Петербурга. В нашей библиотеке есть небольшая музейная экспозиция, посвященная истории северных окрестностей города: Озеркам, Шувалово, Парголово. Эти места издавна были любимы художниками. Здесь, в 1-м Парголово, с 1950-х гг. и до конца своих дней проживал Алексей Федорович с семьей. Они жили в большом деревянном доме с садом на улице Чайковского, почти напротив Церкви Спаса Нерукотворного Образа, или Спасо-Парголовского храма, как его еще называют. Соседями художника была семья отца Владимира (Шамонина), служившего в этом храме.

На краеведческих чтениях, проходивших у нас в библиотеке, тогдашние дети-первопарголовцы вспоминали, что Пахомов делал с них свои зарисовки. Лидия Ивановна Делюнова рассказывала: «Проходя мимо нас, играющих детей, он подолгу всматривался, выбирая подходящий образ для своих картин. У меня сохранилась открытка и вырезки из журнала “Пионер”, где нарисованы я и мои знакомые. Это был нелегкий труд – позиро-

вать по несколько часов…»[1] Парголовских детишек можно было увидеть и на страницах журнала «Мурзилка».

За свою долгую жизнь художник сделал, наверное, не одну тысячу зарисовок. Он считал, что «…в жизни трудно и почти невозможно найти нужный персонаж в готовом виде, со всеми его признаками. Однако наблюдение и рисование натуры очень обогащает представление и подсказывают воображению столь тонкие, неповторимые и правдивые нюансы, которых одно умозрительное представление не в силах достичь (такого не выдумаешь)»[2].

«Меня часто спрашивают, – писал художник еще в 1937 году, – почему я стал изображать детей? Мне трудно дать себе в этом вполне ясный отчет. Возможно, одной из причин было то, что я очень рано, с десяти лет, один-одинешенек попал в город и жил на “казенных” харчах, т. е. ежедневно недоедал, всегда думал о пище, ходил в рваных сапогах и грязном белье. Поэтому мое детство до десяти лет, проведенное в деревне, у родителей, мне всегда представлялось самым счастливым и беспечным временем моей жизни. Весной я прудил ручьи, устраивал мельницы, пускал плотики и лодочки, летом ловил рыбу, купался, бегал в поле за горохом, в лес искать птичьи гнезда, зимой катался на салазках и в любое время, прибе-

1. Делюнова Л. И. [Мы родом из Парголова] / Л. И. Делюнова, интервьюер И. Кузина // Спасо-Парголовский листок. 2017. № 1. С. 13.

2. Пахомов А. Ф. Про свою работу. Ленинград. 1971. С. 76.

жав домой, мог взять кусок хлеба с солью и снова бежать и играть. С десяти лет все это круто оборвалось. Бурса, голод, побои старших товарищей (я был всегда самым маленьким в своем классе), холод, грязь, кашель, насморк и никакой радости, никаких развлечений. С щемящим сердцем и со слезами я вспоминал всегда светлые и счастливые годы в деревне, и мне казалось, что радость в жизни никогда не вернется»[1]. Здесь нужно пояснить, что родился художник в 1900 г. в деревне Варламово Кадниковского уезда Вологодской губернии. В возрасте десяти лет он уехал в городок Кадников, находящийся довольно далеко от Варламово, для продолжения учебы. Встречались на его пути и добрые люди. Сначала дворяне Зубовы, которые знакомили его с книгами-альбомами о творчестве художников и дарили талантливому мальчику бумагу и карандаши. Затем кадниковская интеллигенция, которая собрала ему деньги на поездку в Петроград: в 1915 г. он пятнадцатилетним юношей приехал в наш город и поступил в Центральное училище технического рисования барона А. Л. Штиглица. Обучался он и в Академии художеств (тогда ВХУТЕИН), среди его учителей были В. В. Лебедев и Н. А. Тырса.

Алексей Федорович рано понял, что ребенок – это уникальное явление. Его интересовала повседневная жизнь детей и особая пластика детского образа: изгибы тела, положение рук, ног. Ребенок – это сгусток энергии, поэтому рисовать

1. Пахомов А. Автобиография. Детская литература. 1937. № 23. С. 42–43.

его очень трудно, но, рассматривая рисунки художника, читатель понимает, что Пахомов любуется естеством ребенка и делится этой любовью со всеми. Дочь художника, Василиса Алексеевна, вспоминала: «“Детский” художник Пахомов и в жизни безумно любил детей, хотя выражалось это своеобразно. Он никогда не “вставал перед ними на четвереньки”, говоря его собственными словами, не сюсюкал, не заигрывал, даже не играл с ними (по крайней мере на моей памяти), но видя маленького ребенка, весь замирал и молча, с видимым наслаждением пожирал его глазами, не столько умиляясь, сколько любуясь. Это было упоение художника тем, что он больше всего любил изображать: чудом детского естества, органичностью и природной гармонией детской пластики»[1]. Художник Леонид Денисович Бирюков (1935–2011), многие годы работавший в издательстве «Детская литература», отмечал: «Как и Лебедев, Пахомов рисовал фигуры крупно, фронтально, почти не раскрывая глубину, он поражал складками одежд, но главное – лицами, ликами, какой-то влюбленностью в детские нежные лица»[2].

Среди самых первых работ А. Ф. Пахомова были портреты деревенских мальчишек и девчонок его малой родины. Затем опыт общения с детьми проявился в иллюстрациях к произведениям С. Мар-

---

1. Пахомова-Гёрес В. А. Под знаком отца. Детская литература. 2001. № 4. С. 12.

2. Бирюков Л. Д. Я помню его рисунки с детских лет // Детская литература. 2001. № 4. С. 19.

шака, Е. Шварца, Р. Киплинга в конце 1920-х гг., когда Пахомов работал в детском отделе Госиздата. В послевоенные годы художник вновь вернулся к детской книге. Карандашные иллюстрации к произведениям Тургенева, Некрасова, Маяковского, Зощенко, А. Н. Толстого и Л. Н. Толстого зримо открывали юным читателям мир русской классики. В то же время и современники Алексея Федоровича – молодые поэты и писатели – удостоились внимания художника. В 1960-х гг. с иллюстрациями Пахомова выходят, одна за другой, книги Юрия Яковлева «Как меня называют», Виктора Голявкина «Потому что лето», Галины Новицкой «Машенька».

Галина Михайловна Новицкая (1933–2000) родилась и всю жизнь прожила в Ленинграде – Санкт-Петербурге. Во время Великой Отечественной войны вместе с семьей оказалась в фашистском концлагере в Литве. Стихи Новицкая начала писать рано, еще ученицей начальной школы. С 1960 г. она – профессиональный литератор. Некоторое время Галина Михайловна жила неподалеку от нашей библиотеки, на улице Хошимина, и не раз приходила на встречи с читателями. Критик и литературовед Адольф Урбан (1933–1989) писал: «Ее поэтический мир добр, распахнут и открыт. И это побуждает на ответное добро, на хороший поступок. Порой ее стихи трогательны, но не до сентиментальности. Иногда афористичны, но без излишнего рационализма. Все это придает им особый лад и строй, составляет их поэтический характер – характер несомненно деятельный и

активный»[1]. Такая характеристика применима и к изображению детей А. Ф. Пахомовым. В «Машеньке» совпали интересы поэта, художника и ребенка.

Еще до выхода первого издания «Машеньки» в книжных магазинах уже продавались эстампы Пахомова из серии «Сестрички». Они выглядели как настоящие рисунки, а не оттиски, и охотно раскупались. Эта серия, скорее всего, и стала первопричиной издания книги. Г. М. Новицкая оформила книгу поэтически, Алексей Федорович в иллюстрациях изобразил повседневную жизнь своих дочерей Василисы и Елены. На большинстве иллюстраций присутствует Леночка, но достаточно много и парных изображений. Сегодняшний читатель получает представление о том, как разнообразна была жизнь дошкольницы в предместье Ленинграда в пятидесятые-шестидесятые годы: коньки, санки, велосипед, рисование, сбор грибов, чтение, домашний театр. И все это – в единении с природой, любовью к которой буквально дышат стихи:

Снег пушистый на дорожках.
А на лужах – скользкий лёд.
Смотрит солнышко в окошко,
Погулять во двор зовет![2]

---

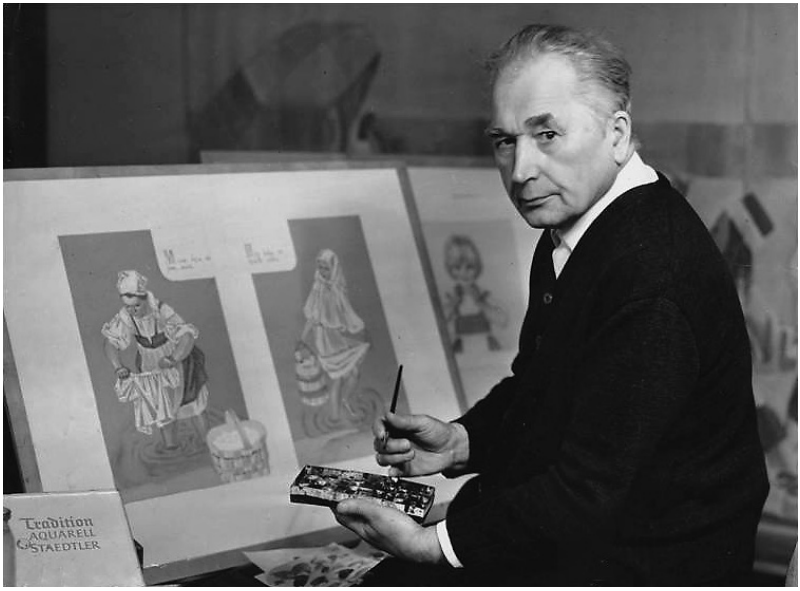
1. Из буклета «Галина Новицкая», выпущенного Бюро пропаганды художественной литературы при Санкт-Петербургской писательской организации.

2. Новицкая Г. М. Машенька / стихи Галины Новицкой; [худож.] А. Ф. Пахомов. СПб.: Речь, 2016. С. 9.

Терпение, внимание, сосредоточенность, удивление, открытость миру – все чувства отражены художником на лице героини книги, Машеньки. Передано бережное отношение сестренок друг к другу. Изображения девочек крупные, но легкие разноцветные карандашные линии придают фигуркам гармонию и воздушность. Про таких девочек в народе говорили «ладненькие», «крепкие, как боровички». Они прекрасно запоминаются ребенком и позволяют узнавать почерка Мастера в других книгах с его иллюстрациями.

Поэтому через некоторое время, уже став мамами, читательницы вспоминают эти книги, делятся впечатлениями в социальных сетях, называя Алексея Федоровича своим любимым художником. Без поучения, взрослой снисходительности, и в то же время увлекательно рассказывает Пахомов о детских радостях и проблемах, рисуя картину времени. И уже не только Василиса Алексеевна и Елена Алексеевна, дочери художника, но и множество читателей рассматривают иллюстрации этой книги как свой семейный альбом, как память о счастливом, невозвратном времени.

1-е Парголово давно вошло в черту города. И улица Чайковского, и Партизанская, и другие линии и прогоны исчезли с карты этой местности. Сейчас тут стоят многоэтажные дома. Хотелось бы, чтобы на одной из современных улиц этого района появился памятный знак, посвященный этому художнику, народному не только по званию, но и по признанию читателей.



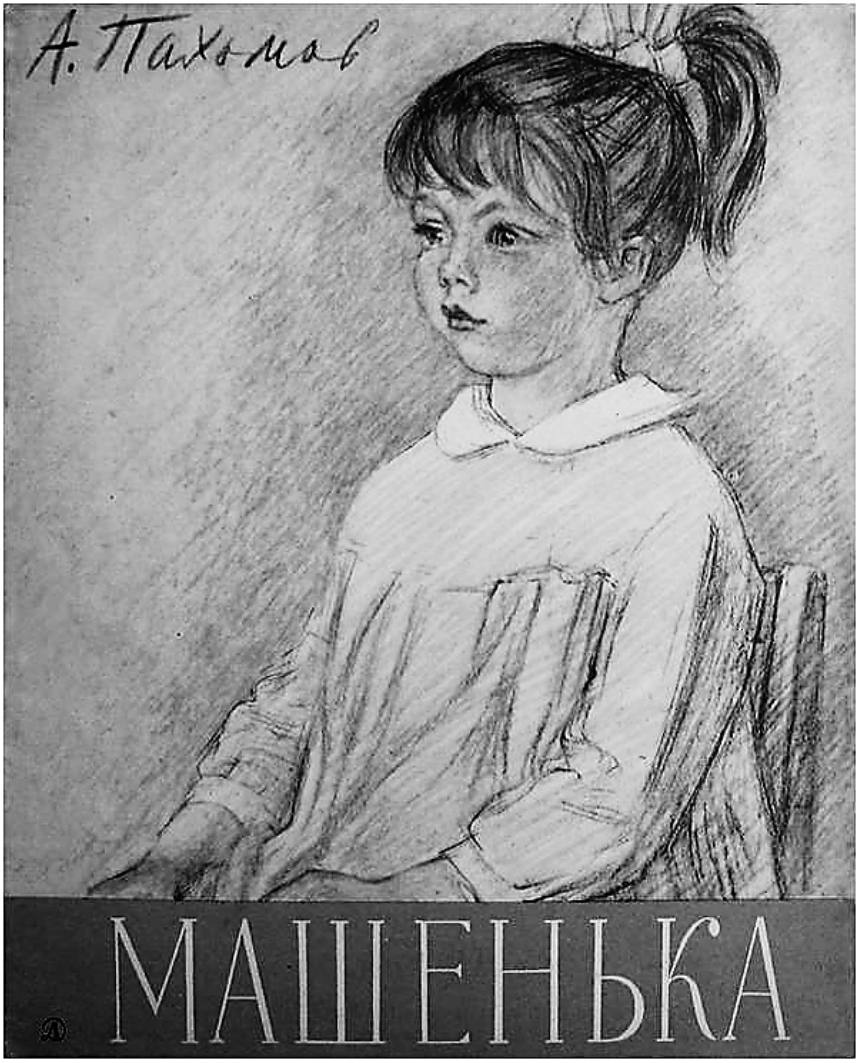
Алексей Федорович
Пахомов

Галина Михайловна
Новицкая

Из семейного архива
Лидии Ивановны
Делюновой

Иллюстрация из книги
«Машенька»

Иллюстрация из книги «Машенька»



Машенька, 1966 г.

Журавская Татьяна Михайловна

Знакомство с центром иллюстрированной книги японского города Кэмбути и творчеством художника Комаясукан

В Японии, на северном острове Хоккайдо, в маленьком городе или, скорее, поселке городского типа Кэмбути есть Центр иллюстрированной книги, известный по всей стране и ставший символом этого городка. Летом 2017 г. автору статьи удалось познакомиться с этим Центром. Городок Кэмбути окружен горами и лесами, это сельскохозяйственный, экологически чистый район. Летом здесь жарко и влажно, зимой холодно и снежно. Рядом расположен полигон для испытаний автомобилей в условиях сурового северного климата. Пейзаж же напоминает европейский. В Европе есть множество музеев, где собраны коллекции иллюстрированных книг, а в Японии совсем немного частных музеев, их экспонирующих.

В Кэмбути, с населением 3 390 человек, по инициативе местной молодежной группы возникло волонтерское движение за создание Дома иллюстрированной книги. Произошло это в 1988 г.,

когда группа из 14 добровольцев организовала собрание, на котором были определены направления деятельности и план действий. Инициатива была поддержана мэром города господином Осава. Для осуществления плана необходимо было наладить тесные отношения с издателями, писателями и художниками-иллюстраторами. В качестве первого проекта в августе 1989 г. была проведена выставка «книг с картинками», а в 1991 г. открыто первое здание Центра или Дома иллюстрированной книги. В том же году прошла выставка-конкурс книг, изданных в Японии в предыдущий, 1990 год. Затем выставку-конкурс было решено проводить ежегодно и принимать к участию около 300 книг.

Когда в старом здании уже трудно стало осуществлять все плановые виды деятельности (выставки-конкурсы, выставки живописи и прикладного искусства, встречи с художниками, писателями и издателями, обслуживать многочисленных посетителей), то решено было построить новое здание – на деньги городского бюджета с привлечением спонсоров.

Теперь Центр иллюстрированной книги размещается в специально построенном для этого оригинальном здании в форме эллипса и привлекает множество посетителей, в большинстве своем – детей и их родителей. Основная идея дизайн-проекта – универсальное, безбарьерное пространство. Преимущественный материал, использованный для строительства и отделки – дерево, которое создает теплую, дружественную пред-

метно-пространственную среду. Эта часть Хоккайдо славится своим производством предметов из местной древесины. Здесь делают прекрасную мебель, аксессуары для интерьеров, игрушки и многое другое. В интерьере Центра иллюстрированной книги везде дерево: мебель, оборудование, отделка интерьеров, игры и даже внутренние знаки навигации и указатели разделов книжного хранилища. На полках множество головоломок, выполненных из дерева, а отдохнуть можно в «песочнице», наполненной 100 тысячами деревянных шаров. Пространство пронизано светом, струящимся из больших окон, а внутренний двор с садом является частью пространства интерьера. В хорошую погоду там приятно отдохнуть, а потом опять вернуться к чтению книг.

Зимой пол в помещениях подогревается, на нем можно сидеть и лежать, можно расслабиться, почувствовать себя как дома и провести целый день в обществе книг. Низкие стеллажи предоставляют возможность легко достать книгу с полки даже самому маленькому читателю, среди которых есть даже те, кто еще не ходит, а только ползает.

Во время моего посещения Центра в нем как раз проходила выставка-конкурс, где была представлена 291 иллюстрированная книга. Все они были выставлены в отдельном просторном помещении на открытых стеллажах и пронумерованы. Каждый желающий получал распечатанный каталог книг, участвующих в конкурсе, где нужно было отметить наиболее понравившиеся. Мое внимание привлекла книга под номером 149 – «Путешествие на

синкансэне от Канадзава до Синхакодатэхокуто»[1] известного японского художника Комаясукана, которую я отметила как лучшую.

Комаясукан родился в 1967 г. в префектуре Миэ на острове Хонсю. Рисовать начал еще в детском возрасте, впечатлившись киноэпопеей «Звездные войны», и поначалу отдавал предпочтение фантастике. Получив высшее художественное образование, стал создавать иллюстрации к детским книгам. Самые известные из них: «Повесть о желудке», «Решающая битва. Животные Сэкигахара», «Удивительный парк развлечений». Книги Комаясукана узнаваемы, в них отчетливо читается авторский стиль, выраженный в особенностях компоновки страниц, линейной графике, колористике, создании образов, где герои – не только люди, но и животные и растения, причем одушевленные. Все они находятся в постоянном движении, живут в пространстве и времени, наделены характерами и эмоциями.

Формат книги «Путешествие на синкансэне от Канадзава до Синхакодатэхокуто» 30×22 см, большой, но удобный для рассматривания иллюстраций, большинство из которых – карты. На обложке иероглифическое название книги и карта, где Япония, окруженная со всех сторон водой, показана с высоты птичьего полета: горы, поля, дороги, водные пространства рек, озер и морей, города и все основные достопримечательности страны Восходящего солнца.

---

1. Комаясукан. Синкансэн но таби. Япония: АО Кодансия, 2016. 34 с.

Иллюстрации к книге «Путешествие на синкансэне от Канадзава до Синхакодатэхокуто» создавались художником еще до трагических событий 2011 г. и показывают ту Японию, которой уже не существует: землетрясение и последующее цунами навсегда изменили ландшафт северо-восточной части района Тохоку на острове Хонсю, по которому, в частности, проходит маршрут книжного поезда.

Художественное решение этой книги позволяет не только ребенку, но и взрослому, узнать много интересного: как скоростные поезда (синкансэны) разных типов перевозят пассажиров по Японии, как они выглядят и чем отличаются друг от друга, как проходят маршруты этих поездов в труднодоступных районах страны и кто их пассажиры. Иллюстрации демонстрируют не плоское, а пространственное решение карты Японии, своеобразную графическую 3D-модель.

Книга рассказывает о путешествии на синкансэне маленького мальчика с мамой и младшим братом – в форме его дневника с картами и описанием мест, которые он проезжает и посещает во время поездки. Оригинальное композиционное и цвето-графическое решение дает возможность ощутить многообразие впечатлений от проделанного пути и получить полезную информацию, поданную в особой авторской технике графики (тонкий линейный рисунок пером и заливка цветными чернилами) с включением множества мелких, тщательно и с любовью прорисованных деталей при масштабности общего решения ком-

позиции. Книга пролистывается, как это принято в Японии, справа налево. На первом развороте – главные герои книги: мама с двумя сыновьями на фоне причудливых деревянных ворот, выполненных в форме традиционного японского барабанчика. Все, кто бывал на вокзале города Канадзава или просто знакомы с архитектурой этого вокзала, сразу узна́ют отправную точку путешествия – этот старинный замковый город, где находится один из самых красивых парков Японии – Кэнроку-эн и множество других достопримечательностей, включая музей современного искусства.

На последующих иллюстрациях представлена карта маршрута путешествия, которое началось в городе Канадзава на острове Хонсю, в центральной части Японии, а заканчивается в городе Саппоро, на самом северном острове – Хоккайдо.

Ритмический строй пространства книги появляется на разворотах рисованных карт – маршруте поездки и оригинально решенного пропорционального членения страниц разворотов книги. В нижней части страницы показан боковой вид вагона с едущими, сменяющими друг друга пассажирами. Е. В. Завадская в исследовании исторического контекста японской книги пишет: «Ритм цвета и линий, ритм пространства, каждый раз своеобразный, на странице или развороте, наконец, особый ритм, пронизывающий всю книгу, выступает как основной выразитель ее стилистического и жанрового своеобразия. Ритмическая организация книги является также едва ли не

важнейшим признаком ее качества и в современной теории книжного искусства» [1].

Остро подмеченные типажи (служащие, студенты, домохозяйки, школьники, крестьяне, монахи и т. д.), постоянная смена пейзажа за окнами вагона и «типичных сценок», происходящих в едущем скоростном поезде, знакомят читателя с особенностями характера, взаимоотношений и этикета жителей Японии. В верхней части разворотов – карты местности в объемно-пространственном виде. Они напоминают старинные карты Японии и одновременно создают авторскую трактовку современного комикса-манга. Трудно переоценить роль и значение манга в японской культуре. Исследователь современной японской массовой культуры Е. Л. Катасонова подчеркивает: «В жанре комиксов сегодня принято издавать буквально всю полиграфическую продукцию: и учебные пособия по истории, экономике и правоведению, и предвыборные программы политических партий, и инструкции по пользованию приборами повседневного обихода – здесь нет границ дозволенного» [2].

Книга представляет рисованную историю в картинках, долгое путешествие от Канадзава до Саппоро, в которой текст сведен к минимуму реплик и пояснений к иллюстрациям, а образы сменяющихся пассажиров поезда, интересны для

1. Завадская Е. В. Японское искусство книги VII–XIX века. М.: РИП-холдинг, 2014. С. 213.

2. Катасонова Е. Л. Японцы в реальном и виртуальных мирах: очерки современной японской массовой культуры. М.: Вост. Лит., 2012. С. 60.

изучения национальных характеров. Создается своеобразный динамичный рассказ в картинках, относящий нас к японским манга.

Как отмечает Е. Л. Катасонова: «Манга принято считать культурным явлением второй половины XX в. Однако в Японии до сих пор ведется много споров и дискуссий о древних исторических корнях этого современного культурного феномена»[1].

«Путешествие на синкансэне от Канадзава до Синхакодатэхокуто» – своего рода иллюстрированная энциклопедия по географии Японии, когда зрительно воспринимаешь, как это, когда 75% территории занято горами и лесами. Окруженные морями острова изображены в книге во всем многообразии их внешних очертаний, ландшафта местности и возможных для дальнейших путешествий и посещений интересных мест, как широко известных, так и неизведанных. Художник очень тщательно и с картографической точностью прорисовывает эту занимательную географию страны, дополняя ее живыми наблюдениями за поведением едущих в поезде людей. Найденный авторский прием графики расширяет привычные представления о комиксе-манга как о «легком чтении», превращая его в полноценный источник информации. Эта книга может быть интересна как детям, так и взрослым, и может стать хорошим сувениром для иностранных путешественников.

1. Катасонова Е. Л. Там же. С. 61.

«Эхон-но кан» – Центр иллюстрированной книги.
Кэмбути. Япония

Внутренний двор Центра иллюстрированной книги

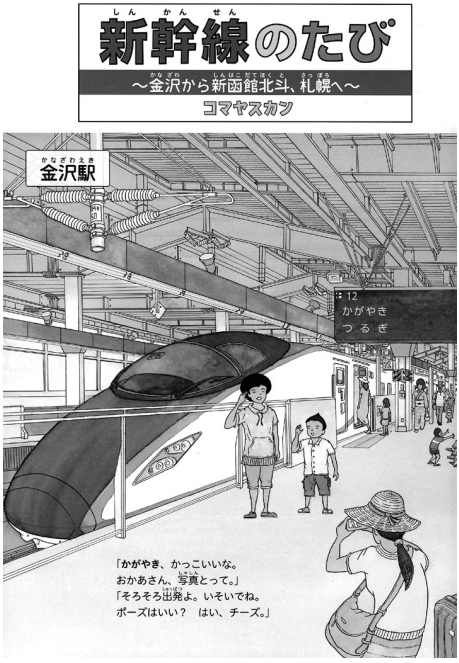
Выставка-конкурс книг в Центре иллюстрированной книги. 2017 год

Деревянная фигурка-указатель раздела книг, посвященных рыбам

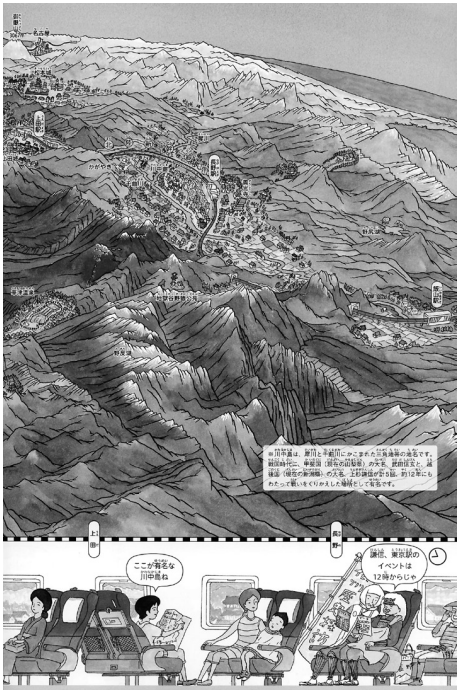
Обложка книги «Путешествие на синкансэне от Канадзава до Синхакодатэхокуто», художник Комаясукан. Издательство Кодансия. 2016 год

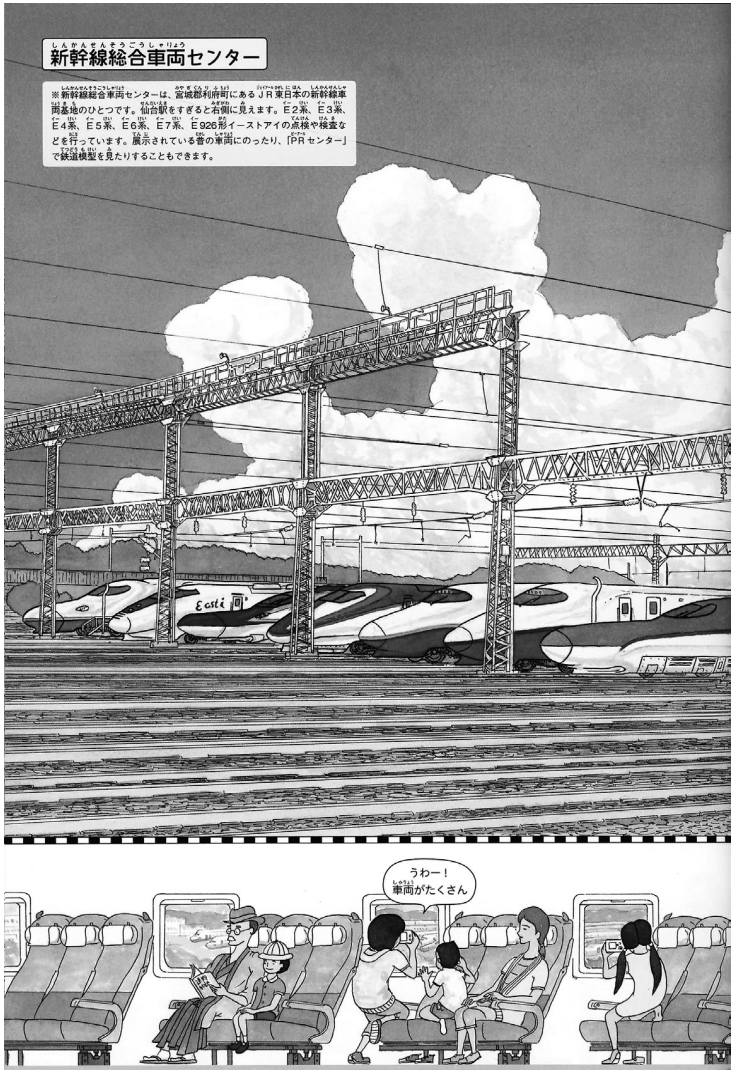
Страницы книги: Начало путешествия. Вход на вокзал г. Канадзава

Вокзал г. Канадзава.
Герои книги садятся на синкансэн

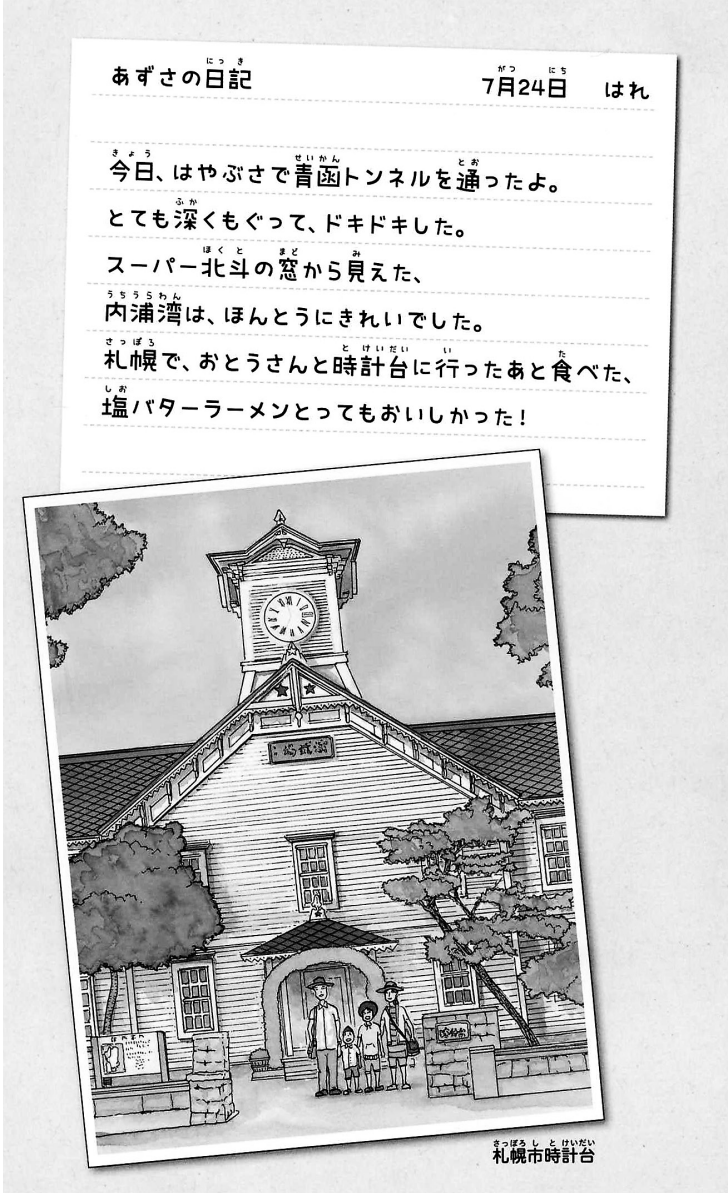


Карта местности
и пассажиры синкансэна





Различные виды синкансэнов



Конец путешествия. Саппоро. Часовая башня

Карасик Ирина Нисоновна

Через столетие: футуризм в контексте актуального искусства[1]

Общую тему, вынесенную в заглавие, я проиллюстрирую лишь одним конкретным примером. В центре внимания – альбом литографий петербургского художника, моего однофамильца, Михаила Карасика, посвященный визиту Маринетти в Россию.

С футуризмом этого автора связывают нити давние и прочные. Михаил Карасик – библиофил, собиратель и знаток футуристической книги, автор статей, организатор соответствующих выставок. Но главное – один из лидеров того направления в современном искусстве, которое получило название «книга художника» и которое ведет свою родословную как раз от футуристиче-

1. В основу статьи положен доклад, прочитанный на международной научной конференции «XL Випперовские чтения. Футуризм. К 100-летию художественного движения». М., 2009. Доклад был повторно прочитан на конференции «Трауготовские чтения» в 2018 г., посвященной памяти художника Михаила Семеновича Карасика (1953–2017).

ских изданий. Соприкосновения здесь отчетливы, пересечения разнообразны, диапазон широк – от поддержания и обновления традиции до ее аналитической или «лирической» реконструкции в рефлексивных формах «искусства про искусство». Родство узаконено – и литературно, в критических статьях, и институционально, в выставочных проектах, причем не только отечественных, но и зарубежных. Таких проектов, начиная с 1990 года, было немало. Назову один из последних и, пожалуй, самый масштабный в плане объявленного сопоставления: «“Для голоса”. Книга русского авангарда. Книга художника (Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. СПб., 2005)». Мой герой как раз и был здесь вдохновителем и организатором.

Сначала Михаил Карасик ориентировался на футуристические издания скорее как на традицию. Он вдохновлялся их естественной и свободной живописно-графической стилистикой, наследовал саму экспериментальную, раскрепощенную книжную форму.

Характерно, что волновали его в ту пору (а это середина 1980-х годов) иные имена и иная литература: не поэзия футуристов, а стихи Бориса Пастернака, Анны Ахматовой, Марины Цветаевой или библейская «Песнь песней». Футуристическое происхождение авторского почерка заметно как в первых произведениях 1980-х, так и в зрелых работах 1990-х и 2000-х годов.

Постепенно в творчестве Михаила Карасика вызревает собственно футуристический сюжет. В книге 1996 г. «Дуэт трех идиотов» он обраща-

ется к визуальной интерпретации поэзии Алексея Крученых, Игоря Терентьева, Ильи Зданевича. При всей остроте задачи, сугубой изобретательности исполнения, такой опыт все же укладывается в практику иллюстрирования, оставляя автора в привычной роли книжника. Практически одновременно Карасик делает следующий шаг и вступает на территорию актуального искусства. Он остроумно использует прием апроприации: виртуозно повторяет, многократно увеличив, обложки самых значительных, самых знаменитых футуристических сборников. Это была уже явно концептуальная операция: футуризм становился объектом рефлексии. При помощи выразительной визуальной гиперболы создан своеобразный памятник русской футуристической книге. Физический масштаб выступает здесь метафорой исторического масштаба явления, а реальный предмет искусства превращается в знак. «Увеличительная работа» была трудоемкой и делалась вручную. И то, и другое, на мой взгляд, важно, поскольку говорит не о механическом присвоении, а о личном переживании, и сохраняет в монументальной форме присущее оригиналам обаяние «самопальности». В ларионовской «Помаде» использована аутентичная техника литографии, причем изображение на камне именно рисовалось, словно рождаясь заново. «Мирсконца» – в полном соответствии с подлинником – представляет собой коллаж [1], и только в обложке «техничных»

1. Историческая «одежда» каждого сборника была украшена наклейкой из цветной бумаги, выполненной Н. Гончаровой.

«Железобетонных поэм» Каменского применена цифровая печать. Характерно, что все делалось без определенного плана, вне рамок какого-то проекта – из желания как-то объективировать, обобществить свою внутреннюю потребность в футуристической книге, заразить своей любовью и пониманием других [1].

Отмечу, что действия Михаила Карасика, осознанно или нет, но содержали дополнительный аналитический момент. Из книжной обложки он сделал, по существу, афишу и то ли овеществил, то ли опередил соответствующие исследовательские наблюдения [2]. Карасик обнажил «афишную» природу футуристической обложки, подчеркнул исполняемую ею функцию поведенческого жеста.

Дальнейшее творчество художника все больше и больше становится «искусством про искусство», неким визуальным искусствознанием. Альбом, посвященный визиту Маринетти в Россию, – яркое тому свидетельство. Выбор сюжета, как кажется, не нуждается в комментариях: он будто сам просится на ироничный язык современного

---

1. До недавнего времени проект не имел никакой выставочной истории. И только в 2006 г. две работы наконец-то попали по назначению, найдя свое место в экспозиции Дома Матюшина – музея петербургского авангарда. Здесь как раз и была востребована их знаковая природа и, если так можно сказать, изначальный музеефикаторский потенциал.

2. В. Поляков пишет (правда, применительно к изданиям Бурлюка) об «афишных» заголовках футуристических сборников, о близости многих обложек «плакату, наклеенному на городскую стену и своим “кричащим” названием останавливающему внимание прохожих» (Поляков В. Книги русского кубофутуризма. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 2007. С. 238).

искусства (особенно, если вспомнить, что слагается в основном из почти анекдотических газетных репортажей и карикатур). Серьезная проблематика соседствует здесь с фельетоном, повествовательная интрига – с теоретическими рассуждениями, налицо острый конфликт интересов и выразительный набор персонажей. Сюжет этот привлекал и продолжает привлекать внимание исследователей. Он «оброс» огромным количеством материалов и дает широчайший простор для разного рода интерпретаций, манипуляций, мистификаций.

Альбом называется «Драма Маринетти, или история облома вождя мирового футуризма в России». Карасик выступает здесь одновременно и как сочинитель, и как иллюстратор. Однако свою роль он несколько затушевывает, подчеркивая, что работает с существующими, готовыми формами: он лишь тот, кто «записал и отпечатал». Более того, мастер сразу же объясняется с читателем/зрителем, аттестуя свое творение как «художественнодокументальнокомпилятивнуютрагикомедию». Вот так, в одно слово, тут же подключая необходимый контекст футуристического речетворчества. За материалом автор, действительно, далеко не ходил. Основным источником послужила книга Андрея Крусанова «Русский авангард» [1]: приведенные у него воспоминания, манифесты, газетные статьи. Оттуда взята основная канва событий, почти без изменений оставлена после-

1. Крусанов А. Русский авангард. Т. 1. Боевое десятилетие. СПб., 1996.

довательность материалов, использованы даже авторские «связки» между документальными текстами [1].

Карасик дополняет повествование обширными цитатами из мемуаров Б. Лившица «Полуторраглазый стрелец», текстами В. Шершеневича и Г. Тастевена, изредка вставляет или акцентирует отдельные фразы, детали, сцены [2]. В предъявленном Крусановым корпусе источников Карасик увидел скрытые пружины драматургического действия. Он с легкостью и изяществом распределил материал «по ролям», превратив нейтральное историческое описание в остроумную, захватывающую и соответствующую необходимым канонам жанра пьесу [3]. В ней есть всё: представление действующих лиц, характеристика сцени-

---

1. См., например: Крусанов А. Ук. соч. С. 176. «В такой приятной для себя форме он признал полную самостоятельность русского авангарда».

2. Например, Карасик «разыгрывает» обычно нейтрально приводящийся факт гипотетического посещения итальянским футуристом России в 1910 г. По его версии, с Маринетти тогда встречались Ларионов и Гончарова, но теперь они вероломно скрывают это. Художник придумал для Ларионова свето-лучистскую установку. В одной из сцен Ларионов направляет ее прямо на Маринетти. Авторская ремарка гласит: «Маринетти ослеплен лучизмом».

3. Приведу образчик «театрализации» исходного материала. В газетах, использованных автором, писали, что Хлебников вызвал Кульбина на дуэль. Карасик превратил это сообщение в забавную сцену: Хлебников у него, действительно, «достает из оттопыренных карманов старой студенческой куртки два дуэльных пистолета пушкинских времен. Один он пытается всунуть Кульбину, но тот отталкивает пистолет и направляется на свое место». На листе рядом с этим описанием сталкиваются два паровозика.

ческого пространства, декораций и принципов развертывания действия, разбивка на картины, рекомендации постановщику, авторские ремарки и актерские реплики в сторону, главные герои и массовка, участники событий и наблюдатели [1].

Словечко «облом» в заглавии говорит, если воспользоваться формулой Умберто Эко, об «ироническом посещении прошлого», предвещая разного рода инсинуации и «приколы», а по существу просто называет вещи своими именами, поскольку точнее не определишь того, что случилось с Маринетти в России [2].

Однако главным в этом книжном объекте является, конечно, визуальный ряд, ради него все и затеяно. Альбом состоит из футляра и 13-ти листов[3]. На лицевой стороне помещено изображение, на оборотной располагается текст. Страницы альбома стилизованы под старые почтовые открыт-

---

1. Таким наблюдателем, дающим эффект исторической дистанции, иногда, например, является Лифшиц, зачитывающий отрывки из своей мемуарной книги.

2. Кстати, «драма» тоже появляется неслучайно: помимо эмоциональной окраски событий, слово отсылает к фактуре времени – к названию единственного русского футуристического фильма «Драма в кабаре № 13».

3. Альбом существует в двух вариантах (размер приблизительно – 40×60 см) – печать на бумаге (тираж 15 экз.) и печать на картоне (тираж – 5 экз.). Между экземплярами есть различия, в одних манифест на внутренних сторонах футляра напечатан по-французски, в других – по-русски, есть разночтения в окраске листов. В бумажной версии существует добавочный титул – Маринетти изображен с киноаппаратом. Тем самым стимулируются дополнительные ассоциации: футуристические фильмы, мотив двойной экспозиции – фиксация происходящего на пленку и т. п.

ки. Этот прием имеет как композиционные, так и смысловые последствия. Подчеркнута жесткость и прочность пластической конструкции, построенной из отдельных, относительно автономных модулей. Найдена внятная, удобная, эффективная и вместе с тем эффектная форма зрительной разбивки текста – «нарезка» на сюжеты, картины, эпизоды, мизансцены. Эта «нарезка» оказывается ассоциативным отражением принципа работы автора с литературным и изобразительным материалом – того самого, компилятивного, или коллажного, в котором целое возникает из перебирания, соединения, стыковки, наложения, подгонки отдельных фрагментов.

Что касается содержания, то почтовые карточки напоминают: отношения русских с Маринетти были во многом «романом по переписке», рассыпавшимся в прах при реальном знакомстве. Однако «переписка» – синхронные переводы манифестов, своевременные материалы иностранных собкоров из числа участников движения [1], свежие газетные новости и репортажи с места событий – сделали свое дело. Русские были готовы к встрече. Далее. Открытки – средство связи, способ обмена информацией. Сквозь веселую игру проступает серьезный для нашей культуры мотив, который, вслед за действующими лицами разыгравшейся вскоре драмы, можно обозначить формулой «Мы

1. Свои корреспонденции, в 1910–1913 гг. регулярно печатавшиеся в «Аполлоне», поэт-футурист Паоло Буцци называл «Письма из Италии».

и Запад»[1]. Кстати, это вечный вопрос, весьма и весьма существенный также и для современной русской культуры, с ее поиском своего места в интернациональном контексте.

Вернемся к открыткам. Возможно, здесь есть и другой слой ассоциаций. Это почта, пришедшая к нам, сегодняшним, из прошлого. Открытки – то, что хранится в семейных альбомах, является предметом коллекционирования. Таким образом, создается ощущение исторической дистанции. Вместе с тем открытка – род документального свидетельства, благодаря чему обнажается игровой прием: авторские выдумки выдают себя за реальность.

Текст в альбоме подан как видеографика и выполнен в соответствии с предпринятой футуристами «типографской революцией»[2]. Можно сказать, что облик шрифтовых страниц в большей степени ассоциируется с итальянской стороной конфликта, ведь именно итальянцы были родоначальниками экспериментов в области набора, в то время как русский футуризм связывается в первую очередь с «самописной» литографской книгой. Поэтому о русских участниках драмы на внесобытийном, пластическом уровне напоми-

---

1. Этот манифест датируется 1 января 1914 года и может рассматриваться как подготовка «нашего ответа Маринетти» (использую название более поздней специальной акции). Из трех его авторов двое – Б. Лившиц и А. Лурье – были участниками событий.

2. М. Карасик отдельно интересовался этим сюжетом и написал о нем статью. См.: Карасик М. С. «Zang Tumb Tumb» // Проектор, 2009. № 1/6.

нают здесь «картинки» со смещенным, не совсем четким изображением и свободными разливами цвета.

Текстовые страницы организованы остроумно, красиво и строго. Они имеют самостоятельный ритмический рисунок. Занимаясь графической «инсценировкой» текста, автор использует весь известный арсенал технологии «визуального слова». Разрушение регулярной полосы, сдвиги и сломы строк, различные гарнитуры шрифтов, акцентные графические символы (стрелки, линейки, колонки, крупные восклицательные и вопросительный знаки), вставные изображения, игру на размерах кегля и насыщенности набора, выделение отдельных реплик, «рубку» слов [1], навигационную функцию повторяющихся картинок (например, «указующий перст», что фиксирует внимание на появлении «другого голоса» и одновременно придает динамику самой странице) [2].

Художник продумывает всякую мелочь и насыщает текстовую часть альбома множеством говорящих деталей. Роль Маринетти, например, обозначается его именем, написанным по-итальянски. Поле «открытки» разделяется по

---

1. Например, в финале: «За на вес», да еще с буквами разной величины.

2. Рисунок был очень распространен в полиграфической продукции предреволюционных лет. Случайное, но характерное совпадение: в исследовании В. Полякова, посвященном книгам русского кубофутуризма, в иллюстративном блоке использован тот же «указующий перст». Сегодняшнему читателю этот прием функционально и зрительно напоминает «ладошку» – интернет-значок активности информации.

вертикали на зоны для письма и для адреса не прямой, как обычно, а зигзагообразной линией – знаком, распространенным в итальянской типографике, который намекает и на «зазубрины» в отношениях русских и итальянских футуристов. В оформлении «открыток» в ряду стандартных наименований на различных языках вдруг появляется неожиданное и красноречивое – «писанка футуриста». К месту пришлось название книги С. Подгаевского 1914 года.

В левом верхнем углу каждого оборота мы встречаем один и тот же назойливый знак – своего рода иронический герб самодовольного Маринетти. Две линии латинских букв, расположенные в форме косого креста, образуют надписи: «**Ф**ут**Т**уриз**М**» и «**Ф**илиппо **Т**оммазо **М**аринетти». Совпадающие в них буквы ФТМ выделены. Как видим, Карасик, извлек «геральдический смысл» из известного фрагмента воспоминаний Б. Лившица: лицо Маринетти «все просияло, когда неистощимый на изыскания и выкладки Николай Иванович (речь идет о Кульбине – *И. К.*) обратил его внимание на то, что начальные буквы его двойного имени и фамилии <…> заключают в себе основные звуки слова ФуТуризМ. На него это произвело огромное впечатление наконец-то расшифрованного гороскопа. С той минуты он уже не писал слово «футуризм» иначе, как подчеркивая в нем прописными буквами свои инициалы»[1].

1. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1991. С. 172. Этот эпизод как реплика Лившица фигурирует и в тексте карасиковской трагикомедии.

Начертание знака имеет дополнительную отсылку к футуристическим оригиналам: зрительно рисунок напоминает применявшиеся футуристами шрифтовые графемы (Р. Делоне, М. Ларионов).

Стоит заметить, что Карасик иронически усугубляет ситуацию. На титульном листе в качестве эпиграфа он помещает цитату из Маринетти: «Всякий юноша, который проводит день в библиотеке, потерян…», заменяя в первом слове букву «В» на «Ф», а строчную «т» в последнем на прописную и выделяя их жирным шрифтом. Получается все то же ФТМ. Подпись автора дается без инициалов, инициалами становятся акцентированные буквы. Пожалуй, есть здесь и другой лукавый подтекст: наш-то художник через столетие создает произведение для библиотек и библиофилов.

Центром всего этого книжного предприятия, несомненно, являются «картинки». Отмечу, что между текстом и изображениями нет непосредственного повествовательного совпадения. «Картинки» вовсе не являются, как могло бы быть, иллюстрациями, эскизами декораций или сценами из предложенного спектакля. Это некие стоп-кадры, смысловые узлы, образы-символы.

Автор использует технику коллажа, вдохновенно манипулируя готовыми образами, взятыми в основном из документальных фотографий, живописи или графики, и подвергая их специальной цветовой, тоновой, штриховой, контурной обработке. Обращение именно к фотографиям принципиально – тем самым имитируется реальность происходящего. Игра с визуальными источника-

ми является здесь открытым приемом, хотя вряд ли автор рассчитывает на прямое и обязательное тестирование зрителя. Художник вовсе не вынуждает повторить в обратном направлении весь пройденный им путь, не заставляет идентифицировать все снимки, фрагменты, даты, персонажей. Для того чтобы контакт состоялся, достаточно базового культурного багажа (вроде общих представлений о предмете и персонажах, знания основных ларионовских произведений или нескольких хрестоматийных фотографий) и самого́ дразнящего ощущения возможности дешифровки, которое, несомненно, в программу произведения заложено. Вместе с тем «опознание» вовсе не запрещено, и для подготовленного, а тем более профессионального, зрителя превращается в увлекательнейшее занятие.

Первый лист сталкивает нас лицом к лицу с теми, кто все придумал – итальянскими футуристами. Взглянув на источник – фотографию 1912 года, запечатлевшую (слева направо) Руссо-ло, Карра, Маринетти, Боччони и Северини в Париже – мы можем увидеть и оценить внесенные автором изменения. Вырезанные по контуру, чуть выбеленные и тронутые световыми бликами, фигуры наложены на яркий, почти «кислотный» (т. е. современный [1], в других листах кислотность эта будет еще более подчеркнута), пустой оранже-

1. Однако в данном случае у этой «современности» есть и исторический подтекст: оранжевой была обложка книги Маринетти «Zang Tumb Tumb» (1914), посвященного футуризму издания Г. Тастевена (М., 1914).

вый фон (в натуре за спинами героев видна часть здания). Момент позирования, характерный для снимка, превращен в мотив предстояния, пребывания на авансцене истории.

Второй – «Кухня футуриста» – является уже чистой авторской выдумкой. Стоит отдать должное выбору художника, обратившего внимание на эту «непрофильную» фотографию, опубликованную Е. Ф. Ковтуном и А. В. Повелихиной в книге «Русская живописная вывеска и художники авангарда» (СПб., 1991) и служащую здесь ироническим овеществлением метафоры. Все персонажи заменены футуристами: слева, например, появляется сам Маринетти (взят со снимка сотрудников газеты «Лачерба» 1914 года, только в зеркальном положении, тень осталась от исходного изображения), неподалеку от него в красном фартуке – Карра (с той же фотографии). К настоящему кухонному антуражу добавлен чисто футуристический инвентарь – к потолку подвешен перевернутый гоночный автомобиль [1]. Тонально измененное изображение, ставшее к тому же гораздо менее четким, слегка подцвечено: неровные и бледные пятна ложатся поверх и мимо формы, превращая лица в маски и придавая происходящему налет некоего варварского ритуала. Яркие красочные акценты вырывают из коричневого полумрака отдельные значимые детали: мясницкие фартуки, красную и зеленую руку, воткнутый в крышку стола нож. В тексте пьесы есть пассаж

1. Из книги: L. Kassak – L. Mholy-Nag y. Buch Neuer Kun stler. 1922.

из Б. Лившица, с которым эта картинка, пусть не буквально, но соотносится: «Засучив рукава, не то как мясник, не то как фокусник, на глазах у менявшейся в своем составе толпы, потрошил Маринетти тушу футуризма».

Третий лист («Парикмахерская») пожалуй, один из самых значимых, самых смешных и самых выразительных в формальном отношении [1]. Карасик словно подхватывает ларионовскую хулиганскую игру. В живописную рамку «Офицерского парикмахера» он вставляет других героев: клиентом становится Маринетти, позаимствованный с обложки его книги «По ту сторону коммунизма» (Милан, 1920), парикмахерами – Ларионов и Гончарова, происходящие с фотографии 1913/1914 года, заставшей их в мастерских Большого театра работающими над декорацией к «Золотому петушку». Автор подчеркивает: роли поменялись, инициатива теперь у русских. Маринетти – маленький, головастый, нелепо важный, с показной свирепостью, выдающей беспомощность и растерянность, выглядит уморительно (вроде бы автор ничего не меняет в самой фотографии, но монтаж и контекст делают свое дело). Он целиком во власти «лучистов». Ларионов алчно щелкает ножницами, зажатыми в первобытных конечностях (как же, ведь соважисты!), доставшихся от живописного парикмахера (одна из собственных, между тем,

1. Не случайно на выставке в журнале «Новый мир искусства» (СПб, 2009) лист этот был из общего ряда выделен. Повторенный в большом размере, напечатанный на холсте он концептуально и композиционно центрировал собой весь проект.

тоже присутствует). Он хитро подмигивает зрителю, обещая потеху. Гончарова угрожающе сжимает в руках скребок и презрительно отворачивается, словно произнося знаменитую фразу, записанную газетными репортерами (в пьесе также использованную): «Меня этот субъект мало интересует»[1]. Необычайно выразительна пластика получившегося изображения. Живопись фона отличается от оригинала и по краскам, и по фактуре. Цвет здесь тревожный, насыщенный, темный, глубокий, густой (что особенно заметно в контрасте с серыми, «фотографических тонов», портьерами), растекаясь и захватывая поверхность, он живет самостоятельной жизнью. Фигура Ларионова вырезана нарочито приблизительно, окрашена жидко, небрежно и оттого обладает какой-то веселой легкостью.

Та же ларионовская тема проходит в листе «Маринетти и Венера» (№ 5). Противостояние двух футуризмов выведено здесь на уровень емкой и ядовитой зрительной формулы. Фотография вождя футуризма, позирующего за рулем своего стильного автомобиля (1908), оставлена без изменений. Вот только над ним по-хозяйски нависает огромная, безмятежная и очень довольная собой кацапская Венера Ларионова («сбежала» со страниц сборника «16 рисунков Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова» (М., 1913). Похоже, что она покровительственно взяла Филиппо Томмазо за руку. Художник иронической визуаль-

1. Вечерние известия. 1914, № 381. 24 января. С. 2. См.: Крусанов А. Ук. соч. С. 167.

ной репликой откликается здесь на разглагольствования Маринетти о разнице между русским и итальянским отношением к женщине: «Если нам нравится женщина, мы усаживаем ее в авто, спускаем шторы и в десять минут добиваемся того, чего вы добивались годами»[1].

Пластический эффект возникает из столкновения изящной и мелкой фотографической формы и крупного, обобщенного, грубовато инфантильного рисунка, из контраста чуть стертого черно-белого перспективного изображения и резкого, броского, плоского агрессивного цветового пятна.

Следующий лист (№ 6) отличается изобретательностью и лаконичной точностью построения. Он назван «Авиаторы и лучисты». Мотив конфликта звучит здесь вновь. Автор расположил на листе рифмующиеся трио, разделив их пустым синим – «небесным» – фоном. В нижней части – Гончарова, посередине и по бокам Ларионов и Зданевич с разрисованными лицами (использована иллюстрация из журнала «Аргус» 1913 года, сопровождавшая публикацию манифеста «Почему мы раскрашиваемся»). Вверху, причем знаменательно перевернутые (отторжение, отталкивание!), – Сант-Элиа, Боччони, Маринетти в летной форме (с фотографии 1915 года). Для того чтобы показать, что и наши не лыком шиты, Карасик снабжает Гончарову шлемовидным головным убором и защитными очками. Любопытно, что

1. В тексте на обороте этот абзац отмечен графическим значком автомобиля с той же фотографии.

необходимые детали он находит, что называется, на стороне. Правда, это именно та операция, которую без прямой подсказки автора зритель вряд ли заметит. При «рассекречивании» открывается доступ к творческой «кухне» автора, использующего самые неожиданные источники для сочинения нужного образа. Так вот, очки и «шлем» происходят из альбома «15 лет ВЛКСМ» (М.: Молодая гвардия, 1934), что само по себе смешно. Тем более что аксессуары позаимствованы вовсе не у летчицы или, на худой конец, гонщицы, а у женщины с вилами, и шлем для Гончаровой создан из обычной косынки.

Сходный прием, но с привлечением близкого контекста, использован в листе «Лидеры футуризма» (№ 11). На цилиндре у Маринетти красуется какое-то нелепое белое перо – скорее всего, от дамской шляпки. Тем самым вождь с его непомерными амбициями превращается в комическую фигуру. Оппоненты, как известно, прервавшие свое знаменитое турне, чтобы раз и навсегда объяснить, что русские «с итальянским футуризмом ничего общего, кроме клички», не имеют и что о подражательности итальянцам не может быть и речи [1], выглядят не позерами, а людьми с серьезными намерениями. И хотя знание происхождения этого «плюмажа» для считывания авторской идеи не обязательно – достаточно почувствовать его неуместность, абсурдность – все же интересно понять, откуда взялась странная деталь. В основе

1. Письмо в газету «Новь», 1914. № 19. 5 февраля. С. 6. Цит. по: Крусанов А. Ук. соч. С. 173.

листа – недавно опубликованная В. Поляковым фотография, изображающая В. Бурлюка и, возможно, А. Экстер и Д. Бурлюка (1912)[1]. Карасик заменил Владимира Бурлюка на Владимира Маяковского [2], а предполагаемая Экстер уступила свое место Маринетти, оставив перо ему на память.

Лист «Гигиена мира» (№ 7) [3] отправляет к марсомании итальянских футуристов. Одержимый войной Маринетти дан крупным планом с пулеметом «Максим». Одинокая муха [4] на пустом поле – выразительная формальная «виньетка» и одновременно деталь, сообщающая произведению смысловое напряжение. Поначалу муха воспринимается как обостряющий ситуацию «странный» объект, однако она оказывается полностью «в теме» и подключает ассоциации, связанные с меткостью при стрельбе.

Лист «Мастерская Кульбина» (№ 8) отсылает к значимым эпизодам рассказываемой истории. Известно, что Кульбин хотел избежать повторения московских скандалов и накануне прибытия Маринетти в Петербург собрал у себя на квартире друзей-футуристов, чтобы выработать соответствующие договоренности, а после первой лекции итальянца устроил торжественный ужин в его честь. Карасик превращает конкретные си-

---

1. Поляков В. Ук. соч. (в подборке иллюстраций между с. 416–417).

2. Фотография, сделанная в Казани в 1914 г.

3. Пулемет взят из альбома Эля Лисицкого «РККА» (М., 1935), Маринетти – с фотографии, сделанной в 1925 г.

4 «Украдена» из Большой энциклопедии 1909 г. под ред. С. Н. Южакова.

туации в знак события. Источником, подвергнутым остроумной переработке, стала известная журнальная фотография (мастерская Кульбина, 1915)[1]. Сохранены все герои и порядок их расположения. Ковер, служивший там деталью интерьера, здесь накрыл изображение целиком, превратившись в роскошный орнаментальный фон, на который не без озорства «пришпилены» вырезанные по контуру головы героев снимка. Равномерная пульсация фонового узора, плавное колебание волнистых вертикальных полос усиливают эффект ритмического «пересчета» образовавших хоровод персонажей. «Зацепка» столь неожиданного решения кроется в самом исходном изображении: голова отсутствовавшего в момент съемки Пуни там явно вклеена [2].

Точность автора в выборе действительно ключевых сюжетов и выразительной иконографии демонстрирует лист «Звукошумы» (№ 9). «Искусство шумов» (так назывался опубликованный в 1913 году манифест) было важной частью тотальной эстетики итальянского футуризма, распространившего свои эксперименты также на область музыки. Создавая драму из жизни футуризма, Карасик, конечно, не мог такой момент опустить. Но главным импульсом

1. См.: Синий журнал, 1915. 21 марта. «Группа петроградских футуристов в мастерской худ. Н. И. Кульбина».

2. Об истории этого фотографического трюка см.: Харджиев Н. И. Фотошутка Маяковского / Харджиев Н. И. Статьи об авангарде. М., 1997. Т. 2. С. 153–154. Одновременно имитируется распространенный тогда ярмарочный аттракцион. Этот эффект учтен и Михаилом Карасиком.

для создания этого, пожалуй, самого чудного и сложного изображения, послужили не исторические знания, а визуальные впечатления. Сохранилась замечательная фотография 1913 года, запечатлевшая удивительные шумовые инструменты (прямо готовая инсталляция!) и их создателя и пропагандиста новой музыки Луиджи Руссоло с помощником (У. Пиатти). Таким «подарком» просто нельзя было не воспользоваться. Карасик устраивает в музыкальной студии Руссоло настоящую вакханалию. Итальянцы сиротливо жмутся по углам, русские же чувствуют себя хозяевами. Как черт из табакерки, вываливается из трубы Крученых (использована одна из знаменитых фотографий с перевернутым роялем). Захватил выгодную позицию бодрый, ухмыляющийся Лившиц (художник «умыкнул» поэта из компании Мандельштама, Чуковского и Анненкова, запечатленной на августовском снимке 1914 года). На один его глаз, как синяк, легла капля краски. Иронически взирает на происходящее наш композитор-новатор Артур Лурье (он «прописан» на фотографии, использованной в предыдущем листе). В раструбах музыкальных инструментов, по сторонам от Маринетти, возникают лица Хлебникова и Кульбина, будто продолжающих свой спор. В исходной фотографии заменен фон, вместо стены – задник с фрагментами афиши, придающий происходящему публичный характер. Впечатление усиливает вспыхивающий иногда зеленым марганцевый цвет, подвижный, мерцающий, словно скользя-

щий по предметам [1]. Вообще-то буйство русских футуристов оправдано, ведь сам Маринетти по ходу пьесы (записано как раз на соответствующем обороте) признает, пусть и нехотя, что в вопросах футуристической музыки пальму первенства должно отдать России в лице Н. И. Кульбина.

Карасик работает в основном с профильным футуристическим материалом. Однако иногда он привлекает побочные источники, усиливающие впечатление как раз своей анонимностью и массовостью действия, включающего случайных людей. Так, в листе «Маринетти встречают» фигурирует не имеющая отношения к событию архивная фотография какой-то благотворительной процессии (из-за одного этого встреча вождя футуризма обретает дополнительную ироническую окраску), куда вживлены фигуры важного Малевича, слегка ошалевшего Крученых [2], мрачной Гончаровой с «боевой раскраской» лица [3]. Обывательский характер любопытствующей публики на использованной фотографии отлично комментирует случившийся парадокс, сформулированный Михаилом Ларионовым: вместо того, чтобы

---

1. Антураж этой фотографии присутствует также в описании декораций: «В глубине сцены инструменты для футуристической музыки шумов (картонные коробки, из которых торчат раструбы и конусы). Они выстроены в форме пирамиды». По ходу действия на них играет раздосадованный Кульбин.

2. Оба происходят из использованной ранее фотографии с роялем.

3. Известная, много раз воспроизводившаяся фотография. См., напр.: Бобринская Е. Футуризм. М., 2000. С. 153.

попасть к футуристам, Маринетти «оказался в компании людей, ничего общего с футуризмом не имеющих»[1]. «Демонстранты» несут святыни: щит с «портретом вождя» (злобно поглядывающего на сегодняшнего зрителя и словно призывающего его к ответу), транспарант в виде обложки его знаменитой книги «Zang Tumb»[2] (1914). Все смотрят неизвестно куда и, похоже, не узнают приехавшего: художник показывает его здесь же, взятым с другой фотографии и затерявшимся в толпе.

Полностью символический финальный кадр драмы («Занавес», № 11) построен по тому же принципу: за руль ухнувшего в реку автомобиля на фотографии реального городского происшествия Михаил Карасик сажает лихача Маринетти. Он не справился с управлением, авария была неизбежна. Документальное и вымышленное здесь взаимно усиливают друг друга. Яркие цветные конструкции придают изображению пластическую упругость, пространственное разнообразие и, служа своего рода приемом «остранения», фиксируют наше внимание на моменте авторского вторжения в материал.

Пришло время подчеркнуть, что весь альбом выполнен литографским способом. А это момент принципиальный – и для всего творчества Михаила Карасика в целом, и для данного конкретного

1. См.: Крусанов А. Ук. соч. С. 166. В пьесе у Карасика существует как прямая реплика Ларионова.

2. Отрывки именно из «Zang Tumb Tumb» Маринетти читал на ужине, организованном Кульбиным после первой лекции в Петербурге. Она же стала предметом спора между Лившицем и Маринетти.

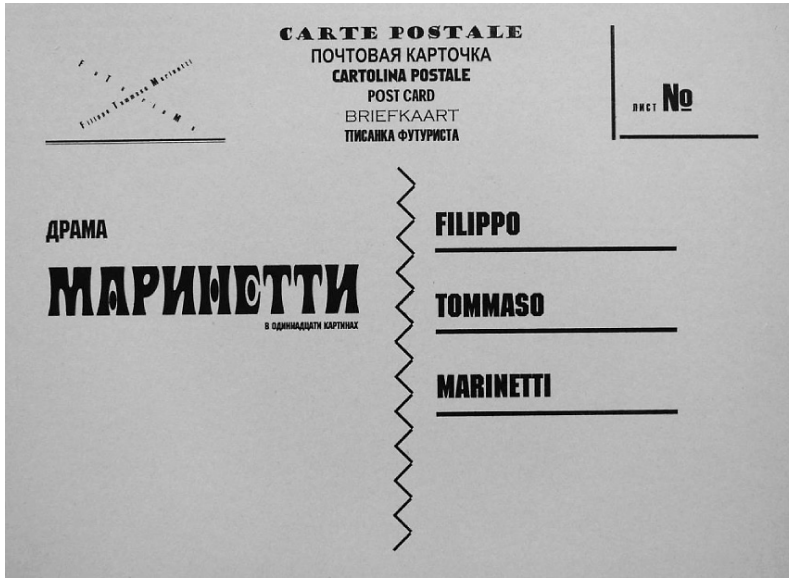
случая. Не только потому, что применена «родная» для русской футуристической книги техника. К литографии он относится как к «авторскому слову» и инструменту интерпретации.

Основные художественные превращения с рассмотренными нами изображениями происходят как раз на литографском камне. Рукотворные эффекты печати (дуплекс, тонировки, затирки, заливки, подчистки, прорисовки, смазанные лица, цветовые наплывы и двоящиеся контуры, почти поп-артовски откровенный растр и многое другое) входят в структуру образа, иронически преображают исходные источники, приближая их к современности едва ли не больше, чем остроумные сюжетные подмены.

Вообще формальная, «исполнительская» сторона дела для Карасика очень важна, «идея» в его произведениях крепко спаяна со старомодными категориями «мастерства и качества». Именно эстетический и стилистический ресурс, то открыто предъявляемое зрителю самоценное пластическое совершенство, выводят его произведения за пределы распространенных сегодня в искусстве чисто интеллектуальных игр. Мы воспринимаем не только изобретательность выбора источников и неожиданность их компоновки, но красоту композиционных построений, богатство цветовых и фактурных решений, точность монтажных стыков, остроту пространственных сцеплений, виртуозность игры на масштабах и ракурсах, разнообразие способов обработки изображения.

Возможности «футуристического предприятия» Михаила Карасика не ограничиваются настольным библиотечным бытием. Не случайно автор неоднократно представлял его как полноценный проект. В зале петербургского журнала «Новый мир искусства» (январь 2009 г.) листы были размещены на стенах в виде выставочной графики и инсталлированы как объекты в специальных конструкциях. На открытии состоялся перформанс: «Маринетти» читал что-то с бесконечной «телетайпной» ленты, таская ее за собой; вернисажная публика поначалу пыталась прислушиваться, но вскоре разбрелась, ведя свои разговоры и собираясь группами вокруг питья и закусок. «Маринетти», одинокий, никому не нужный, бубнил и бубнил, все еще надеясь привлечь к себе внимание равнодушных зрителей…

2009, 2014



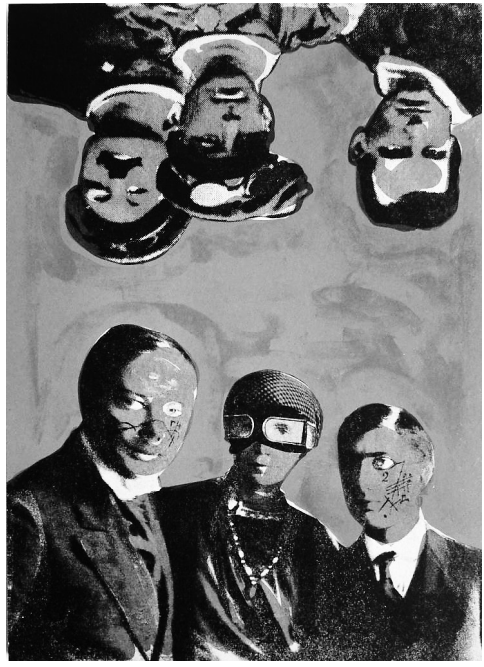
М. Карасик. Драма Маринетти. 2008.
Футляр

Лист № 2
Кухня футуриста

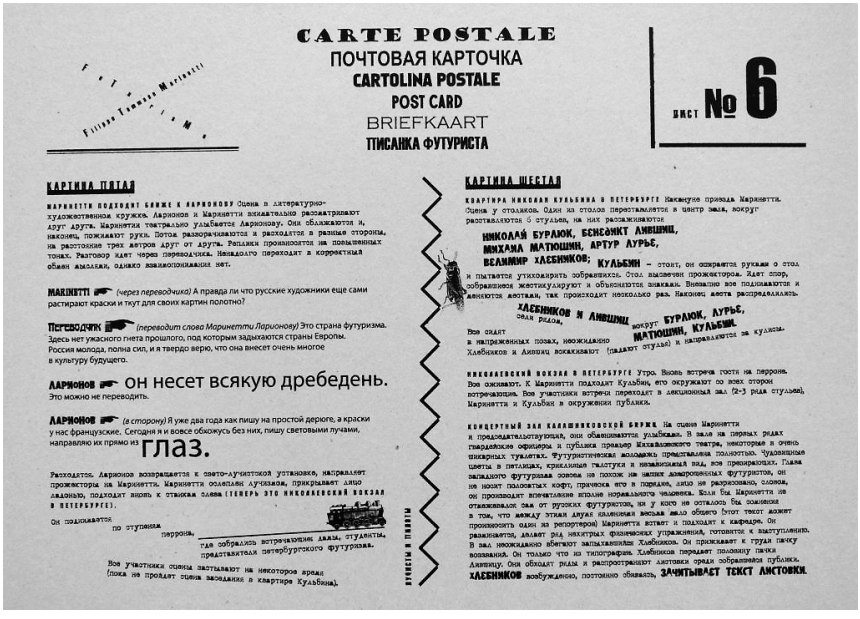
Лист № 4
Маринетти
встречают

Палацесски,
Папини,
Маринетти,
Карра,
Боччони.
Флоренция.
1914

Лист № 6
Лучисты и пилоты



Лист № 6



F.T.M.
Filippo Tommaso Marinetti

CARTE POSTALE
ПОЧТОВАЯ КАРТОЧКА
CARTOLINA POSTALE
POST CARD
BRIEFKAART
ПИСАНКА ФУТУРИСТА

ЛИСТ № 6

КАРТИНА ПЯТАЯ

МАРИНЕТТИ ПОДХОДИТ БЛИЖЕ К ЛАРИОНОВУ Сцена в литературно-художественном кружке. Ларионов и Маринетти пожимают рассматривают друг друга. Маринетти театрально улыбается Ларионову. Они обнимаются и, наконец, пожимают руки. Поток разворачиваются и расходятся в разные стороны, на расстояние трех метров друг от друга. Реплики произносятся на повышенных тонах. Разговор идет через переводчика. Неожидоно переходит в корректный обмен замечаниями, однако взаимопонимания нет.

МАРИНЕТТИ *(через переводчика)* А правда ли что русские художники еще сами растирают краски и ткут для своих картин полотно?

ПЕРЕВОДЧИК *(переводит слова Маринетти Ларионову)* Это страна футуризма. Здесь нет ужасного гнета прошлого, под которым задыхаются страны Европы. Россия молода, полна сил, и я твердо верю, что она внесет очень многое в культуру будущего.

ЛАРИОНОВ он несет всякую дребедень.
Это можно не переводить.

ЛАРИОНОВ *(в сторону)* Я уже два года как пишу на простой дерюге, а краски у нас французские. Сегодня я и вовсе обкожусь без них, пишу световыми лучами, направляю их прямо из глаз.

Расходятся. Ларионов возвращается к свето-лучистской установке, направляет прожекторы на Маринетти. Маринетти солнечен лучезаром, прикрывает лицо ладонью, подходит вновь к стыжам слева (СЕЙЧАС ЭТО НИКОЛАЕВСКИЙ ВОКЗАЛ В ПЕТЕРБУРГЕ).

Он поднимается по ступеньке перрона.

ВЫНЕСТИ В ПЕРРОН

Все собрались встречающие лица, футуристы, представители петербургского футуризма.

Все участники сцены вастывают на некоторое время (пока не проедет сцена заседания в квартире Кульбина).

КАРТИНА ШЕСТАЯ

КВАРТИРА НИКОЛАЯ КУЛЬБИНА В ПЕТЕРБУРГЕ Кажмуков прислал Маринетти. Сцена у столиков. Один из столов переставляется в центр зала, вокруг расставляются 6 стульев, на них рассаживаются

НИКОЛАЙ БУРЛЮК, БЕНЕДИКТ ЛИВШИЦ, МИХАИЛ МАТЮШИН, АРТУР ЛУРЬЕ, ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ; КУЛЬБИН – стоит, он опирается руками о стол и пытается утихомирить собравшихся. Стол выхвачен прожектором. Идет спор, собравшиеся жестикулируют и обмениваются возгласами. Внезапно все поднимаются и аплодируют аплаузу, так происходит несколько раз. Наконец листовки распределяются.

ХЛЕБНИКОВ И ЛИВШИЦ сели рядом, вокруг **БУРЛЮК, ЛУРЬЕ, МАТЮШИН, КУЛЬБИН.**

Все сидят в напряженных позах, неожидающо Хлебников и Лившиц вскакивают (двадают стулья) и направляются за кулисы.

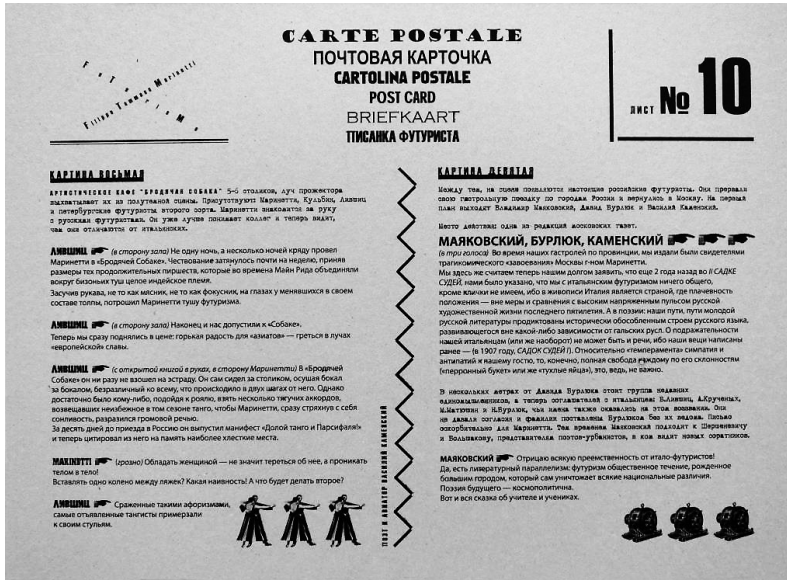
НИКОЛАЕВСКИЙ ВОКЗАЛ В ПЕТЕРБУРГЕ Утро. Вновь встреча гостя на перроне. Все оживают. К Маринетти подходит Кульбин, его окружают со всех сторон встречающие. Все участники встречи переходят в лекционный зал (2-3 ряда стульев), Маринетти и Кульбин в окружении публики.

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ КАЛАШНИКОВСКОЙ БИРЖИ. На сцене Маринетти и председательствующая, они обмениваются улыбками. В зала на первых рядах гвардейские офицеры и публика премьер Михайловского театра, некоторые в очень шикарных туалетах. Футуристическая молодежь представлена полностью. Чудовищные цветы в вазах, крикливые галстуки и независимый вид, все преувеличено. Глава западного футуризма совсем не похож на наших доморощенных футуристов, он не носит полосатых кофт, прическа его в порядке, одно на разрисовано, сложен, он производит впечатление вполне нормального человека. Если бы Маринетти не отличывался от русских футуристов, на у кого не осталось бы сомнения в том, что между этими двумя явлениями весьма мало общего (этот текст может произносить один из репортеров) Маринетти встает и подходит к кафедре. Он разминается, делает ряд некоторых физических упражнений, готовится к выступлению. В зал неожиданно вбегают запыхавшийся Хлебников. Он прижимает к груди пачку воззваний. Он только что из типографии. Хлебников передает полосатую пачка Лившицу. Он обходит ряды и распространяют листовки среди собравшейся публики.

ХЛЕБНИКОВ возбужденно, постоянно обивазь, **ЗАЧИТЫВАЕТ ТЕКСТ ЛИСТОВКИ.**

Гвидо Келлер,
Ф. Т. Маринетти
и Ферруччо Векки (стоят).
Фьюме.
1919

Лист № 9
Звукошумы



CARTE POSTALE

ПОЧТОВАЯ КАРТОЧКА

CARTOLINA POSTALE

POST CARD

BRIEFKAART

ПИСАНКА ФУТУРИСТА

Filippo Tommaso Marinetti

ЛИСТ № 10

КАРТИНА ВОСЬМАЯ

АРТИСТИЧЕСКОЕ КАФЕ "БРОДЯЧАЯ СОБАКА" 5–6 столиков, луч прожектора выхватывает их из полутемной сцены. Присутствуют Маринетти, Кульбин, Лавинц и петербургские футуристы второго сорта. Маринетти пожимает за руку с русскими футуристами. Он уже лучше понимает «ollar» и теперь видит, чем они отличаются от итальянских.

ЛИВШИЦ *(в сторону зала)* На одну ночь, а несколько ночей кряду провел Маринетти в "Бродячей Собаке". Чествование затянулось почти на неделю, принял размеры тех продолжительных пиршеств, которые во времена Майн Рида объединяли вокруг бизонья туш целое индейское племя.
Засучив рукава, не то как мясник, не то как фокусник, на глазах у меняющихся в своем составе толпы, потрошил Маринетти тушу футуризма.

ЛИВШИЦ *(в сторону зала)* Наконец и нас допустили к «Собаке».
Теперь мы сразу поднялись в цене: горькая радость для «азиатов» — греться в лучах «европейской» славы.

ЛИВШИЦ *(с открытой книгой в руках, в сторону Маринетти)* В «Бродячей Собаке» он ни разу не вышел на эстраду. Он сам сидел за столиком, осушая бокал за бокалом, безразличный ко всему, что происходило в двух шагах от него. Однако достаточно было кому-либо, подойдя к роялю, взять несколько тягучих аккордов, возвещавших неизбежное в том сезоне танго, чтобы Маринетти, сразу стряхнув с себя сонливость, разразился громовой речью.
За десять дней до приезда в Россию он выпустил манифест «Долой танго и Парсифаля!» и теперь цитировал из него на память наиболее хлесткие места.

MARINETTI *(грозно)* Обладать женщиной — не значит тереться об нее, а проникать телом в тело!
Вставлять одно колено между ляжек? Какая наивность! А что будет делать второе?

ЛИВШИЦ *Сраженные такими афоризмами, самые отъявленные тангисты примерзали к своим стульям.*

ПОЭТ И АВИАТОР ВАСИЛИЙ КАМЕНСКИЙ

КАРТИНА ДЕВЯТАЯ

Между тем, на сцене появляются настоящие российские футуристы. Они прервали свою гастрольную поездку по городам России и вернулись в Москву. На первый план выходит Владимир Маяковский, Давид Бурлюк и Василий Каменский.

Шепот действие: один из редакций московских газет.

МАЯКОВСКИЙ, БУРЛЮК, КАМЕНСКИЙ *(в три голоса)* Во время наших гастролей по провинции, мы издали были свидетелями трагикомического «изваяния» Москвы г-ном Маринетти.
Мы здесь же считаем теперь нашим долгом заявить, что еще 2 года назад во *II САДКЕ СУДЕЙ*, нами было указано, что мы с итальянским футуризмом ничего общего, кроме клички не имеем, ибо в живописи Италия является страной, где плачевность положения — вне меры и сравнения с высоким напряженным пульсом русской художественной жизни последнего пятилетия. А в поэзии: наши пути, пути молодой русской литературы продиктованы исторически обособленным строем русского языка, развивающегося вне какой-либо зависимости от галльских русл. О подражательности нашей итальянцам (или же наоборот) не может быть и речи, ибо наши вещи написаны ранее — (в 1907 году, *САДОК СУДЕЙ I*). Относительно «темперамента» симпатии и антипатий к нашему гостю, то, конечно, полная свобода каждому по его склонностям («пестрОнный букет» или же «тухлые яйца»), это, ведь, не важно.

В нескольких метрах от Давида Бурлюка стоит группа недавних единомышленников, а теперь оппонентов: Лавинц, Каменский, Маяковский и Бурлюк, чья кличка также оказалась на этом пьедестале. Они не давали согласия и фамилии поставлены Бурлюком без их ведома. Только оппозиционно для Маринетти. Так временно Маяковский подходит к Шершеневичу и Большакову, представителям поэтов-рубленыстов, в кои видят новых соратников.

МАЯКОВСКИЙ Отрицаю всякую преемственность от итало-футуристов!
Да, есть литературный параллелизм: футуризм общественное течение, рожденное большим городом, который сам уничтожает всякие национальные различия.
Поэзия будущего — космополитична.
Вот и вся сказка об учителе и учениках.

Лист № 10

Пасха у футуристов.
В мастерской Н. И. Кульбина.
Сидят: Кульбин, О. В. Розанова, А. С. Лурье, В. В. Каменский.
Стоят: И. А. Пуни и В. В. Маяковский.
Петроград. 1915

Лист № 11
Маринетти.
Маяковский.
Бурлюк

Лист № 12
Занавес

Козырева Наталья Михайловна

Пушкин в рисунках Резо Габриадзе (Из собрания Русского музея)

В 1990 г. в собрание отдела рисунка поступили 12 произведений Реваза Левановича Габриадзе, замечательного кукольника, сценариста, режиссера, художника, создателя знаменитого Тбилисского театра марионеток. В следующем, 1991 г., Резо привез еще 19 рисунков. Это случилось в последний момент перед исчезновением СССР, и Русский музей еще имел возможность включать в свои коллекции произведения мастеров из союзных республик. Так мы стали обладателями десятков листов из знаменитых серий, посвященных А. С. Пушкину, – «Свободу Пушкину», «Пушкин на Кавказе» и «Пушкин в Тифлисе».

История создания этих рисунков необычна – к ней равно причастны два друга: сам Резо Габриадзе и писатель Андрей Битов, несколько лет вдохновенно и изобретательно сочинявшие новые эпизоды биографии поэта. Оба посвятили Пушкину разнообразные тексты, без цитирования кото-

рых трудно представить, как рождался замысел и какие, без сомнения, личные отношения связывали наших современников с жизнью Пушкина.

В одной из своих недавно написанных «Автобиографий» (их существует несколько вариантов) Резо так рассказывает о Пушкине: «Пушкина я знал как все – вот этот школьный набор, который проходит с тобой до самой старости: “Буря мглою…”, “Я Вас любил”. Но Пушкина я все-таки знал лучше, чем мои однокурсники. У меня в Тбилиси была серая, толстая, широкая книга Пушкина – стихи, поэмы, проза. Сборник замечательный!

“Сильвио был старик, ему было 35 лет”, – так писал Пушкин. Я был моложе Сильвио, когда познакомился с писателем Андреем Битовым и его знаменитым романом “Пушкинский дом”, который потряс меня.

Это было в Москве 1960-х годов – во время Оттепели. И вот я в Москве. Учусь на Высших режиссерских и сценарных курсах – художник, бывший журналист, бывший строитель. Мой руководитель – Алексей Як. Каплер. Великий человек! Замечательный драматург! Я очень благодарен ему!

Я прочел роман Андрея Битова и был в восторге. Андрей открывал мне занавеси к Пушкину. Их, занавесей, было много, он открывал их легко, щедро, и я тоже с радостью следовал за ним… По утрам в метро мы рассказывали друг другу маленькие истории про Пушкина! С его знанием Пушкина дело пошло быстрее, радостнее и нача-

ли появляться серии книг. Андрей Битов подарил мне Пушкина, а Пушкин – Андрея Битова!»[1].

Битов писал о том же: «Мы сошлись на Пушкине в 1965 году. Он утверждал, что живописец – только Ван Гог, я утверждал, что поэт – только Пушкин. Доспорились мы до того, что пусть он будет хоть какой живописец, но прозаик он превосходный, и пусть он будет хоть какой поэт, но график он замечательный. Таким образом я могу датировать, что уже тогда Резо высоко оценивал графику Пушкина, который в это время был для Резо лучшим графиком.

Цилиндр, бакенбарды, пелерина, трость… Вот и Пушкин. Первый эскиз куклы "Пушкин" Резо сделал в 1984 году – так он из этого набора и состоял»[2]. В 1988 г. был создан лист «Юбилей Пушкина в Тифлисе», через год – серии «Пушкин на Кавказе» и «Пушкин в Тифлисе».

Но прежде появились листы из серии «Свободу Пушкину!». Шли восьмидесятые годы, в стране явно назревала необходимость общественных и политических изменений, и внимание наших авторов к вопросу свободы личности представлялось актуальным и своевременным.

Итак, по определению Битова, «Пушкин – первый наш невыездной». Но человек-поэт должен быть свободен. Поэтому Битов попросил Резо Габриадзе попросту выдать Пушкину необходимую

---

1. Габриадзе Р. Автобиография. 2016. Рукопись из частного архива. СПб. Без указ. страниц.

2. Битов А. Габриадзе как пушкинист // Андрей Битов. Резо Габриадзе. Метаморфоза. СПб., 2008. С. 87–88.

визу. Что Резо сделал тут же, без промедления, и отправил Александра Сергеевича в желанное путешествие.

Первая книжка с рисунками Габриадзе, посвященная Пушкину, была отпечатана в 1989 г. в Париже в типографии «Синтаксис» в количестве 100 экземпляров. Предполагалось выпустить серию «Пушкин за границей», состоящую из пяти книг. Выпуск 1: «Пушкин в Испании». Далее должны были последовать «Пушкин в Париже», «Пушкин в Нью-Йорке», «Пушкин в Китае», «Пушкин и Дюма». К сожалению, все закончилось первым выпуском. Не вышла и заявленная книжка «Пушкин в Грузии». В 1991-м в издательстве «Аюрведа» в Москве был издан «Трудолюбивый Пушкин». Лишь в 2008 г. в Петербурге в издательстве «Амфора» была выпущена книга Битова и Габриадзе «Метаморфоза», состоящая из эссе, статей и пьес о жизни Пушкина и о творчестве художника Габриадзе. В книге впервые опубликован цикл «Пушкин-бабочка», в котором рассказывалось о совершившемся побеге Пушкина и Наталии Николаевны за границу, где они прожили долгую счастливую жизнь.

Что касается десятков листов, нарисованных Резо, то они повествуют о том, что могло бы быть с Пушкиным, если бы ему разрешили уехать, и он бы побывал в Испании, и о том, что с ним происходило на Кавказе.

Битов пишет: «Певцом Кавказа Пушкин нам кажется бесспорным: сам первый увидел, сам первый написал. Слава автора “Кавказского пленни-

ка” преследовала его всю жизнь, долго заслоняя другие сочинения… А между тем он все еще не был на Кавказе…»[1].

Добраться даже до Грузии Пушкину, бывшему под пристальным надзором властей, оказалось непросто. В России она была так же недостижима, как далекая «заграница». Поэт просился на Кавказ еще в 1819-м – не пустили. В конце концов он уехал без разрешения в мае 1829 года.

«Путешествие в Арзрум» стало свидетельством не только череды дорожных эпизодов, знакомств, приключений, но и отразило уже редкое для Пушкина состояние радостного подъема. По словам Битова, «необыкновенное чувство свободы и молодости охватило его. Встречи с друзьями, простота и равенство военных биваков, свобода реальной войны – будто это Петербург был казармой, а здесь – увольнительная. Пушкин играет в обретенную свободу, как дитя…»[2]. В Тифлисе, куда Пушкин с таким нетерпением стремился, его ожидали давно предвкушаемые радости – не только знаменитые тифлисские бани, но, главное, встречи и щедрые пиры со старыми русскими и новыми грузинскими друзьями, которые устроили первый и последний юбилей в жизни Пушкина, его 30-летие, праздник «в европейско-восточном вкусе», как вспоминали участники.

Однако [подлинной] целью предпринятого путешествия было участие в военных действиях.

---

1. Андрей Битов. Грузия как заграница // Метаморфоза. С-Пб. 2008. См.: с. 128, 130–133, 135.

2. Там же.

Поэтому «сильнее всего Пушкина манило поле боя! Воинственность Пушкина в этом походе просто поразительна. Он оказывается в первых рядах с саблей наголо и огорчается от того, как быстро бегут турки… Вся эта авантюра с путешествием в Арзрум была едва ли не самой безмятежной и счастливой во всю пушкинскую жизнь.

Так и останется Грузия – единственной в его жизни “заграницей”. Такой она, с легкой его руки, достанется в наследство и всей последующей русской поэзии, всегда искавшей и находившей в Грузии единственное прибежище и место отдохновения от имперских гонений»[1].

Об этой пушкинской кавказской авантюре и напоминают замечательные рисунки Резо Габриадзе, которые никак нельзя рассматривать в качестве иллюстраций к тексту, поскольку они являются, по существу, изобразительным комментарием, придуманным такими вдохновенными читателями, какими всегда были Габриадзе и Битов.

Что же касается судьбы художника Габриадзе, увлеченно сочинявшего все новые эпизоды жизни Пушкина на Кавказе, то она в эти рубежные 1990-е годы вовсе не была ровной и безмятежной. Хотя Битов об этом времени пишет иначе: «Переродившись из двоечника в наиболее успешного из всех нас сценариста, Резо уже не расставался с пером графика. Рисунок стал его свободой, его утешительной победой в обреченном споре с чужим

1. Андрей Битов. Грузия как заграница // Метаморфоза. СПб. 2008. См.: с. 128, 130–133, 135.

образным воплощением собственных творений»[1]. (Битов прежде всего имел в виду жесткую зависимость киносценариста от режиссерской воли.)

Особенность художественного, авторского мира Габриадзе состояла в том, что он изначально мыслил визуальными образами. Ко всем своим фильмам и спектаклям Резо всегда рисовал десятки сюжетных вариаций, и композиционные решения его живописи, как правило, были напрямую связаны со сценарными замыслами. Критики замечали, что каждая картина – такая, как «Встреча Акакия Церетели с Обществом по распространению неграмотности» или «Спешат на открытие итальянской оперы» – была подобна заявке на сценарий. Таковой является и композиция «Юбилей Пушкина в Тифлисе», состоящая из множества остроумных и затейливых деталей, из которых складывается повествование. И поскольку воображение Резо безгранично и позволяет ему свободно соединять любые придуманные варианты, его живопись отличается теми же чертами – она занимательна и динамична, насыщена множеством увлекательных подробностей.

Стремительные рисунки пером и тушью на бумаге, часто не связанные единым композиционным замыслом, представляют собой остановленные мгновения, выхваченные из проносящегося жизненного потока, – сложную вязь авторского сознания, его непосредственную реакцию. Возможно, подобный метод графического творчества Габриадзе опосредованно связан с его длитель-

1. Там же.

ным кинематографическим опытом как создателя десятков короткометражных лент, условием успеха которых были такие качества, как лаконизм, афористичность, емкость эпизода, а также умение монтировать историю на небольшом временном отрезке.

Как полагает критик Марина Дмитревская, «главный “кит”, на котором покоился беспокойный художественный мир Габриадзе, – это программный дилетантизм, движущая сила его искусства. Одаренный во многих сферах, ни одной из них Резо не отдал предпочтение»[1].

Нелегко представить, что кто-нибудь умеет так же бесконечно импровизировать, рисуя на бумаге, как Резо Габриадзе, как будто фиксирующий сам момент сочинения. В этом мастерстве заключается труднообъяснимое очарование рисунков, на первый взгляд, схожих и почти неразличимых между собой. Но внимание быстро фокусируется на различии: каждое следующее движение пера независимо от предыдущего, и зритель становится свидетелем сиюминутного творческого акта. Импровизации позволяют создавать множество вариантов на любую тему, в том числе и на пушкинскую. Не случайно графические листы Габриадзе имеются в разных музейных собраниях, в частности, в петербургском Музее театрального и музыкального искусства. Но среди десятков рисунков нет повторений, все произведения уникальны и лишь подтверждают редкий талант импровизатора. О том же свидетельствуют и листы

1. Дмитревская М. Театр Резо Габриадзе. СПб., 2005. С. 47.

из пушкинских серий, принадлежащие Русскому музею.

Эраст Кузнецов как-то заметил, что к 1990-м годам живопись Габриадзе теряет всякую функциональность и даже повествовательность, становится только формой свободного (колористического, композиционного, философского) самовыражения[1]. Начало 1990-х – время тяжелого кризиса, мучительного преодоления новых исторических обстоятельств, вынужденный отъезд из Грузии. Но тогда же, собравшись с силами и доверившись друзьям, Габриадзе сочинял свой трагический и прекрасный спектакль «Песня о Волге»...

Приведу еще один отрывок из «Автобиографии», написанной 80-летним мастером: «…Ночь длинная, свечка короткая. Думай о чем хочешь, о живописи, например.

Смотришь на живопись – непостижимо, сколько тут слоев, сколько усилий в композиции. Маслом я занимался мало… Как часто масляная живопись похожа на немытую сковородку… Человек в моем тогдашнем положении – без мастерской, без прописки – конечно, не может серьезно думать о масляной живописи. Мне оставались темпера и гуашь.

Темпера бархатная, уходящая в глубины ранних династий Египта и еще глубже – в пещеры. Я люблю ее. Я очарован ею с самого далекого детства, когда она ласкала взор и говорила какую-то другую правду, мне непонятную. Суровую. Я бла-

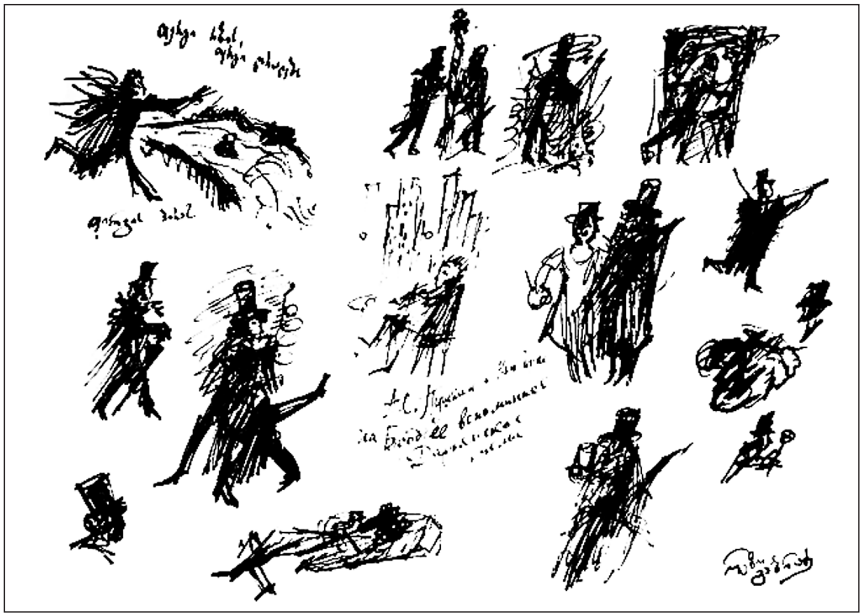
1. Кузнецов Э. Вступительная статья к каталогу выставки Резо Габриадзе. Л., 1991.

годарен темпере и гуаши, они на долгие годы стали моими друзьями, не капризными, деликатными. И, главное, их можно было купить, в отличие от масла. И не надо было для этого членства Союза художников СССР.

...Как трудно начинать рисовать. Как труден первый мазок... Вот почему художники так часто пишут книги»[1].

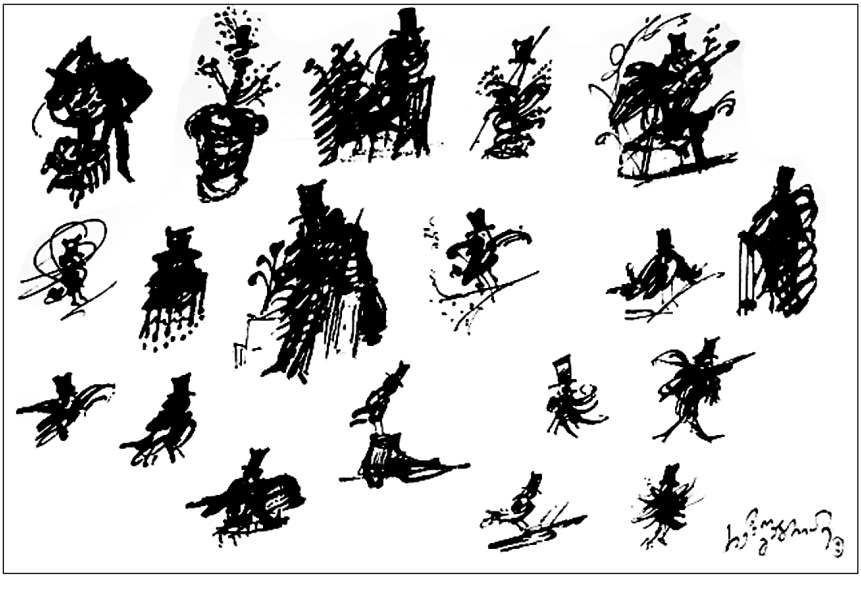
И в заключение несколько слов. Тридцать графических листов, находящихся в коллекции Русского музея, позволяют обратиться к судьбам наших выдающихся современников, в жизни которых история и литература, творческий вымысел и реальная политика соединились воедино в пространстве искусства. Свобода в представлении и Пушкина, и «шестидесятников» Габриадзе и Битова была неотъемлемой составляющей их личного достоинства, условием бытия. Об этой простой истине напоминают великолепно свободные перовые рисунки тушью на белых листах бумаги.

1. Там же.



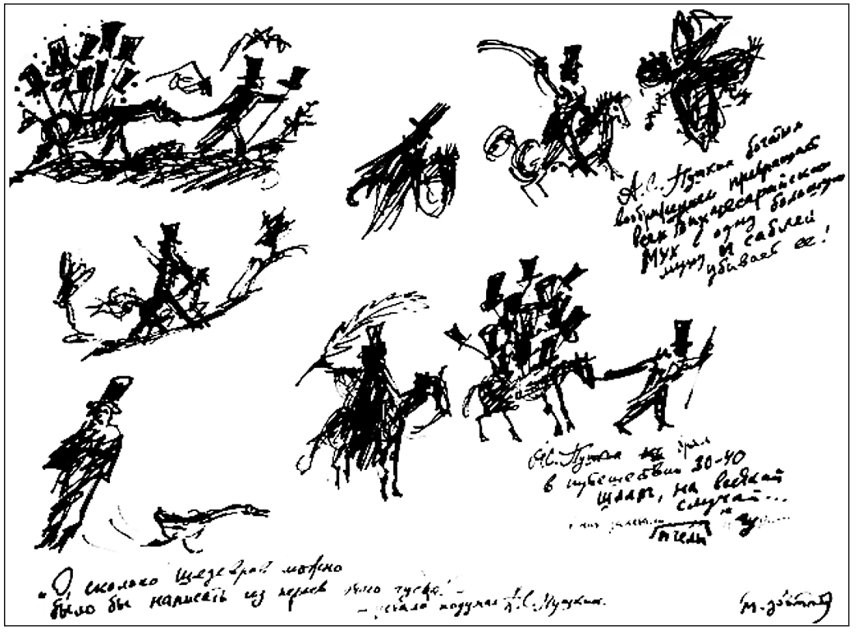
Пушкин в рисунках Резо Габриадзе
(из собрания Русского музея)

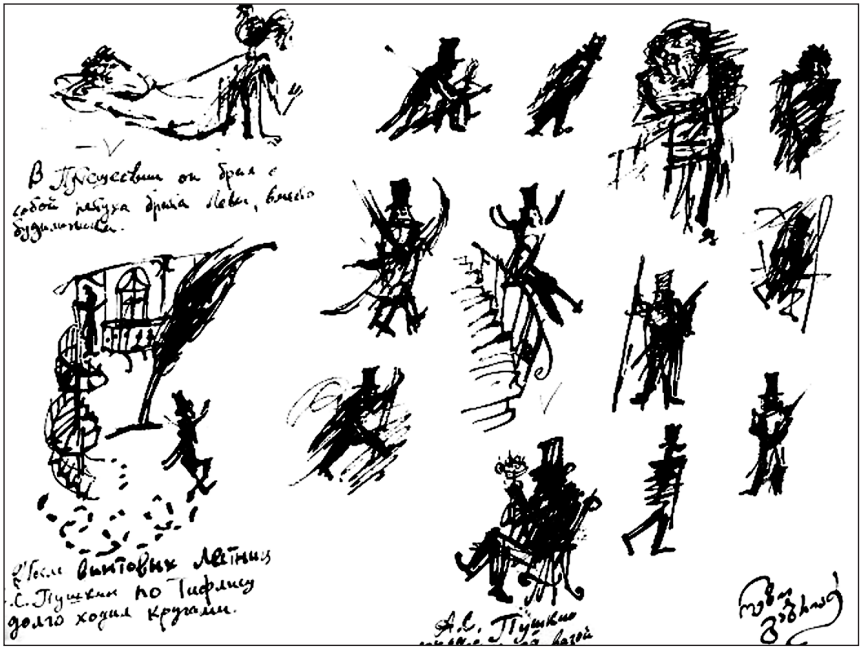
1882



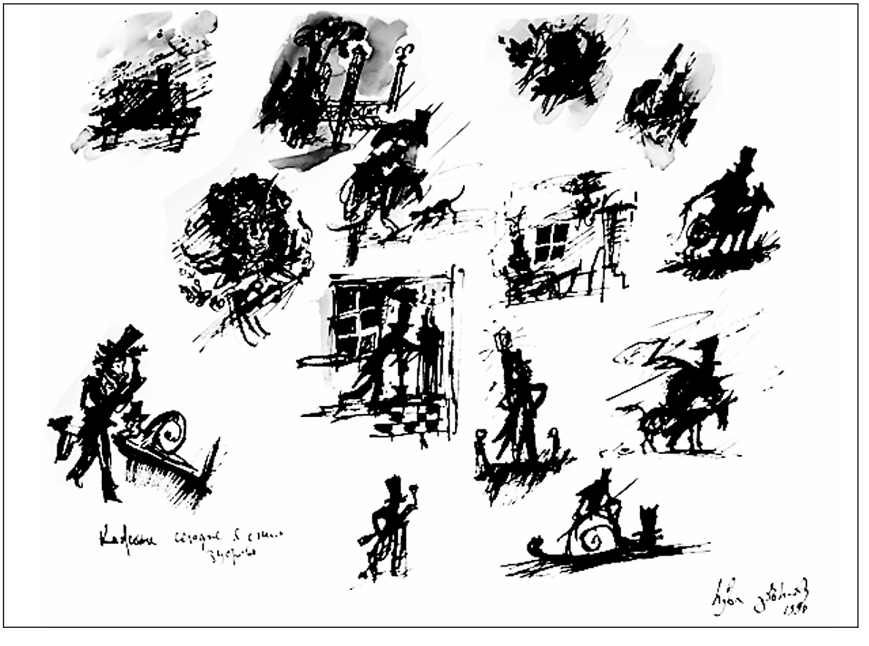
граф А.Н. Толстой учил
Александра Сергеевича держать
усы, бакенбарды и эполеты на горячей
воды.

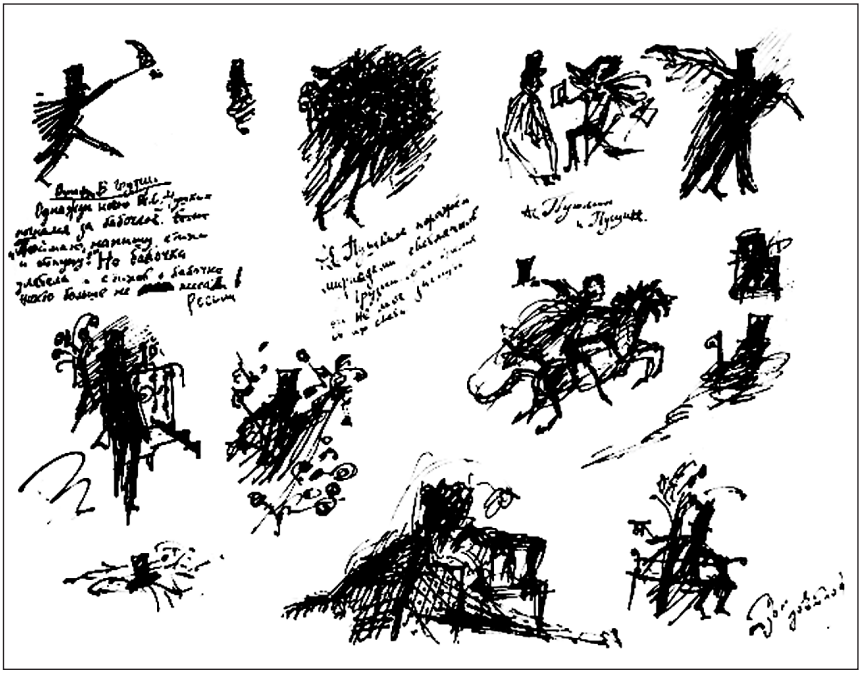
«Александр Сергеевич, мы вас попросим перекурить!»
Запишем рецепты шашлыков и продолжим бой,
— спросил А.Н. Толстой Сталина
прихлебывая

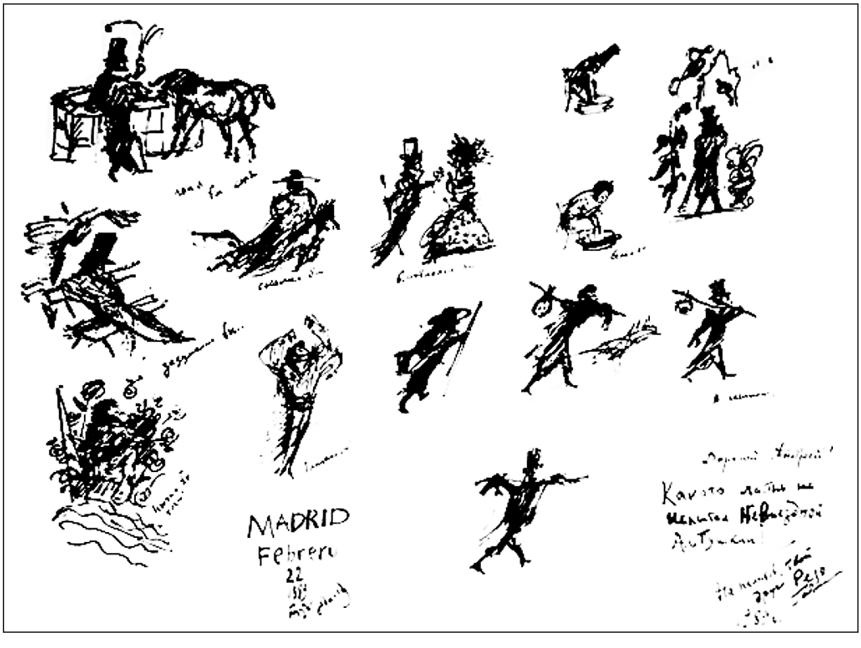

А.С. Пушкин бегайа
воображаемых
как вахмистр
одну
Мух
саблей
убивает ее!
А.С. Пушкин
в губернаторы 30-40
щадя, на всякий
случай...
Гнедич
«О, сколько щедрых можно
было бы написать из черных
— сказал подумав А.С. Пушкин.


В Путешествии он брал с собой рабуха брата Льва, вместо будильника.
Уже в выпускных летних А.С. Пушкин по Тифлису долго ходил кругами.
А.С. Пушкин

А.С. Пушкин очень любил
расписывать двери и стены
мелом в казенных домах
«Пушкин или Кукушкин... но
зачем стены пачкать?» — П.
просит инвалида не сердится
и дает рубль на водку...
А.С. Пушкин плохо читает
свои стихи, а его друг Лев
читает их лучше






MADRID
Febrero
22

Корвацкая Елена Сергеевна

Книги писателя Николая Шкляра (1878–1952) В оформлении художника Михаила Щеглова (1885–1955)

Творчество художника-графика Михаила Михайловича Щеглова (1885–1955) знакомо лишь очень узкому кругу специалистов. Его работы рассматривались в контексте истории графического искусства Томска, связанной с деятельностью сибирского мецената Г. Н. Потанина, журнальной графикой 1910-х гг. и с плакатами периода Великой Отечественной войны [1].

Михаил Щеглов активно работал в книге, но эта сторона его художественной деятельности сейчас почти не изучена, в особенности дореволюционный период. В автобиографической книге «Наброски на память: Воспоминания старого художника»[2] (Симферополь, 1957) художник толь-

1. Муратов П. Д. Изобразительное искусство Томска. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1974. 78 с.; работы томских исследователей Л. Ю. Исаевой и Г. И. Колосовой (2000-е гг.)

2. Щеглов М. М. Наброски по памяти: Воспоминания старого художника / Вступ. статья А. Полканова. Симферополь: Крымиздат, 1957. 123 с.

ко однажды упоминает о работе над иллюстрациями, а именно – к юбилейному изданию романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (М.: И. Д. Сытин, 1914).

Объем выявленных книг в оформлении М. М. Щеглова требует поэтапного и всестороннего исследования. Сразу же обращают на себя внимание четыре книги Николая Григорьевича Шкляра (1878–1952), изданные с 1911 по 1915 гг. Перед тем как обратиться к самим книгам, хотелось бы поподробнее представить художника и писателя.

Михаил Михайлович Щеглов родился 16 октября 1885 г. в Самаре. Детство провел в Сибири, где его отец работал на строительстве Транссибирской магистрали. Затем учился в Строгановском училище (1900–1905 гг.). Во время революционных событий 1905 г. был в дружине Красного Креста, организованной в Строгановском училище. С 1906 по 1913 гг. работал учителем рисования в Томске. Итогом его сибирского периода жизни явилась серия акварелей «Из жизни остяков» и «Сибирские типы», изданная П. И. Макушиным в виде открыток. Сейчас эти графические листы – наиболее известная сторона творческого наследия художника. Также рисунки Щеглова печатались в «картинках для народа». Известны несколько лубков военного периода [1], а также его графика для сатирических журналов.

---

1. Как народы турка хоронили: Немец турка обманул, Воевать заставил. Турка ноги протянул, Грешный мир оставил: [лубок]. М., ценз. 1914: монограмма: М. Щ.

После 1913 г. художник уехал из Сибири в г. Елисаветград (Украина), где продолжил свою педагогическую деятельность в коммерческом училище. В 1914–1915 гг. работал в Москве в ряде издательств, в журналах «Красный смех», «Будильник», «Развлечение». Революция застала Щеглова в Рыбинске, где он работал преподавателем в средних школах. Затем жил в Симферополе (1923–1925) и Харькове (1925–1941). Осенью 1941 года в составе группы художников Михаил Щеглов был эвакуирован в Томск. Там он продолжил начатый еще в Харькове в первые дни войны выпуск «Окон ТАСС». Послевоенный период жизни художника связан с Симферополем.

После войны Щеглов вел активную выставочную деятельность, много работал в книге, печатался в Крымиздате. Иллюстрировал классическую литературу (А. С. Пушкина, Д. Н. Мамина-Сибиряка, В. П. Катаева, А. Н. Толстого), современных ему детских писателей (А. А. Лесина). Его работы хранятся в Томском областном художественном музее, Симферопольском художественном музее и в частных собраниях.

Имя Николая Григорьевича Шкляра, детского писателя и драматурга, почти невозможно найти в биографических и справочных источниках [1].

1. Старцев И. И. Детская литература. Библиография. М.: Детская литература, 1941; Литман А. М., Оськина Л. Г. Советские детские писатели. Биобиблиографический словарь. М.: Детская литература, 1961; Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. В 2-х т. М.: ИМЛИ РАН, 2005.

Отдельные материалы, относящиеся к 1930–1940-м гг., имеются в РГАЛИ.

Николай Шкляр родился в 1878 г. в Могилеве в семье железнодорожного инженера. Окончил Могилевскую мужскую гимназию (1895), затем юридический факультет Московского университета. Имел чин присяжного поверенного. Одновременно с адвокатской практикой занялся литературной работой как драматург.

Начиная с 1903 г., его пьесы шли на сцене московского Малого театра, в первом в России детском театре – Детском театре Моссовета, в театре Незлобина, Грузинском народном доме и на других сценах.

После 1917 г. работал в качестве юрисконсульта в Высшем совете народного хозяйства (ВСНХ). Параллельно продолжал литературную деятельность, был членом литературных объединений «Молодая среда» (1910–1919), «Общество свободной эстетики» (1907–1917). Состоял в дружеской переписке с И. А. Буниным, посещал знаменитую дачу Максима Горького на Капри. С 1934 г. был членом Союза писателей СССР.

За два года до смерти Николая Шкляра его повесть «Свет» (1929) была внесена в список запрещенной в СССР литературы [1]. Формальная причина запрета – контрреволюционные частушки в тексте произведения. Скончался писатель в 1952 году.

---

1. Приказ № 380. М., 1950. Св. список – 1961. Возвр.: Приказ № 40. М., 1988. ВП-1993.

Каким же образом складывалась история создания книг Николая Шкляра в оформлении Михаила Щеглова? Пока не удалось установить прямых источников, рассказывающих об этом. Книги были изданы с 1911 по 1915 гг., что свидетельствует о продолжительном общении писателя и художника. Интересна жанровая специфика книг. Четыре произведения – это пьесы для детей, которые шли на театральной сцене в то время, или их прозаические переложения. Книги «Летняя сказочка про малюточек под елочкой и лесного шпыря, про листвянок и дуплянок, лесовичков, моховичков и про весь народ мурзиличий» (М.: Д. И. Тихомиров, 1911) и «У царевны Динь» (М.: И. Д. Сытин, 1913) близки по художественному оформлению. В их образном решении четко прослеживается стилистика сатирической графики Щеглова этого периода, отвечающая особенностям литературного повествования писателя.

В первой книге Щеглов упоминается как автор литературного текста наравне со Шкляром. Произведение рассказывает о лесном мире сказочных существ, о герое по имени Штырь, который снова появится в третьей книге Шкляра «Сказка о прекрасном короле Альберте» (М.: И. Д. Сытин, 1915). Иллюстрации к «Летней сказочке» имеют некий сюрреалистический характер. Отдельные исследователи проводят параллели этого произведения с книгой Палмера Кокса о существах брауни (1879), опубликованной на русском языке в переложении А. Б. Хвольсон под названием «Царство малюток: Приключения Мурзилки и

лесных человечков в двадцати семи рассказах» (1898).

Книга «У царевны Динь»[1] – сказка, созданная на основе пьесы, положенной на музыку композитора В. И. Садовникова (1910)[2]. Она повествует о путешествии детей по имени Мак, Пудик и Динь по сказочной стране, в которой живут волшебники, царевна, звездочет, принц и нищий и другие необычные герои. Критики отмечали: «Вот сказка, которая могла бы выйти настоящим художественным произведением, если бы Н. Г. Шкляр отделал ее <…> порою растянут рассказ безо всякой нужды»[3]. В книге «У царевны Динь» образы тесно переплетаются с графическими сериями художника этого времени, изданными в виде открыток на тему «Типажи жителей Сибири» и «Работники Сибирской железной дороги».

В оформлении этой книги принимали участие еще два художника – Николай Бартрам (1873–1931) и Александра Хотяинцова (1865–1942), но основное художественное решение принадлежит Щеглову. Н. Д. Бартрам оформил обложку. В искусствоведческих кругах его имя хорошо известно. Он занимался изучением русского фольклора, в частности, народной игрушки, и основал первый

---

1. Шкляр Н. Г. У царевны Динь: Сказка. М.: Т-во И. Д. Сытина, 1913. 51 с.

2. Первое издание: Шкляр Н. Г. У царевны Динь: Сказка в 4 актах с прологом Н. Г. Шкляра / Муз. композитора В. И. Садовникова. М.: С. Ф. Рассохин, [1910]. 36 с.

3. Саввина Н. А. Опыт ежегодника детской литературы, Детская литература и журналистика за 1913 год. М.: Педагогический листок, 1914. С. 22.

музей русской игрушки в г. Переславле-Залесском. До 1917 г. он продолжительное время работал в детской книге, имел оригинальную, узнаваемую графическую манеру. А. А. Хотяинцова – мастер карикатуры, мемуаристка, известна по дружбе с А. П. Чеховым. Возможно, что она выполнила концовку для данного издания.

Издания «Летняя сказочка» и «У царевны Динь» близки друг другу. Их художественное решение строится из постраничных цветных иллюстраций разных размеров. Они насыщены многочисленными фигурами героев так, что с трудом можно разобраться в происходящем. Композиции рисунков выстраиваются в почти неконтролируемую разнонаправленную линейную структуру. Их, в большом разнообразии, дополняют сюжетные буквицы. Рисунки выполнены тушью, пером и подсвечены акварелью.

Третья книга – «Сказка о прекрасном короле Альберте» (1915)[1], как и сказка «У царевны Динь», – первоначально была выпущена театральной библиотекой С. Ф. Рассохина[2] без иллюстраций. Эту пьесу можно назвать «отражением» русского мира периода Первой мировой войны. В ней рассказывается о трех детях, семья которых во сне летит на аэроплане в Бельгию в Рождество, чтобы спасти короля Альберта. В книге переплетены тематика средневековой культуры (готи-

1. Шкляр Н. Г. Сказка о прекрасном короле Альберте. М.: Т-во И. Д. Сытина, 1915. 67 с.

2. Шкляр Н. Г. Сказка о прекрасном короле Альберте: В 5 д. и 6 карт. М.: Театр. б-ка С. Ф. Рассохина, 1914.

ческие окна и интерьер), сказочные мотивы (костюмы) и элементы современности (аэроплан). Образная составляющая книги не вполне определена – отчасти это объяснимо особенностью текста Шкляра. В стилистическом решении также прослеживается попытка соединить две противоположности: проработанный объемный рисунок, создающий запоминающиеся образы, и нарочито упрощенную плоскую графику, которую чаще можно было встретить в дешевых «безымянных» книжках.

Четвертая книга Шкляра в оформлении Щеглова – «Авиационная неделя моего детства» (М.: И. Д. Сытин, 1913)[1] носит автобиографический характер и повествует о приключениях четырех мальчиков, живущих в Сибири. В критике читаем: «Сравнительно небольшая книжка, так живо, так интересно описывающая детские годы рассказчика»[2].

В сравнении с остальными изданиями, иллюстрации Михаила Щеглова для этого произведения выполнены в стилистике быстрых зарисовок в реалистической манере. Иногда художник выборочно возвращается к сатирической трактовке. Напряженные позы, острые ракурсы и преувеличенная мимика лиц находятся в созвучии с резкими композиционными решениями, построенными на контрасте эмоциональных состояний персонажей и масштабных соотно-

1. Шкляр Н. Г. Авиационная неделя моего детства. М.: тип. т-ва И. Сытина, 1913. 47 с.

2. Саввина Н. А. Указ. соч. С. 34.

шений. Рисунки Щеглова передают специфику времени. В заставках, концовках и врезках изображены летательные аппараты (аэроплан, воздушный шар), предметы быта учащихся, крестьян и бедноты.

В двухтомном издании «Детские альманахи “Творчество”» московского книгоиздательства «Творчество»[1] (1918) вышла еще одна совместная работа Щеглова и Шкляра: «Бум и Юла»[2]. В пьесе речь идет об уличных музыкантах, мальчике Буме и девочке Юле, которые ходят по дворам в поисках заработка. Оформление построено на системе «заставка-заголовок и концовка». Помимо представления каждого героя, такая структура выявляет ритмическую специфику литературного произведения, открывая и завершая каждое действие пьесы. На дополнительных цветных вклейках помещены обобщенные многофигурные композиции со сценами из самой театральной постановки. Щеглов передал сказочный и теплый мир пьесы, создал яркие выразительные образы герольдов, доброго короля и его придворных.

---

1. Альманахи «Творчество»: [1]–2. 1917. 158 с. Участники сборника были связаны с литературно-художественным объединением «Среда». Можно предположить, что знакомство М. Щеглова и Н. Шкляра могло состояться на встречах «Среды».

2. В 1918 г. эта пьеса была поставлена под руководством Н. И. Сац артисткой Художественного театра С. В. Халютиной в Грузинском народном доме. Произведение было переиздано в сборнике «Детский театр. Пьесы для детей» (под редакцией Н. Огнева, М.-Пг.: Госиздат, 1923). В предисловии к изданию 1923 г. указано, что пьесы предназначены для постановки в детском театре.

Книги Шкляра говорят о Михаиле Щеглове как о сложившемся графике, который хорошо понимал специфику книжного объекта. В изданиях прослеживается развитие художника как мастера реалистического рисунка и сатирического портрета.

В рисунках Щеглова всегда присутствует юмор, острота характеров, открытость образов, атмосфера мира ребенка. Это определяет стилистическую концепцию его графики 1910-х годов. Художник объединяет реалистические черты сюжетной иллюстрации с остро-карикатурным рисунком, балансируя в каждой работе между этими противоположностями. Но он остается верен эпохе модерна в ритмической организации и особенностях пластического языка. Одновременно Щеглов то уходит в почти сюрреалистические миры, намеченные в тексте Николаем Шкляром, то рассказывает о действительных достижениях своего времени.

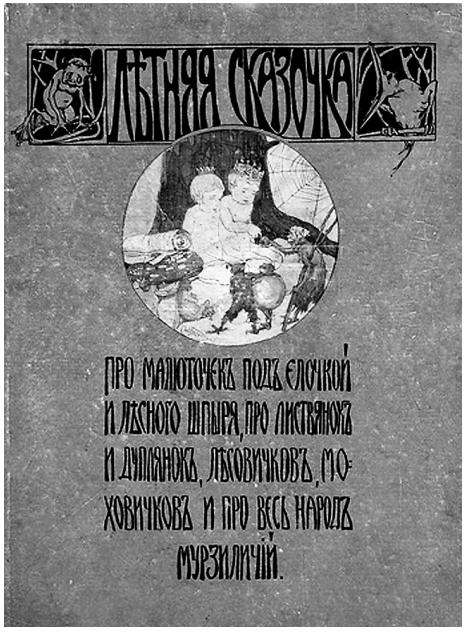
Графические серии Михаила Щеглова к произведениям Николая Шкляра важны и интересны в контексте развития книжного ансамбля в массовой печатной книге начала XX века. В каждом из описанных изданий художник уделил внимание всем элементам книги – от титульного листа и обложки, представляющих книгу, до многочисленных буквиц, заставок и концовок, к которым в то время часто относились формально.

Задачу единства книжного ансамбля Михаил Щеглов решал, в частности, с помощью авторской типографики. Учитывая возможности литогра-

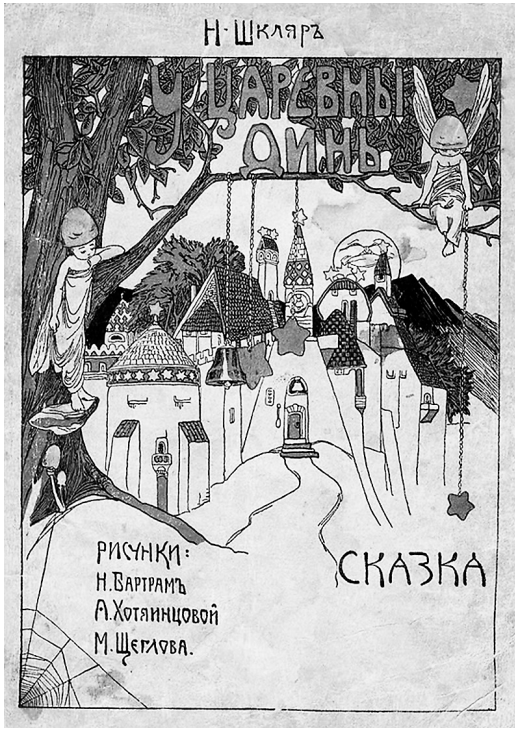
фической печати, график много работал с рукописным шрифтом по всей книге.

Творчество Михаила Щеглова, рассмотренное на примере оформления книг писателя Шкляра, органично вписывается в основные процессы, происходившие в массовой детской книге начала XX века. В то же время его работы иллюстрируют многообразие творческих поисков, и, следовательно, форм и выражений в книжном искусстве этого периода.

М. М. Щеглов. Заставка и концовка к пьесе Н. Г. Шкляра «Бум и Юла» в сборнике «Детские альманахи «Творчество» (М.: Творчество, 1918)

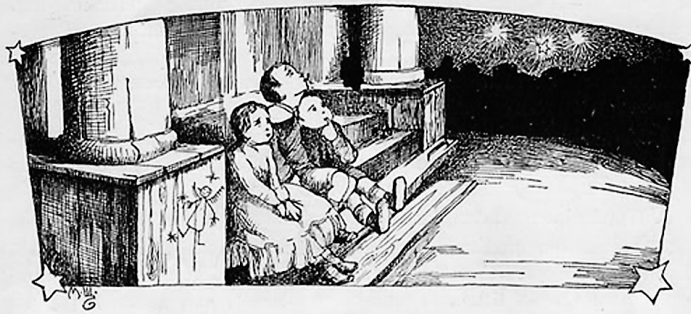


М. М. Щеглов. Обложка к книге Н. Г. Шкляра «Летняя сказочка про малюточек под елочкой и лесного шпыря, про листвянок и дуплянок, лесовичков, моховичков и про весь народ мурзиличий». (М.: Д. И. Тихомиров, 1911)



М. М. Щеглов. Обложка к книге Н.Г. Шкляра «У царевны Динь». (М.: И. Д. Сытин, 1913)

М. М. Щеглов. Иллюстрация к книге «Летняя сказочка про малюточек под елочкой и лесного шпыря, про листвянок и дуплянок, лесовичков, моховичков и про весь народ мурзиличий». (М.: Д. И. Тихомиров, 1911)



У Царевны Динь.

Сказка.

Про братцевъ Мака и Пудика, про сестрицу ихъ Динь и про ихъ бабушку.

Только чуръ — сидѣть смирно! Не кашлять, не ворочаться и не вмѣшиваться въ разговоръ! И если вы обѣщаете мнѣ сидѣть смирно, я разскажу вамъ много интереснаго: про братцевъ Мака, Пудика и сестрицу ихъ Динь, про ихъ бабушку, про царство Золотой Дремы и про царевну Динь, у которой въ сердцѣ горитъ чудесная звѣзда.

Слушайте!

Ранней осенью, когда на дворѣ еще совсѣмъ тепло, но темнѣетъ рано, тихимъ вечеромъ братцы Макъ и Пудикъ и сестрица Динь сидѣли на крыльцѣ стараго дома и смотрѣли на звѣзды.

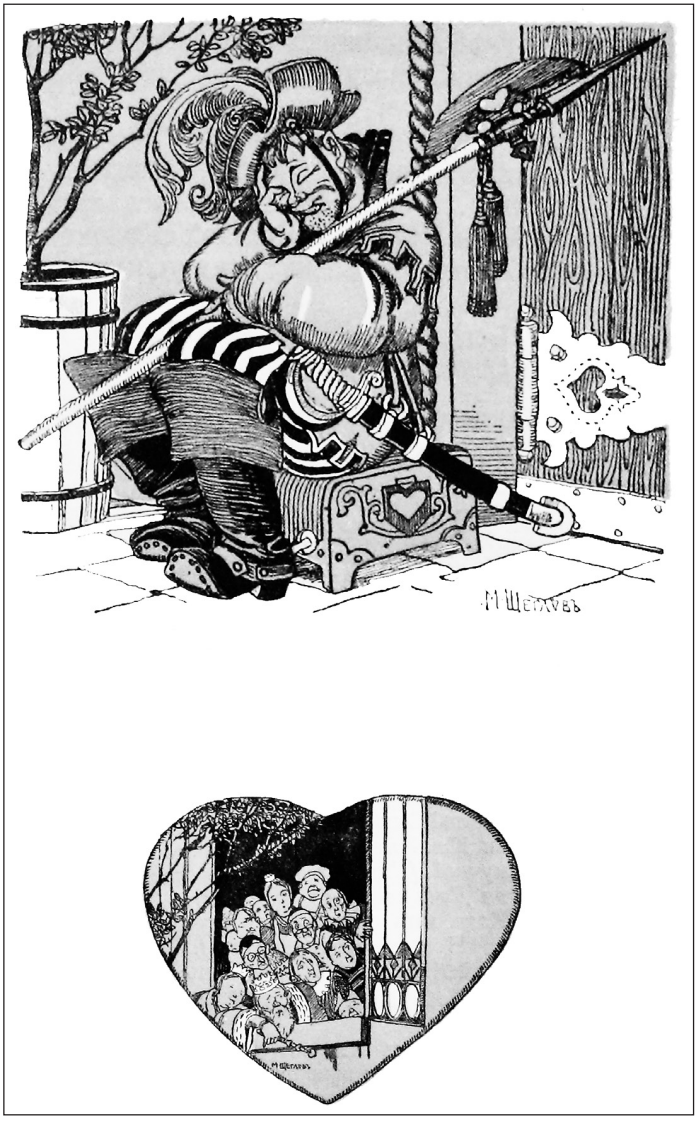
М. М. Щеглов. Заставка к книге Н. Г. Шкляра «У царевны Динь». (М.: И. Д. Сытин, 1913)

М. М. Щеглов.
Иллюстрация
к книге
Н. Г. Шкляра
«У царевны Динь».
(М.: И. Д. Сытин,
1913)

М. М. Щеглов.
Иллюстрация к книге
Н. Г. Шкляра
«У царевны Динь».
(М.: И. Д. Сытин, 1913)

М. М. Щеглов. Иллюстрация к книге Н. Г. Шкляра «Авиационная неделя моего детства». (М.: И. Д. Сытин, 1913)

М. М. Щеглов. Заставка к пьесе Н. Г. Шкляра «Бум и Юла» в сборнике «Детские альманахи «Творчество». (М.: Творчество, 1918).



М. М. Щеглов. Заставка и концовка к пьесе Н. Г. Шкляра «Бум и Юла» в сборнике «Детские альманахи «Творчество». (М.: Творчество, 1918).

Кошкина Ольга Юрьевна

Шелкография в творчестве А. П. Зайцева индивидуальность высказывания и художественный подстрочник

Александр Павлович Зайцев (р. 1937) – известный петербургский художник, за долгие годы преподавания (1973–2015) в СПбГХПА им. А. Л. Штиглица проявивший себя незаурядным педагогом. В настоящее время – почетный профессор кафедры рисунка Художественно-промышленной академии. Творчество А. П. Зайцева многопланово, мощно, глубоко. Его художественное наследие уже занимает, по мнению искусствоведа Н. И. Благодатова, неоспоримо важное место в пространстве русского искусства, «обозначив особую ветвь экспрессионизма в сочетании неодолимых страстей бессознательного и устремленности к божественной гармонии чисел»[1].

При этом А. П. Зайцев – представитель «эрмитажной школы» живописи – неофициального союза студентов и выпускников художественных учи-

1. Благодатов Н. И. Александр Зайцев. Графика // Борей. URL: http://borey.ru/gallery/aleksandr-zajtsev-grafika/.

лищ и институтов, возникшего в конце 1960-х гг. под руководством Григория Яковлевича Длугача (1908–1988). Зайцев, выпускник живописного факультета ИнЖСА им. И. Е. Репина РАХ, со своими товарищами по учебному заведению С. П. Мосевичем и Я. Я. Лаврентьевым, также выпускниками факультета живописи ИнЖСА 1963–1964 гг., стали одними из первых последователей Г. Я. Длугача.

Именно от наставника Зайцев впервые услышал не о механическом копировании шедевров старых мастеров в процессе обучения, а о сотворчестве, попытке вступления в диалог с выдающимися художниками. Такой путь образования, требуя самоограничения, давал углубленное восприятие, повышенную ответственность в применении существующих средств, «воспитание» руки и глаза. Именно в этом случае живопись, как живое письмо, с точки зрения «послания», становится главным вопросом творчества на многие годы. Как вспоминал сам художник: «Цель… наших упорных занятий с ним – “открыть глаза” путем копирования великих картин Эрмитажа, но не ради создания предметов искусства – копий, а ради геометризованного прозрения»[1].

Зайцев – не просто представитель «эрмитажной школы», он – мощный движитель доминанты живописно-пластических построений. Скрупулезная практика копирования, миллиметр за миллиметром, воспитывала его профессионализм. На этом пути становления чувство самосовершенствования было особенно остро, оно привносило

1. Зайцев А. П. Графика и литература. ЦЭЮЯ. СПб., 2010. С. 22.

в художественный процесс новые идеи и замыслы. Именно поэтому в 1980-е в арсенале мастера появилась трафаретная печать, или шелкография, – техника, «которая по своей популярности у художников XX в. не имела себе равных»[1]. В этот период к авторской шелкографии проявили пристальное внимание представители «неофициального» искусства, в частности, значительное место в ленинградской художнической среде заняло творчество участников специальной студии на базе Комбината графического искусства (КГИ) ЛО Худфонда РСФСР под руководством Николая Ильича Кофанова (1943–1998).

Художник, исследователь искусства А. Б. Парыгин отмечает, что шелкография соединяет традиции пластического искусства с новейшими техническими достижениями. В результате обозначенного синтеза «традиционного и инновационного компонентов в технологии и техниках процесса приобретается ряд дополнительных качеств и свойств, которые говорят об уникальности бытования шелкографии в системе современного искусства»[2].

Этот ярко выраженный приоритет нового над старым, сулящий создание современного визуального образа, должно быть, спровоцировал предложение одного из учеников Зайцева – Бориса Ефремова – испытать технику шелкографии на

1. Парыгин А. Б. Происхождение термина «шелкография» // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 21. СПб.: АИС, 2011. С. 179.

2. Парыгин А. Б. Искусство шелкографии. XX век: монография. СПб.: СПГУТД, 2010. С. 133.

практике. Имевший опыт работы в набирающем обороты творческом движении, Ефремов выступал в начале 1980-х гг. помощником А. П. Зайцева, и, нередко, соавтором его печатных работ. Отметим, что в дальнейшем пути учителя и ученика разошлись, но их связь не оборвалась: на проходившей осенью 2017 г. в Музее прикладного искусства СПбГХПА им. А. Л. Штиглица юбилейной выставке мастера «Александр Зайцев и его круг» работы Ефремова были представлены среди работ других учеников Зайцева, ставших известными художниками и педагогами, активно участвующими в художественной жизни Петербурга [1].

Специалисты очерчивают необходимость «проведения границы между позицией шелкографии только как технического средства или метода простого тиражирования готовых изображений и ее же ролью, исполняемой в качестве разновидности авторского искусства»[2]. Отметим, что трафаретная печать у Зайцева имеет как самостоятельное художественное звучание – станковая графика, так и выступает пластическим подстрочником в бесконечной работе аналитической интерпретации шедевров старых мастеров.

Зайцев не ставил целью достижение совершенства в технике шелкографии, обращение к ней – эпизод в длинном творческом пути художника. Лишь некоторые листы изначально созда-

1. Юбилейная выставка «Александр Зайцев и его круг» // СПбГХПА им. А. Л. Штиглица. URL: http://www.ghpa.ru/academy/anonses/item/yubilejnaya-vystavka-aleksandr-zajcev-i-ego-krug.

2. Парыгин А. Б. Искусство шелкографии. XX век: монография. СПб.: СПГУТД, 2010. С. 134.

вались с учетом особенностей сеточной печати. Базой служили существующие графические листы мастера.

Художник уже 80-х годах стал признанным виртуозом графики. Как писал доктор искусствоведения С. М. Даниэль, рисунки Зайцева «…возникают как непосредственная запись неожиданных образных открытий и в этом смысле находят отклик в лирико-поэтической традиции. Известная свобода пластического выражения не имеет ничего общего с демонстрацией артистизма, она служит совсем иному – стремлению к точной реализации образа, внезапно возникшего в сознании. Многие рисунки Зайцева хранят след этой внезапности; отсюда же излюбленная графическая техника – рисунок тушью, тростниковым пером. В этой связи понятен также интерес художника к культуре Востока, выработавшей специфически-лаконичные формы выразительности в самых различных областях искусства, от поэзии до рисунка. Подчас, поэзия зримо, рисунком строф входит в строй изображения, и рисунок буквально говорит стихами»[1].

Перенесенные на печатный станок рисунки Зайцева – мгновенные отражения сиюминутности жизненного бытования, «внезапность момента» – деревенские зарисовки: «Зима (Деревенский автопортрет)», «Коленька. Портрет сына»[2], «Мать», «Гармонист», «Печальная старость», «Телега». Все они были созданы в первой половине 1980-х гг. и

1. Даниэль С. М. Первоосновы выразительности (О творческом методе Александра Зайцева) // Творчество. 1988, № 10. С. 17.

2. Музей «Царскосельская коллекция». ГМЦК КП 222, Г 114.

отражали характерные черты пластического языка мастера – преобладающая апелляция к линии, взыскательность к контрастным соотношениям, строгость композиции.

Источником вдохновения служил и родной город, наблюдение за его внутренней жизнью. Исторический архитектурный ансамбль Санкт-Петербурга наполнен поэзией, ей и поклонялся художник, выходя на пленэры к излюбленным видовым точкам. Абсорбированная влажность атмосферы и рябь каналов, впитанные образы неба и облаков, строгость стен и напряженная мощь изгибов каменных мостов, дыхание этой «эфемерной поэтической туманности» присутствуют на пейзажах «Вечер», «Дворцовая площадь», «Никольские ряды». Известные петербургские городские архитектурные виды предстают в оригинальном композиционном и колористическом решении.

Шелкографии «Весна клерка», «Женский портрет», «Музыка», «Шахматист» – пример проявления свободного творческого мышления в создании образов личности и ее душевного состояния. Долгие путешествия по стране – источник новых идей и характеров – нашли отражение в трафаретных листах «Восток», «Река Мста», «Ростов Великий».

Зайцев отмечал, что корни его мироощущения и психологической лирики таятся в русской литературе XIX века. Путешествуя по Кавказу, художник писал: «Поэт – тень его, образ смутный изгнанника застреленного, возник в воображе-

нии. Пятигорск, Машук, дорога… место дуэли…»[1]. Так из линий, штрихов и «пятен тьмы» родился цикл «Образы Востока и Поэт», посвященный М. Ю. Лермонтову, а впоследствии – «Тени образов Достоевского». Шелкографии художника на литературную тему – дань памяти основополагающим ориентирам отечественной культуры: «Могила М. Ю. Лермонтова», «Бэла»[2], «Княжна Вера. Иллюстрация к рассказу А. И. Куприна “Гранатовый браслет”», «Тени образов Достоевского», «Казино, где играл Ф. М. Достоевский в Вест-Бадене». Всепоглощающая одухотворенность и мистическая озаренность загадочного света, потоки энергии, струящиеся с ликов и образов древнерусской живописи, – область особого интереса любого художника, не обошедшая и Зайцева. Он создает печатные листы «С иконы» и «С иконы 2», вдохновленные шедеврами Андрея Рублева. Шелкографии «Библейский воин» (1983), «Молитва» («Молящийся» или «Монах», 1983), «Пророк» (1983), также созданные под впечатлением от работ великого иконописца, сейчас находятся в московском Музее русского лубка и наивного искусства [3].

Зайцев – экспериментатор. Его устремления направлены на возможность «рассматривать произведения искусства в динамике саморазвития и ро-

1. Выставка «Графика А. Зайцева» // Буклет выставки. Ковдор: Отдел культуры Ковдорского райисполкома, 1987.

2. Рисунок, послуживший основой, находится в фондах Музея «Царскосельская коллекция»: ГМЦК КП 223, Г 115.

3. МРЛИНИ КП-2974, МРЛИНИ КП-2975, МРЛИНИ КП-2973.

ста как аналог природных форм и форм сознания»[1]. Поэтому естественны его литературные опыты и, как следствие, членство в Российском межрегиональном союзе писателей. В контексте исследования интересна шелкография «Молящийся», где автор активно вводит текст в полотно визуального изображения. «Те сверх постижения, которые существуют, и которые миновать – жизнь погубят свою» – такой текст, сложенный в четыре неполные строки, формирует образ мощной каменной плиты, расположенной в верхнем правом углу листа. Создаваемый образ развивают и неровные буквы-выступы, и слова-прожилки, дважды обведенная крупная первая строка и дважды подчеркнутая скользящими по поверхности монолита линиями. Этот текст-камень наползает на монаха, скругляя спину стоящего на коленях человека. Камень – оммаж кресту Христа на тициановском полотне из коллекции Эрмитажа. Но преклонных лет молящийся не склонён, не сломлен. Он сам – Вера: мощная, не единожды прочерченная вертикаль, начинающаяся от плеча, через предплечье левой руки, складками повисшей одежды упирается в основание – всё, стоп, не сдвинуть. Слова, образующие строки, и строки, формирующие каменный массив, активно вступают во взаимодействие с визуальным изображением, – вот то новое художественное пространство, к созданию которого стремился Зайцев.

Вся предыдущая напряженная работа художника зародила мысль о «возможности рассматри-

1. Даниэль С. М. Первоосновы выразительности (О творческом методе Александра Зайцева) // Творчество. 1988. № 10. С. 17.

вать произведения искусства в динамике саморазвития и роста как аналог природных форм и форм сознания»[1]. В основу изучаемого явления была положена идея развернутого анализа методов формообразования на основе теоретического обоснования принципов архитектонически выверенного структурирования композиции. Аналитическое рассмотрение работ старых мастеров из музейного собрания способствовало формированию навыка «художественного исследования», на который и должно было опираться индивидуальное авторское истолкование формы.

Здесь пришло понимание, что «…шелкография может успешно применяться, например, и в качестве промежуточной технологической стадии при переводе изображения…»[2]. Интерпретации – значительная и очень важная часть творчества мастера. Произведения Зайцева на темы интерпретаций, «…полные живой страсти, имеют стилистику, независимую от мотива. В выстраданных пластике и колорите сплавлены черты мирового искусства, близкие мировоззрению мастера: архаика и иконопись, экспрессионизм, кубизм и супрематизм»[3]. Многие из произведений созданы с использованием возможностей шелкографии.

---

1. Даниэль С. М. Первоосновы выразительности (О творческом методе Александра Зайцева) // Творчество. 1988. № 10. С. 17.

2. Северюхин Д. Я. Искусство шелкографии (Про монографию А. Б. Парыгина «Искусство шелкографии. XX век» // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 21. СПб.: АИС, 2011. С. 211.

3. Благодатов Н. И. Александр Зайцев – число и страсть // Число и страсть. Александр Зайцев. Каталог. СПб.: Музей нонконформистского искусства, 2008. С. 3.

Рисунок, выполненный по правилам аналитической интерпретации, становится базой шелкографического принта. Далее художник, используя темперу, белила, иногда акварель, колористически видоизменяет тиражный лист до уникального авторского звучания. Так родились и преобразовывались шелкографические листы «Рисунок с фрагмента античного саркофага», цикл «Аналитическая интерпретация работы П. Рубенса “Охота на львов”», цикл «Аполлон» («В музее»)[1], цикл «Вакх»[2], серия «Диана». Сериографические листы, выполненные в 1980-е гг., иногда дорабатывались мастером спустя десятилетия.

На примере печатного опыта Зайцева – можно зафиксировать – нашел подтверждение тезис: «Именно XX в. продемонстрировал нам столь сложные метаморфозы, когда традиционная, уходящая вглубь веков техника становится одной из наиболее современных технологий тиражирования изображений, а затем вновь возвращается в сферу искусства»[3].

Безусловно, интерпретация шедевров великих мастеров прошлого не есть что-то исключительное, присущее творческому наследию А. П. Зайцева, сформировавшей его «эрмитажной школы» или сонму учеников Зайцева, а также последова-

---

1. Мордовский республиканский музей изобразительных искусств имени С. Д. Эрьзи. МРМИИ КП 11459.

2. Музей «Царскосельская коллекция». ГМЦК КП 38. Ж 38.

3. Григорьянц Е. И. Феномен шелкографии (Рецензия на монографию А. Б. Парыгина «Искусство шелкографии. XX век. История, феноменология, техника, имена») // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 21. СПб.: АИС, 2011. С. 217.

телей и художников ближнего круга. Интересно, что в узком сегменте этого вида печатной графики – шелкографии – есть мастера, черпающие вдохновение в бессмертных художественных шедеврах, так называемых «резервуарах ценностей, не пустеющих по мере того, как из них черпают»[1]. Так, например, российский график и эстампист Николай Максимович Томарев (р. 1947), работавший художником-шелкографом в творческой шелкографной мастерской КГИ в Санкт-Петербурге в 1989–1996 гг., создал около 40 авторских листов в этой технике[2]. Один из них – «Вариация на Эль Греко» (1986; 34×26; цветная шелкография), выполненная под руководством Н. И. Кофанова, – интерпретация полотна великого живописца «Портрет монаха Ортенсио Парависино». Используя новейшие технические достижения и три цвета палитры, Н. М. Томарев достигает главного – сцепления с духовным опытом предшественника, сохраняя при этом чистый и светлый образ монаха. Тонкая одухотворенность портрета подчеркнута ярким сочетанием светотеневых пятен, характерных для живописной манеры Эль Греко.

Много и плодотворно работает в технике шелкографии петербургский художник Александр Олегович Флоренский (р. 1960). Серия работ А. О. Флоренского «Русский альбом» (2004) – это авторские интерпретации живописных полотен известных

1. Дмитриева Н. А. К проблеме интерпретации // Мир искусств. Альманах. М.: РИК «Культура», 1995. С. 8.

2. Парыгин А. Б. Искусство шелкографии. XX век: монография. СПб.: СПГУТД, 2010. С. 254.

художников, выполненные методом трафаретной печати. Классические картины, среди которых – «Княжна Тараканова», «Анкор, еще Анкор», «Бобыль-гитарист», «Приезд гувернантки в купеческий дом», «Грачи прилетели» и др., за годы советской власти репродуцированные миллионами копий и получившие всенародное признание, – в визуальной трактовке нашего современника проходят процесс переоценки. Плоскостные полихромные изображения в пять цветов (преобладающий белый), обводка элементов композиции черной контурной линией, насмешливые пояснительные пометки на полях органичны для шелкографии и, в целом, идеально соответствуют ироничному художественному стилю А. О. Флоренского, открывающего известные произведения в новом, свежем прочтении, наполненном теплом и любовью.

В заключение повторюсь, что период освоения техники щелкографии и увлечения ею для Зайцева был эпизодическим. Он занял одно десятилетие – 1980-е годы, совпавшее с увлеченностью ленинградских художников этим видом печатной техники. Это – подтверждение тесной связи мастера со своими земляками. Поскольку бóльшая часть творчества А. П. Зайцева «…посвящена “интерпретации” собственно жизни, как и своих близких, раздумьям о внедрении и материальном воплощении божественной математической гармонии в судьбы»[1], эта страница биографии

1. Благодатов Н. И. Александр Зайцев – число и страсть // Число и страсть. Александр Зайцев. Каталог. СПб.: Музей нонконформистского искусства, 2008. С. 3.

художника, мало знакомая даже специалистам, в контексте возрастающего интереса к рассматриваемому виду пластического искусства, становится особо интересной.

Зайцев А. П. Зима (Деревенский автопортрет). 1980-е гг. Шелкография. 28 х 25. Частная коллекция

Зайцев А. П. Мать. 1980-е гг.
Шелкография. 38 х 31. Частная коллекция

Зайцев А. П. Гармонист. 1980-е гг.
Шелкография. 34 х 33. Собственность автора

Зайцев А. П. Вечер. 1980-е гг.
Шелкография. 20 х 26. Собственность автора

Зайцев А. П. Весна клерка. 1980-е гг.
Шелкография. 28 х 21. Собственность автора

Зайцев А. П. Молящийся (Монах). 1990.
Шелкография. 20 х 25. Музей «Царскосельская коллекция»

Зайцев А. П. Княжна Вера. Иллюстрация к рассказу
А. И. Куприна «Гранатовый браслет». 1980-е гг.
Шелкография. 31,5 х 20. Музей «Царскосельская коллекция»

Зайцев А. П. Рисунок с фрагмента античного саркофага.
1990-е гг. Шелкография. 38,5 х 52. Собственность автора

Лола Уткировна Звонарёва,
Лидия Степановна Кудрявцева

Иллюстрации А. Алексеева к «народным рассказам» Л. Толстого и русским сказкам (Для нью-йоркского издательства «Пантеон Букс»)

Александр Александрович Алексеев (1901–1982), оказавшись в 1921 г. в Париже и самостоятельно изучив графические техники по учебнику, создает за первые пятнадцать лет иллюстрации к 27 книгам (в некоторых это будет только обложка или фронтиспис), среди них – выдающиеся работы к русской классике: Гоголю, Достоевскому, Пушкину. Он окажется самым востребованным книжным графиком из всех русских художников-эмигрантов, хотя среди них были такие мастера, как Бенуа, Шухаев, Анненков, И. Лебедев. Волею драматической судьбы Алексеев вновь встретится с «русской темой» в Соединенных Штатах Америки.

Не дожидаясь оккупации Парижа гитлеровскими войсками, 13 июня 1940 года в пять часов утра он покидает ставший родным за неполные двадцать лет город и уезжает в США. В автомобиле их было семеро: сам Алексеев, его жена Александра Гриневская, их дочь Светлана с попугаем, его уче-

ница американка Клер Паркер с пуделем Джерико и друг семьи Этьен Райк. Уже в США Алексеев разводится с Гриневской и вступает в брак с Клер. Как потом напишет художник, они проживут вместе «жизнь неправдоподобно счастливую» – сорок лет.

Волнуясь за судьбу своего друга Жака Шифрина, Алексеев узнаёт: Жак тоже бежал от нацистов и скоро будет в Нью-Йорке. Именно Шифрин, в парижской «Библиотеке Плеяды», выпустил «Записки сумасшедшего» и «Братьев Карамазовых» с иллюстрациями, принесшими молодому художнику А. Алексееву славу. Долговязый Шифрин позировал ему для несостоявшегося испанского иллюстрированного издания «Дон Кихота». Вскоре друзья воссоединятся в США, где Алексеев с женой предпочли Нью-Йорку пригород – Маунт-Вернон (адрес: Эллвуд авеню, 32). В честь прибытия супругов Шифриных хозяева устроили «русский ужин»: Алексеев купил икры, водки, а Клер напекла блинов. Был приглашен и Курт Вольф с супругой, до войны возглавлявший в Германии издательство «Пантеон Пресс». Именно в этот вечер в доме Алексеевых было решено открыть в Нью-Йорке новое издательство, во главе с Шифриным и Вольфом – «Пантеон Букс», отчасти повторив название. В 1942 г. Алексеев получает от «Пантеон Букс» заказ на иллюстрации к двум русским книгам, которые тут же отдаются в перевод.

В нью-йоркское издание «Рассказов и легенд» Л. Н. Толстого 1943 г. (в 1948 г. оно будет повторено) вошло восемь притч и рассказов, в том числе:

«Много ли человеку земли нужно», «Где любовь, там и Бог», «Хозяин и работник» и легенда «Чем люди живы». Семь цветных, исполненных в технике литографии в три цвета, и девять черно-белых иллюстраций – скромное, недорогое, но продуманное издание. Толстовские «народные рассказы» на темы Заповедей не издавались в СССР отдельной книгой вплоть до 1985 года.

Предисловие к пантеоновскому изданию написала Дороти Кэнфилд Фишер, американская писательница, руководившая первой в США образовательной программой для взрослых, оказывавшая заметное влияние на литературные вкусы американцев. Притчи Толстого, также занимавшегося проблемами народного образования, растрогали автора предисловия, напомнили пережитое. Кэнфилд Фишер находила в Толстом непреходящую правду жизни.

В 2010 году том толстовских притч под названием «Чем люди живы» вышел в Москве с карандашными рисунками Б. А. Диодорова, которого потрясли религиозные образы, созданные писателем, и сделали верующим человеком. Диодоров воспринял притчи религиозно: «Делая иллюстрации к этой гениальной книге гениального, глубоко верующего в учение Христа Л. Н. Толстого, я понимал свою сверхзадачу как создание в каждой иллюстрации того правдоподобия, которое должно остаться в памяти читающего, как “духовное завещание русскому народу”. Я все свое мастерство художника направлял на восприятие идеи, давая возможность читающе-

му визуально и достоверно прожить написанное Л. Н. Толстым».

Алексеев написанное Толстым проживает не менее глубоко, но иначе. Никакого благодушия. Портрет Толстого на фронтисписе своеобразен, эксцентричен, точнее, – сюрреалистичен: три глубокие морщины на лбу, как борозды, длинная борода, как корни дерева – уже этим подчеркнута связь с родной землей, почвой, русским крестьянством. Лицо напряжено, нахмурено. Спустя годы похожий портрет писателя создаст Юрий Селивёрстов.

Осмысление народных притч и легенд неотделимо от осмысления писателем собственной жизни. Толстой изучал и записывал народную речь, перечитывал русские народные сказки и предания, писал близким и понятным народу языком. В притче «Чем люди живы» подвыпивший сапожник, увидев рядом с часовней обнаженную фигуру, удивляется: «На скотину не похоже. С головы похоже на человека, да бело что-то <…> точно, человек, живой ли, мертвый, голышом сидит, прислонен к часовне и не шевелится…» Это ангел. Таков он и в иллюстрации Алексеева: юноша сидит, стыдливо скрестив на груди руки, на ступеньках маленькой часовни, на двери ее – навесной черный замок, – шуплое тело юноши обнажено, голова безнадежно опущена. Дума его тяжела. В замкнутости сакрального пространства можно усмотреть намек художника на недоверие писателя к формальной стороне православия – храмам, иконам, священству.

Какому же христианству отдает предпочтение Толстой? Ответ мы находим в следующей цветной литографии Алексеева – бестелесный ангел с мерцающим нимбом над головой смиренно стоит за спиной грозного барина-заказчика в шубе и блестящем цилиндре, не подозревающего: часы его жизни сочтены. Писатель утверждал необходимость прямого, не опосредованного, без помощи священников и церкви, общения мирян с Божественными сущностями. Иллюстрация Алексеева передает нервное, драматическое состояние. Мех на дорогой барской шубе агрессивно-колючий, жестковато-ледяной. Остры и напряжены линии избяного пола. Качество, отличающее, по мнению Н. Страхова, толстовский рассказ, «удивительная сердечная теплота», касается в иллюстрации лишь полупрозрачного ангела, чей абрис намечен белыми округлыми, «кружевными» штрихами: со страдальческим всезнанием он обнимает, распахнув серебристые крылья, земного грешника, зная его будущее.

Эта же мысль – праведник без участия церкви – ясно читается в финале притчи «Два старика», где Толстой дает своеобразную икону святого в его земном воплощении: «Стоит Елисей без сетки, без рукавиц, в кафтане сером под березкой, руки развел и глядит кверху, и лысина блестит во всю голову, как он в Иерусалиме у гроба Господня стоял, а над ним, как в Иерусалиме, сквозь березку, как жар горит, играет солнце, а вокруг головы золотые пчелки в венец свились, вьются, а не жалят его». Алексеев глубоко воспринял мысль писате-

ля – у него это единственный на весь цикл праведник. С отвлеченным от земных дел взглядом, кажущийся бестелесным в бесцветной одежде на фоне «неземного», хотя и березового, леса. Словно в каком-то особом духовном пространстве пребывает старик со своими думами всё о том же. Это изображение праведника явно рифмуется с портретом писателя на форзаце. Будто Толстой с того портрета поднял глаза и лицо его разгладилось.

Но Алексеев не склонен идеализировать реальность. Он подчеркивает амбивалентность живой сильной личности, которая в любую минуту может сделать неожиданный выбор между добром и злом. Финальная иллюстрация к повести «Хозяин и работник» изображает купца Брехунова, застигнутого снегопадом по пути к выгодной сделке – покупке дешевого леса, с целью его перепродать и приобрести себе большой дом. Он прикрывает работника Никиту от мороза своим огромным телом в теплой шубе и замерзает сам. Неожиданный для жадного самодура самоотверженный поступок спасает его душу. Алексеев развивает мысль писателя: купец, раздавленный многооконным домом, вместе с ним поднят в небесную высь: жесткие прямые линии-«рельсы», идущие от земли в небеса (между нами и Богом – по мысли Толстого – не должно быть посредников!). На белом, в снегу, черным пятном изображен полуживой работник Никита и обледенелое тело черного коня. В темном небесном пространстве острые золотые лучи пронзают грубую мужицкую фигуру Брехунова – широко раскинутые ноги и загребущая рука.

Иной выбор между добром и злом делает герой рассказа «Сколько человеку земли нужно» – образ алчного мужика в иллюстрации доведен до гротеска. Тень от его уродливо изогнувшейся фигуры принимает очертания хищного зверя: погоня за наживой выжгла в нем все человеческое.

Непредсказуемость жизненного пути, волновавшая Толстого, близка и Алексееву, которого судьба не раз бросала то из Владивостока в Марсель, то из Парижа в Нью-Йорк. В черно-белом рисунке к притче «Бог правду видит, да нескоро скажет» тройка воспринимается как символ судьбы и России одновременно: она мчится так, что пыль столбом. Тройка и молодой купец Аксенов, в модной шляпе и в обнимку с гитарой, изображенный в потешной лубочной традиции, отбрасывают беспокойные, мрачные тени. Герой пока не ведает, какая страшная судьба его ждет.

Пожалуй, лишь в одном черно-белом рисунке, к рассказу «Где любовь, там и Бог», написанном на главную для Толстого тему – любви к людям, Алексеев прост в решении сюжета и добр к его героям. Ключевая тема притчи: душеспасительная беседа у самовара сапожника Авдеича и Степаныча, «старого солдата николаевского в обшитых старых валенках», довольных друг другом, горячим чаем и неторопливым разговором в холодный зимний день и изображенных художником с добродушной иронией. Трогательны детали одежды и обуви толстовских персонажей, но благостная атмосфера чаепития омрачена печальной задумчивостью старого солдата.

По этим работам Алексеева можно почувствовать дух времени, в которое они выполнялись. Иллюстрация к притче «Где любовь, там и Бог» только на первый взгляд напоминает безлюдные акварельные пейзажи М. Добужинского литовского периода – изображения Клайпеды и Вильнюса, которые Алексеев не мог не видеть. Алексеевское же решение полно скрытого трагизма. Пустынный городской пейзаж строится на противостоянии белого цвета (снега) и ритмически повторяющихся черных пятен: зияющих мертвых окон, одинокого черного сапога, висящего над темным проемом двери сапожной мастерской. Столь же безлюдными и заснеженными были в то время улицы блокадного города, где когда-то проходило отрочество художника. Тревожно низкое, равнодушно-серое небо, пронзенное обледеневшим острым шпилем колокольни. Плоские сугробы на крышах домов рифмуются с заснеженным булыжником мостовой. Мощным аккордом становится высокий полосатый фонарный столб с прислоненной к нему лестницей и брошенным рядом ручным фонарем, оставшимся без хозяина, которые перечеркивают пространство листа. Возникает образ страшного военного времени. Фотографии из захваченных фашистами городов с повешенными на фонарях партизанами появлялись и в американской прессе: шел 1942 год.

Со вторым изданием этой книги, 1948 года, нам удалось ознакомиться в Петербурге, оно находилось в коллекции академика РАО М. И. Башмакова. Томик, рассчитанный на массового читателя,

объемом в 224 страницы, переплетен в обычный картон, оклеенный недорогой бежевой бумагой со стилизованным, многократно повторяющимся, как декоративный узор в тканых русскими крестьянками полотенцах, рисунком с пестрыми петухами, напоминающими народную глиняную игрушку, и такими же пестрыми лошадками, запряженными в телегу или сани. В 2017 г. одна из авторов этого текста побывала в Нью-Йорке и приобрела экземпляр книги 1943 г. издания, подобный тому, какой мы видели в коллекции М. И. Башмакова.

Следом за толстовскими «народными рассказами» Алексеев приступает к русским народным сказкам. В ключе, еще более жестком и строгом, хотя художник использовал лубочные приемы и образы. Солидный том в 670 страниц, со ста иллюстрациями выдерживает в США три издания – в 1945, 1946 и в 1973 гг., два из них – первое и третье – выходят в издательстве «Пантеон Букс» (формат «ин октаво», «in octavo»). В том включено двести из шестисот собранных А. Н. Афанасьевым (1826–1871) сказок. Название «Русские сказки» – «Russian Tales» («Contes Russes») приведено на форзаце на английском и французском (на английский перевод осуществил Норберт Гутерман). В послесловии – статья Романа Якобсона об истории изучения русских народных сказок: «Читатель собрания сказок Афанасьева встретится с чрезвычайно разнообразным и потрясающим воображение миром русских сказок». Переплет обтянут оранжевой тканью,

с золотым тиснением – изображением сказочной жар-птицы на лицевой крышке. Зеленая целлофанированная суперобложка украшена рисунками. Книга помещена в футляр такого же оформления: чуть измененный повтор цветной иллюстрации к первой сказке «Волшебный перстень» в черно-белом варианте.

На клапане суперобложки – представление книги: «Первое исчерпывающее по своей полноте издание на английском языке русских волшебных народных сказок, выбранных из известного сборника А. Н. Афанасьева, включает наиболее характерные и выдающиеся сказки русского народа. Эти сказки – кладезь психологического и исторического опыта и бесценные ключи для понимания характера великой нации. Восхитительное чтение как для молодежи, так и для людей старшего возраста. Это новый перевод, а многие сказки переведены на английский язык впервые. Александр Алексеев, русский по происхождению и воспитанию, сочетает великолепную художественную технику и подлинные знания о России, ее традициях и обычаях»[1]. Но трактовки Алексеева сложнее, чем просто «знания».

В черно-белых перовых заставках, концовках – изображения хитрой лисицы, свернувшейся в кольцо рыбы-щуки с острыми колючими плавниками, двуглавого орла, жар-птицы в крошечной короне. Пляшущие вприсядку удалые молодцы – то по двое, то вереницей; движущиеся в танце девицы, танцующие на задних ногах цирковые

1. Перевод О. В. Звонарева, публикуется впервые.

лошадки, дерущиеся друг с другом рогатые черти с вилами в костлявых руках – все они только кажутся взятыми из лубков. Чем больше вглядываешься, тем явственнее слышишь не балалаечные зажигательные переливы, а дробь, жесткость современных ритмов; фигуры кажутся отлитыми из металла. В концовках – крохотные старинные пушки, «металлические» воины, в их повторяемости – агрессивность.

Лубок мог привлечь Алексеева простотой, лаконизмом изобразительных средств, грубоватым штрихом, цветовыми решениями, фантазией. Наивны, лукавы лубочные картинки, энциклопедия народной жизни, рассказывающая о ней языком, не признающим полутонов, объединяющим высокое и низкое, духовное и телесное, фантастическое и обыденное, смешное и серьезное – «потешные» картинки.

У Алексеева же в цветных литографиях «потешность» иного рода. Озорного лубочного юмора, душевного простодушия в них нет: ни в пластике, ни в штрихах и ни в линиях, ни в использовании цвета. Художник ограничивается пятью яркими, выразительными цветами, принятыми в лубке: малиновым, зеленым, желтым, красным и черным. Художественное пространство его иллюстраций, заметно театрализованное, напоминает лубочное. Композиция нередко делится на две части – нижнюю и верхнюю, в них протекают разные по времени действия. Смелость лубочных приемов, вплоть до гротеска и намеренной деформации фигур, укрупнение одной из них, – близка

художнику. Хитро жмурящийся кот в нижней части иллюстрации к сказке «Кот, петух и лиса» объемнее и крупнее лисы и петуха в верхней части плоскостной композиции. Но во всей этой композиции – мрачновато-жесткая игровая реальность, которой не бывает в лубке.

Алексеев выбирал сюжеты сказок, связанные с принципиальным противостоянием добра и зла. Полосное изображение Кощея Бессмертного – чудовищно оскалившийся скелет, с конем, словно выкованным из железа, – олицетворение войны, собирающей кровавую жатву. На другой иллюстрации: Соловей Разбойник – агрессивная, злая птица – держит под крылом лук, примостившись в ветвях столетнего дуба. Грузный богатырь Илья Муромец, пускающий в него стрелу из своего лука, изображен на переднем плане со спины, в кольчуге, со щитом и мечом, но есть в нем что-то беззащитное. Он сидит на расписном игрушечном коньке, похожем на глиняную игрушку, над ним клубятся змеи. Грубоватые штрихи гравюры и темно-синие мрачные оттенки создают атмосферу непокоя и опасности. Страшны и безликие воители, конные и пешие, кто с пиками, кто со стрелами, наступающие друг на друга, красные и черные, в четыре ряда по вертикали, освещенные солнцем и луной в облаках, в тучах пыли – в плоскостном, силуэтном решении. Диодоров, рассматривая эти иллюстрации, заставки и концовки, заметил: «Тут звуки ленинградской симфонии Шостаковича слышны», хотя не знал, что Алексеев делал их в годы войны.

Сказочные сюжеты давали художнику возможность фантазировать – в иллюстрации к сказке про Финиста Ясного Сокола над стилизованными теремами пластично парит полуптица-полуюноша в нарядном убранстве, а Марья Моревна напоминает шамаханскую царицу своим восточным одеянием, шароварами и перьями в волосах. Рогатые и глупые коровы (явные «родственницы» знаменитых летающих коз Марка Шагала, который в США иллюстрировал книги для того же издательства, что и Алексеев) с изумлением глядят из облаков на происходящее на земле. Тут же на доске раскачивается глиняный человечек и расписная кукольная фигурка («Не нравится, не слушай»). Над притаившимися на печке испуганными, похожими на близнецов, тремя братьями тяжело возвышается в пушистых облаках ярко-красный златогривый конек, почти игрушечный («Свинка золотая щетинка, утка золотые перышки и златогривый конь»). Фантазия художника, сюрреалистические мотивы, характер штриха, напряженно решенное пространство лишены шутейства русских «потешных картинок» далекого-далекого прошлого.

Сказки рождались в деревне, Алексеев же – потомственный горожанин, для него традиционная, старая Русь – это патриархальная Москва, в которой он никогда не был. На титульном листе книги художник поместил миниатюру: древний московский Кремль, Успенский собор, кремлевская башня и однообразные домишки. Символичен образ покровительницы России: в небе парит Дева-пти-

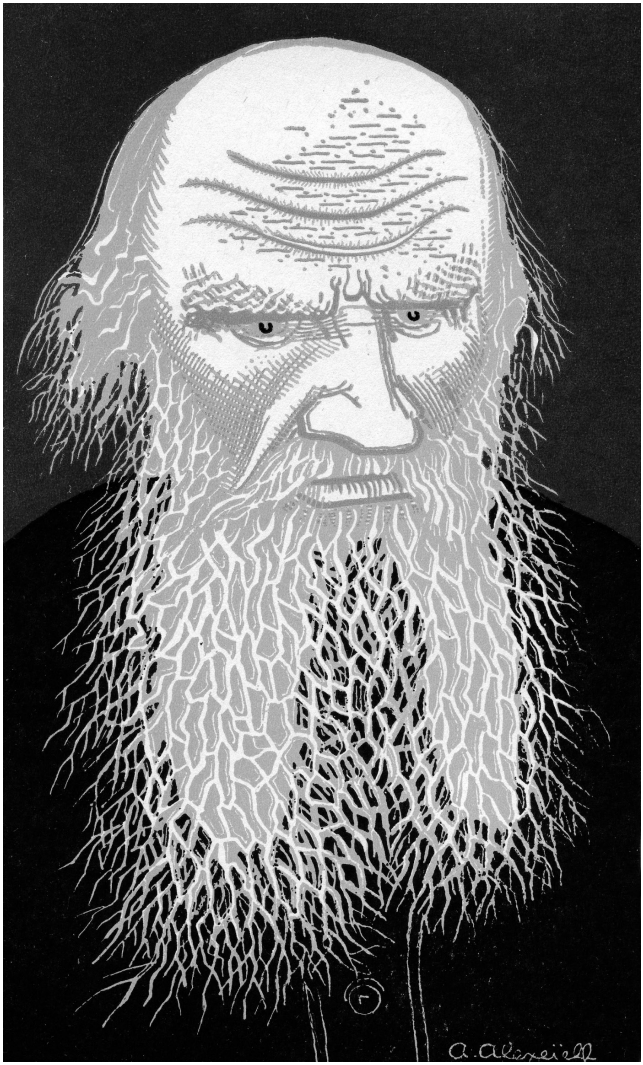
ца в русском убранстве, с нимбом и ангельскими крыльями. Руки ее распростерты над Кремлем: Богородица, по преданию, покровом не раз спасала Москву. О чем вспоминал русский по происхождению и воспитанию художник, волею трагических обстоятельств оказавшийся на чужбине и названный французским? Художник, которому в Советской России не нашлось бы места.

Алексеев-анималист с удовольствием при любом удобном случае изображает лошадей. А в сказке «Волшебное кольцо» – собаку и кота, спасителей влюбленных, помогающих их воссоединению. Вместе с маленьким оркестром и женихом – крестьянским сыном, пустившимся на свадьбе в пляс, они открывают американский том «Русских волшебных сказок». В их образах – доброта и ласковость. Пес – не любимец ли Клер пудель Джерико? Ведь главным событием жизни Алексеева в Америке осталась для него женитьба на Клер. А кот – не алексеевский ли, то и дело повторяющийся в его иллюстрациях?

В швейцарском фонде Алексеева хранится автограф издателя, его давнего друга Жака Шифрина с указанием, какие страницы иллюстрировать, после поясняющей записи, подписанной инициалами «Ж.Ш.». Здесь же хранится и переданная дочерью художника машинопись «Русских волшебных сказок», со списком иллюстраций к каждой главе и аннотациями, написанными карандашом и чернилами.

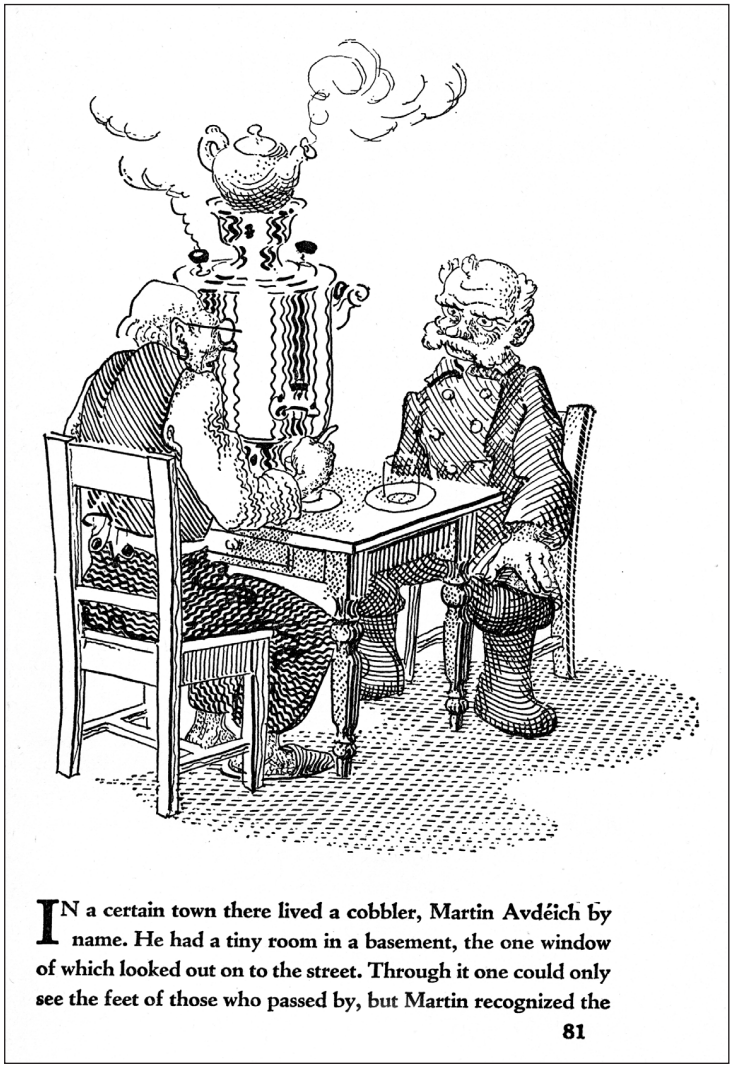
…В лубке, как известно, жила душа русского народа, в литографиях Алексеева – его исстрадав-

шаяся душа. Он и не представлял, как скоро ему предстоит на целое десятилетие погрузиться и мыслью, и чувствами в исторически далекое и не очень далекое прошлое его настоящей родины. Это будут иллюстрации к Толстому, Достоевскому, Пастернаку.



Из иллюстраций А. Алексеева к «Рассказам и легендам»
Л. Н. Толстого. «Пантеон букс», Нью-Йорк. 1948.
Портрет Л. Н. Толстого, фронтиспис

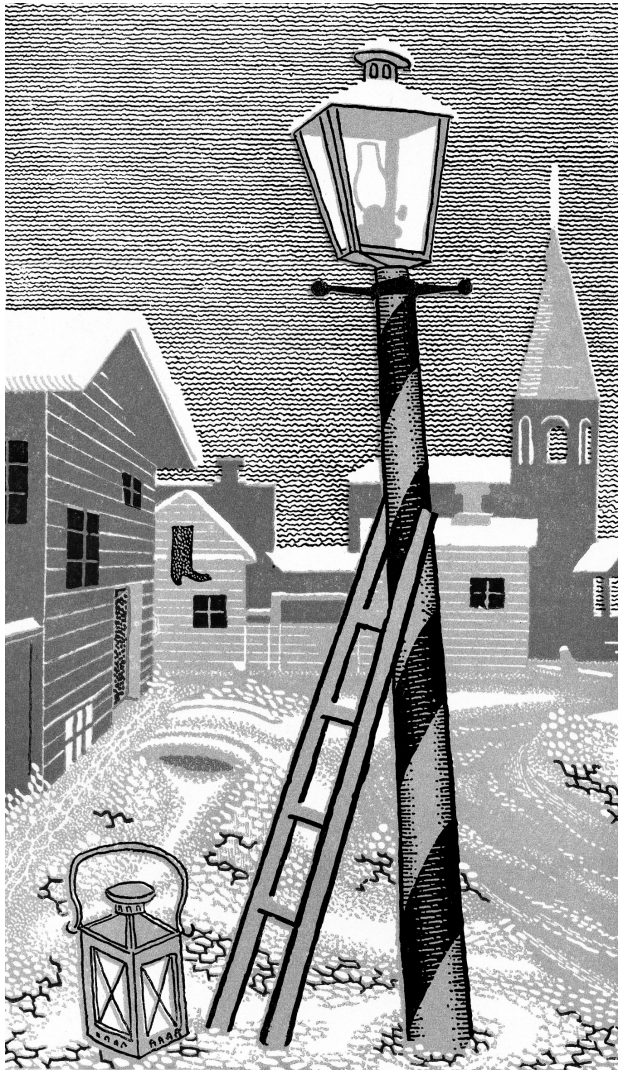
Из иллюстраций А. Алексеева к «Рассказам и легендам» Л. Н. Толстого. «Пантеон букс», Нью-Йорк. 1948. Иллюстрация к притче Л. Н. Толстого «Чем люди живы»



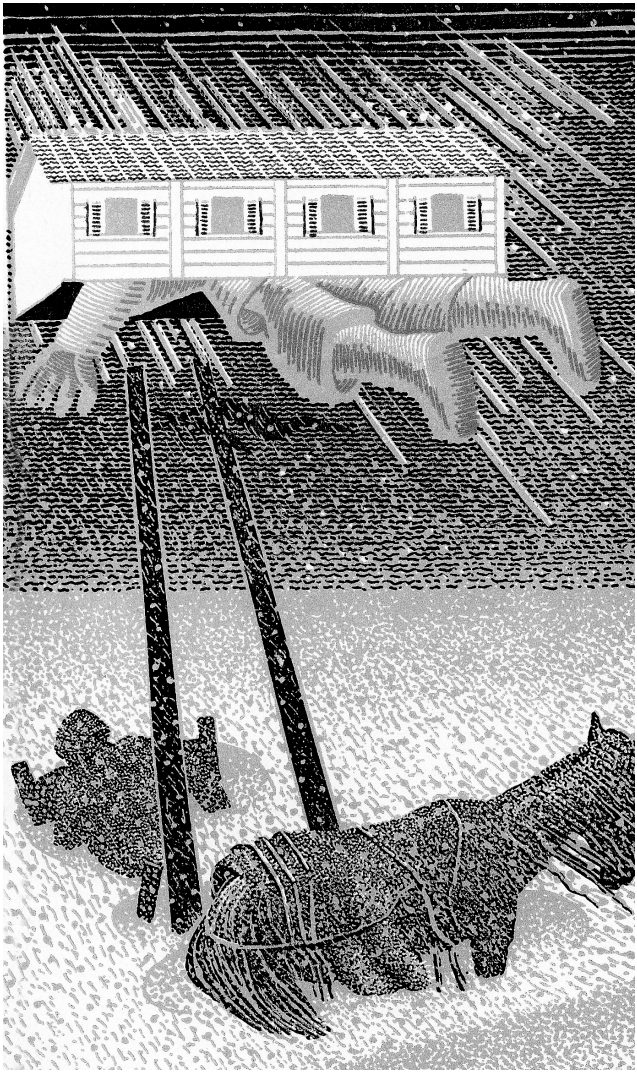
IN a certain town there lived a cobbler, Martin Avdéich by name. He had a tiny room in a basement, the one window of which looked out on to the street. Through it one could only see the feet of those who passed by, but Martin recognized the

81

Из иллюстраций А. Алексеева к «Рассказам и легендам» Л. Н. Толстого. «Пантеон букс», Нью-Йорк. 1948. Иллюстрация к притче Л. Н. Толстого «Где любовь, там и Бог»



Из иллюстраций А. Алексеева к «Рассказам и легендам»
Л. Н. Толстого. «Пантеон букс», Нью-Йорк. 1948.
Иллюстрация к притче Л. Н. Толстого «Где любовь, там и Бог»



Из иллюстраций А. Алексеева к «Рассказам и легендам»
Л. Н. Толстого. «Пантеон букс», Нью-Йорк. 1948.
Иллюстрация к притче Л. Н. Толстого «Хозяин и работник»

Иллюстрация к сборнику «Русские волшебные сказки».
«Пантеон букс», Нью-Йорк.1945

Иллюстрация к сборнику «Русские волшебные сказки».
«Пантеон букс», Нью-Йорк.1945

Иллюстрация к сборнику «Русские волшебные сказки».
«Пантеон букс», Нью-Йорк.1945

Иллюстрация к сборнику «Русские волшебные сказки».
«Пантеон букс», Нью-Йорк.1945

Иллюстрация к сборнику «Русские волшебные сказки».
«Пантеон букс», Нью-Йорк.1945

Кузнецов Эраст Давыдович

Вера Ермолаева в детской книге

Жизнь Веры Михайловны Ермолаевой, родившейся в 1893 г. в семье зажиточного помещика Саратовской губернии, еще в детстве подверглась нешуточному испытанию: она неудачно упала с лошади и получила такую серьезную травму, что, несмотря на усилия врачей (на лечение ее возили даже в Париж и Лозанну), навсегда была обречена передвигаться только с помощью костылей. Это несчастье могло безнадежно изуродовать ее жизнь. Однако В. М. Ермолаева была одарена не только большим талантом, но и сильным, деятельным характером, она обладала редкой общительностью, неуемным жизнелюбием, готовностью браться за многое и многое принимать на себя, ответственностью, и сумма этих качеств определила всю ее личную и творческую жизнь.

В 1910 г. Ермолаева окончила гимназию, и вскоре оказалась в той же студии Михаила Бернштейна, что и В. Лебедев, и Н. Лапшин. В студии

она занималась сравнительно недолго, неполных два года, но этого времени ей хватило, чтобы получить отличную подготовку и в рисунке, и в живописи, а кроме того, полноправно войти в круг таких же, как она, молодых, ищущих себя художников. Поездка в 1914 г. в Париж, то есть в самый центр художественных исканий и экспериментов тех лет, укрепила ее веру в свои силы.

После возвращения в Петербург В. М. Ермолаева вошла в литературно-художественную группу «Бескровное убийство» и самым активным образом участвовала во всех акциях группы, в том числе и в выпуске одноименного журнала. Один из выпусков этого журнала (названный «Ассиро-вавилонским») был даже посвящен ее собственному творчеству. Кроме того, Ермолаева серьезно интересовалась древним искусством, слушала лекции в Археологическом институте; два года проработала в Музее города, где заведовала отделом «Искусство в жизни города» и успела даже собрать в нем богатую коллекцию старых вывесок, которыми увлекались она и ее товарищи.

Неудивительно, что тогда же, в 1918 г., Ермолаева оказалась среди учредителей книгоиздательской артели «Сегодня» и фактически возглавила ее. Однако на следующий год ей все же пришлось покинуть артель: она была откомандирована в Витебск, где в свои двадцать пять лет В. М. Ермолаева стала заместителем директора Витебской народной художественной школы. Позднее она поддержала Казимира Малевича, тоже приехавшего в Витебск, сделалась горячей последовательницей

его учения и вошла в созданную им группу художников УНОВИС («Утвердители нового искусства»). В конце 1922-го вместе со всей группой она вернулась в Петроград, где стала научным сотрудником руководимого Малевичем ГИНХУКа (Государственного института художественной культуры), а некоторое время спустя возглавила в институте лабораторию «А», которая исследовала проблемы цвета в живописи. Кроме того, Ермолаева продолжала упорно и плодотворно заниматься живописью, укрепляя и развивая знания и навыки, полученные ей в студии Бернштейна.

Казалось бы, всего этого должно было хватить, чтобы занять даже полного сил здорового человека, но Ермолаева стала еще и иллюстрировать детские книги. Скорее всего, первоначальный стимул к этому был самый обычный, практический: надо было зарабатывать на жизнь, приходилось давать и частные уроки. Но как максималист по самой своей природе В. М. Ермолаева не могла удовлетвориться добропорядочным исполнением картинок для книжек, и новело затянуло ее целиком.

Ранее у Ермолаевой уже был небольшой опыт работы в книге (или, точнее, в печатных изданиях). Еще в 1918 г., среди прочих своих занятий, она проиллюстрировала и оформила «Мистерию-буфф» Маяковского, правда, издание это так и не осуществилось, а сама работа куда-то сгинула, от нее сохранился только эскиз обложки, действительно великолепный. Тогда же Ермолаева оформила для артели «Сегодня»

две книжки и один детский лубок, а также, сразу после возвращения из Витебска, – книжку «Зайчик» («Раз, два, три, четыре, пять…») в технике линогравюры, для частного издательства. Но для серьезных занятий делом этих опытов было маловато. И книжки это были специфические, ограничивавшие поле работы четырьмя страницами, да и сама техника линогравюры – вынужденной, не органичной ни для детской книги, ни для самой художницы, которая к ней больше никогда не возвращалась.

Начинала она, как все, с журналов – с «Воробья», потом сотрудничала с «Новым Робинзоном», но очень скоро стала получать заказы и от Книжного отдела «Ленгиза», продолжая при этом работать в журналах «Еж» и Чиж», нередко «опробывая» в них замыслы будущих книжный работ.

К новому делу она приросла душевно и както по-женски, может быть, даже компенсируя им такое горькое личное обстоятельство, как невозможность по состоянию здоровья завести собственных детей. Наверно поэтому она ориентировалась на книжку-картинку для самых младших – и не преимущественно, а исключительно, и за иные никогда не бралась. Основы этого дела она освоила удивительно быстро и до тонкостей.

Уже первая ее книжка, «Топ-топ-топ» Николая Асеева, поражает уверенностью ее мастерства. Правда, обложка выглядит несколько «чужеватой» для нее, словно это подражание кому-то из тех художников, которые в то время, в свою очередь, подражали Лебедеву. Но удивляет та свобо-

да, с которой Ермолаева распорядилась впервые открывшимся перед нею простором следующих друг за другом разворотов – не прилаживая к ним кое-как свои картинки, а выстраивая и обустраивая из них единое хорошо ощутимое книжное пространство. Эту способность (и, скорее всего, потребность) она сохранила и укрепила в работах последующих.

Кто ее этому научил? Кто пробудил в ней вкус к выстраиванию книжной обложки как самостоятельного и своеобразного произведения графики (а каждая ее обложка именно такая – образцовая по композиционному остроумию и увлекательная)? Кто мог подсказать ей, что обложки книжек, входящих в серию, должны быть однотипны, родственны, но при этом оставаться разными, сразу узнаваемыми и отличимыми, и какими средствами этого можно добиться? Ермолаева именно так оформила заказанную ей небольшую, на двенадцать книжек, иллюстрированную серию басен Крылова, и сделала это отлично – к чему-то прислушиваясь, к чему-то приглядываясь, а более всего полагаясь на собственный художественный инстинкт и профессиональное мастерство.

Ей довелось выполнить тридцать с небольшим книжек самого разного содержания, жанра и назначения, вплоть до книжек-самоделок, из которых надо нужно вырезать детали, склеивать из них фигурки или предметы: «Зоосад на столе», «Бумага и ножницы», «Из бумаги и без клея», «Одень меня», «Шесть масок» и тому подобные. Ермолаева придумывала и выполняла их сама

или совместно со Львом Юдиным, совсем молодым художником, тоже приехавшим с Малевичем из Витебска. Такие задачи тоже были ей интересны, захватывали ее воображение.

Ермолаева порой и сама если не писала, то придумывала книжки. Среди них такая удивительная, единственная в своем роде, как «Собачки» (1928), которую условно можно назвать «книжкой-игрой». На первой ее странице изображена собака и под нею подпись: «Одна собака», на второй – «Две собаки», на третьей – «Четыре собаки», и так до последней, восьмой страницы, где изображены, естественно, уже сто двадцать восемь собак (именно так, я сам их пересчитывал) с соответствующей подписью. И всё это не какие-то условные фигурки, а реальные собаки, каждая из которых отличается от остальных своей породой, отлично переданной и легко узнаваемой; цветом, ростом, позой, – она предстает перед зрителем «как живая». (Ермолаева вообще любила и умела изображать животных и, несомненно, могла бы в этом посоревноваться и с Чарушиным, и с Курдовым.) Правда, по мере перелистывания книжки изображения собак уменьшаются в размерах, но даже на восьмой странице самые близкие из них все еще узнаются, а удаленные от нас, размером чуть больше булавочной головки, скорее угадываются. Понятно, что эту мороку придумала себе сама художница и исключительно потому, что ей это было чрезвычайно интересно.

Многие из книжек В. М. Ермолаевой давно стали классикой книжной графики для детей. И в

каждой из них художница является нам самой собою, легко узнаваемой и признаваемой – и при этом всегда непредсказуемой.

Такова и книжка «Поезд» (1929). Ее название может ввести в заблуждение, но она не имеет ничего общего с книжками о паровозах и железных дорогах, которые тогда, в пору «ускоренной индустриализации всей страны», были необычайно популярны и издавались в большом количестве. Хотя и среди этих книг встречались по-своему очень незаурядные, например, как книги Елены Сафоновой, но Ермолаевой все это было совершенно чуждо.

Автором книжки «Поезд» числится Евгений Шварц, но, скорее всего, он просто придумал ее идею, а В. М. Ермолаева осуществила фактическое исполнение, или, что еще вероятнее, они ее придумали вместе. В книжке практически нет текста, кроме кратких пояснений к тому, что книжку составляет, – к изображениям восьми разных мест, где будто бы побывали восемь ребят и откуда они прислали открытки. «Открытки» – это чистая условность, потому что иллюстрации ничего общего с открытками не имеют: это восемь пейзажей во всю страницу, оживляемых фигурками «стаффажного» свойства. Среди пейзажей попадаются и совсем экзотические, вроде Турции, Африки или какого-то ночного западного города (вроде, американского), но большинство своих, привычных и знакомых. Пейзажи – воображаемые, в большинстве из этих мест Ермолаевой не доводилось бывать, но она воссоздала их с убедительной на-

глядностью и покоряющей притягательностью, подстрекая зрительское воображение: они так и манят к себе.

Собственно поезд все-таки тоже фигурирует в книжке, но больше как некий условный «персонаж» – это цепочка разноцветных и заведомо «игрушечных» вагончиков, вместе с таким же паровозиком, которые появляются сначала на обложке, а потом неизменно возникают на каждой странице, большей частью простодушно пересекая пейзаж по горизонтали, – самый простенький, но уместно употребленный прием помогает объединить страницы единым движением.

Прием сквозного движения через всю книгу вообще часто возникает у Ермолаевой, которая неизменно воспринимала и трактовала каждую книжку как «динамическую систему» – и всякий раз по-новому.

В книжке «Иван Иваныч Самовар» (1930) уморительную историю, рассказанную Даниилом Хармсом, она развернула в серии подчеркнуто однотипных изображений, следующих одно за другим. В них фигурирует стол с клетчатой скатертью и громадным пузатым самоваром, а за столом – самые разные забавные любители чаепития, и стол этот постепенно удлиняется, компания любителей увеличивается за счет новых и новых пришельцев (в том числе и Жучки с Муркой), которые ведут себя самым непредсказуемым образом, а сам самовар, не выдерживая непосильной нагрузки, в конце концов катастрофически худеет. За этими преображениями хочется наблюдать,

улавливая многочисленные остроумные подробности, это своего рода театр, или, лучше сказать, кинематограф, который как раз тогда завоевывал массовое сознание. Видимо, совсем не случайно каждую сценку художница заключила в темную рамку, скругляя ее внутренние углы, – прямо уподобляя их кадрам на кинопленке.

В другом случае, следуя за авторским рассказом, Ермолаева просто разворачивает переходящую со страницы на страницу бесконечную панораму, и в ее пределах обрисовывает увлекательное действие. Как, например, в книжке Шварца «Шарики» (1929), где связка воздушных шаров, нечаянно получив свободу, совершает путешествие из самого центра Ленинграда (бегло помеченного Аничковым мостом), над железной дорогой, над полями, потом над какой-то деревней, где некая вздорная сорока их похищает, и только вмешательство прохожего охотника освобождает шарики от связывающей их бечевки: «И понес их ветер / По чужим краям, / Если кто их встретит, / Пусть расскажет нам».

Ермолаева, виртуозно пользуясь всего тремя красками – черной, красной и синей, воссоздала эти странствия шариков с той живой конкретностью, которая всегда отличала ее книжные работы, а завершила рассказ неожиданным финалом: шарики, оторвавшиеся от притяжения Земли, которая уже вообще осталась за пределами изображения, напоминая о себе лишь заметно округлившейся линией горизонта, блуждают в синеве некоего фантастического Космоса, среди светил

и облаков – зрелище, никак не предусмотренное Шварцем, но невиданное и захватывающее.

Увлеченно трудясь в книжной графике, Ермолаева продолжала заниматься станковой живописью, все более сосредоточиваясь на ней и работая все более осмысленно и целеустремленно. Цель ее исканий заключалась в том, чтобы соединить свой опыт, вынесенный из блуждания в лабиринте отвлеченных живописных экспериментов, с естественной и извечной потребностью художника в изображении видимого реального мира. В сущности, это было именно то, к чему стремился Лебедев, да и не он один. Вокруг Ермолаевой, несомненно, обладавшей призванием лидера, постепенно стала складываться небольшая группа художников, называвших себя «группой живописно-пластического реализма». «Молодежь ее [Ермолаеву] обожала», – вспоминал художник Василий Власов. Художники собирались у Веры Михайловны по вторникам, устраивали небольшие выставки, обсуждали их и спорили.

Занятия живописью, как водится, подпитывали и книжную графику Ермолаевой – чаще всего опосредованно, но временами и самым прямым образом. Так возникла одна из самых лучших ее работ, книжка «Рыбаки».

Едва ли не каждое лето Ермолаева проводила где-нибудь за городом, работая там с натуры, но этого ей казалось мало, и в 1928 и 1929 гг. она вместе с одной из своих учениц, художницей Региной Великановой, совершила две поездки на Север: сначала на Баренцево море, потом на Белое.

Трудно понять, как Ермолаева решилась на такое путешествие, но она решилась – и не пожалела. Там, пораженная всем увиденным, она неустанно работала на натуре и привезла множество натурных этюдов, и эти поездки стали новым важным этапом в ее развитии как живописца.

Текст «Рыбаков» был написан Александром Введенским, но нетрудно догадаться, что именно Ермолаева не только навела его на эту тему, но и поделилась с ним собственными живыми впечатлениями. Сюжет книжки самый простой: рыбаки выходят в море, там их настигает жесточайшая буря, но они благополучно возвращаются домой. Проста и композиция книги: ряд непрерывно идущих друг за другом, крупных, на две трети страницы, изображений живописного характера, составляющих нечто вроде фриза. В них очень явственно противопоставлены две стихии. Первая – стихия «дома», приюта простой человеческой жизни, она решена исключительно в теплых, золотистых тонах. Вторая – стихия моря, решенная в тонах холодных,она сурова и холодна, угрожающе двулика, может предстать и обманчиво умиротворяющей (в штиль), и обрушиться на человека (буря), представлена как некое бедствие, неотвратимое и всепоглощающее. Стихия моря все более и более заполняет поле изображения, оставляя в разгар шторма лишь узенькую полоску горизонта.

Книжка «Рыбаки» вышла в 1930 г. На следующий год вышла другая, тоже Введенского – «Подвиг пионера Мочина». Это наскоро скроенная и не

очень внятная история про пионера, который со своими товарищами противостоит опасным проискам злобных бандитов-басмачей, одна из многих подобных, появлявшихся в те годы. Сколько-нибудь серьезного отношения к себе она вызвать не могла, и художница обошлась рисунками откровенно лубочного характера. Впрочем, и в этой книжке мы находим две великолепные по своим живописным свойствам иллюстрации, одна из которых изображает предводителей этой шайки, а вторая – ее стремительный налет в черноте ночи. Еще одна сходная книжка, написанная Я. Миллером (то есть Николаем Заболоцким), «Восток в огне», посвященная антиколониальной борьбе угнетенных народов, тоже была агиткой, написанной в доступной детишкам форме, но иллюстрации в ней восхищают масштабами и темпераментностью рисуемого Ермолаевой действия.

«Восток в огне» и книжка-самоделка «Из бумаги и без клея» – последние детские книжки, сделанные В. М. Ермолаевой. Известно, что в начале 1930-х гг. она обратилась к иллюстрированию книг для взрослых. Так ли это? Книги для взрослых вообще иллюстрировались тогда исключительно редко и в очень немногих издательствах (скажем, в изд-ве «Academia»). К тому же работы Ермолаевой не похожи на иллюстрации в точном смысле, это скорее своеобразные «отклики» или «фантазии» художника на тему литературного произведения. Таковы исполненные гуашью и великолепные по живописным качествам композиции на темы «Дон Кихота» Сервантеса или

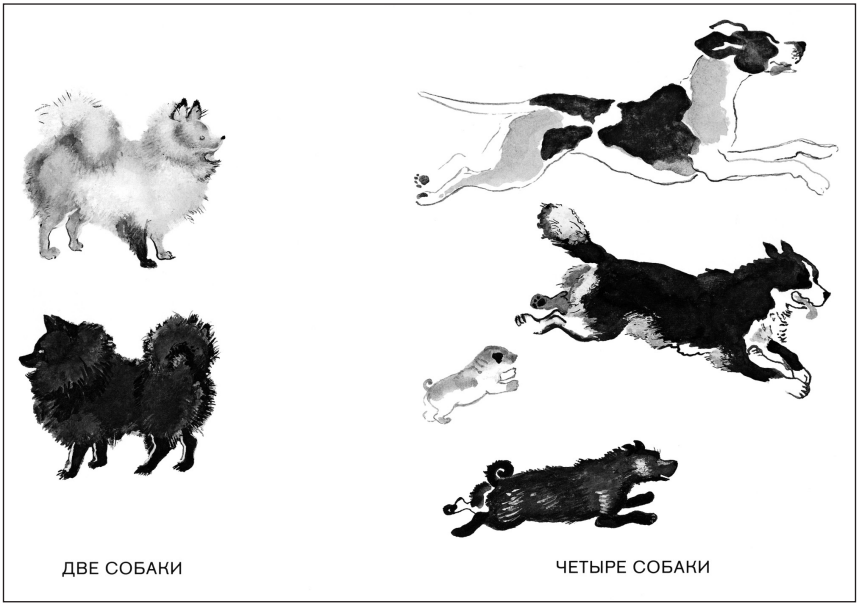
«О природе вещей» Лукреция. Немного ближе к иллюстрациям композиции по «Рейнеке-лису» Гёте – озорные, насыщенные злободневными аллюзиями, не всегда или не полностью понятными нам сегодня. Предположительно, Ермолаева показывала их в Гослитиздате и даже получила одобрение вместе с ни к чему не обязывающим обещанием обратиться к ней, если «Рейнеке-лис» будет когда-нибудь намечен к изданию.

Любопытно, что эти работы были исполнены в цветной литографии. Этой техникой Ермолаева владела, но почти не работала в ней, скорее всего, просто из-за состояния здоровья – недаром же Лебедев от нее этого и не требовал, как требовал, очень настойчиво, от других художников. Разумеется, при тиражном репродуцировании (тогдашнего уровня) качество ее работы сильно страдало, и это невыносимо бросается в глаза, когда сравниваешь какие-нибудь ее книжки с сохранившимися авторскими оригиналами или хотя бы с репродукциями современными. Правда, листы к «Рейнеке-лису» слишком велики по размеру, и для книги их все равно пришлось бы не печатать с камней, а тоже репродуцировать, то есть обращение к литографии теряло смысл. Эти работы были для Ермолаевой пробой сил, и пробой безусловно удавшейся – такой, которая могла открыть в книжной графике совершенно новую и очень интересную страницу. Но этого не случилось.

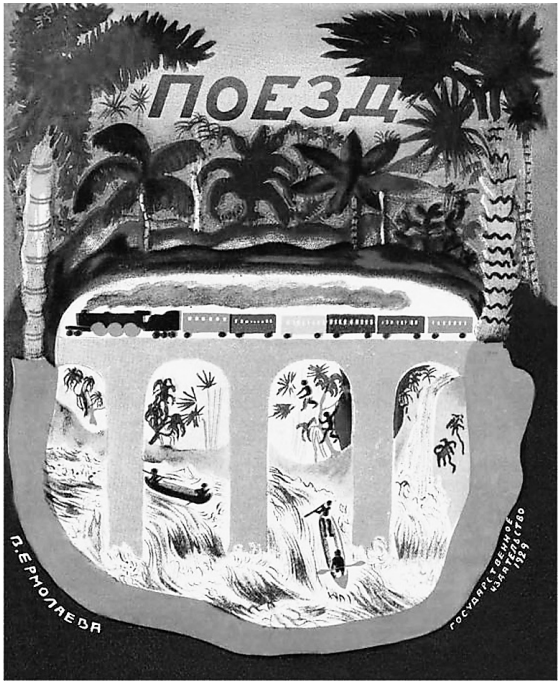
В конце декабря 1934 г. Ермолаева была арестована по стандартному обвинению в «антисоветской деятельности». Вероятнее всего, это

произошло в ходе массовой кампании террора, широко развернутой после убийства 1 декабря Сергея Кирова, когда забирали чуть ли не всех, кто мог показаться подозрительным, а В. М. Ермолаева – могла. Отец ее был помещиком, мать – по происхождению баронесса, а брат – меньшевик. Она тесно общалась с поэтами-обэриутами, вызывавшими подозрения властей и так или иначе поплатившимися за это. Художники, постоянно собиравшиеся у Ермолаевой, составляли «группу», то есть некую организацию, они устраивали какие-то выставки и дискуссии – надо полагать, не выбирая выражений, к тому же среди собиравшихся могли оказаться доносчики – и вольные, и невольные. А политические аллюзии, возникавшие в иллюстрациях Ермолаевой к «Рейнеке-лису», были более чем прозрачны. Всего этого оказалось достаточно для ареста.

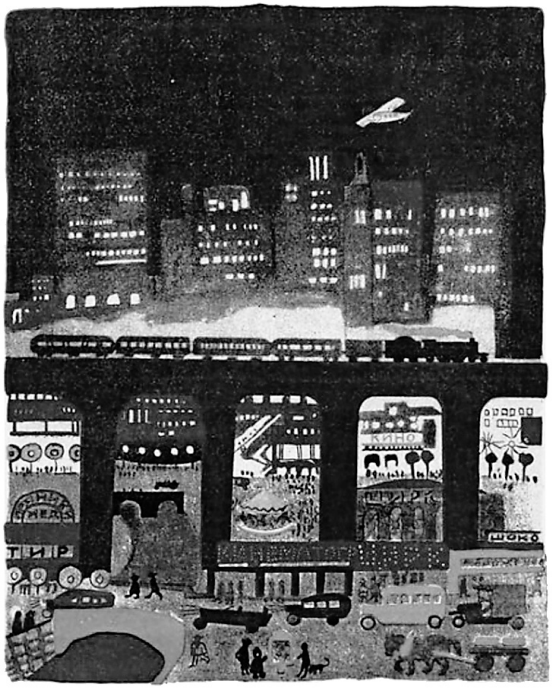
В марте 1935 г. В. М. Ермолаева была приговорена к трехгодичному отбыванию наказания в Карагандинском исправительно-трудовом лагере и чем-то, очевидно, не угодила лагерному начальству, потому что еще до окончания срока, в сентябре 1937 г., была снова судима и вскоре приговорена – на этот раз к расстрелу. Место ее могилы неизвестно.



В. Ермолаева. Собачки. М.; Л.: Госиздат.
1928. Иллюстрационный разворот



Е. Шварц.
Поезд.
Л.: Госиздат.
1929. Обложка



Е. Шварц.
Поезд.
Л.: Госиздат.
1929.
Иллюстрация

Д. Хармс.
Иван Иваныч
Самовар.
Л.: Госиздат. 1930.
Иллюстрационный
разворот

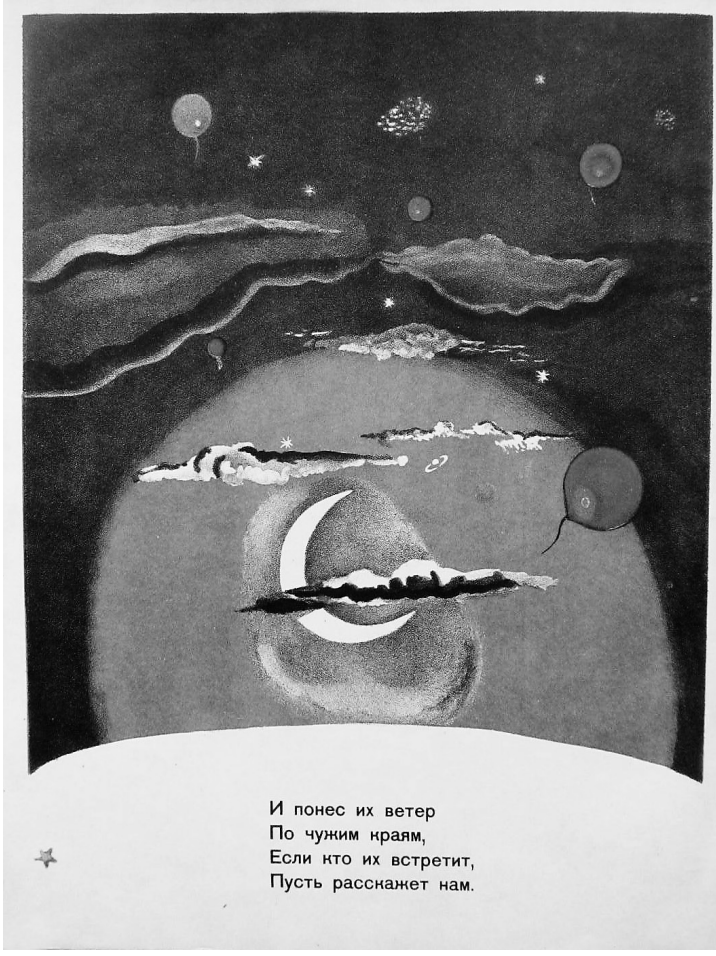
Не звонит звонок,
Не начинается урок,
Пусто в школе —
Праздник, что-ли?
Лошади запряжены,
Бороны налажены —
Никто не едет в поле —
Праздник, что-ли?

А на площади кричат,
А на площади свистят,
Шапки вверх летят,
Палки вверх летят.
А над площадью сорока
Суетится белобока,
Клювом да когтями
Шарики тянет.
Ни взад, ни вперед.
Ветер крутит и вьет;
А шары блестят,
А шары шелестят:

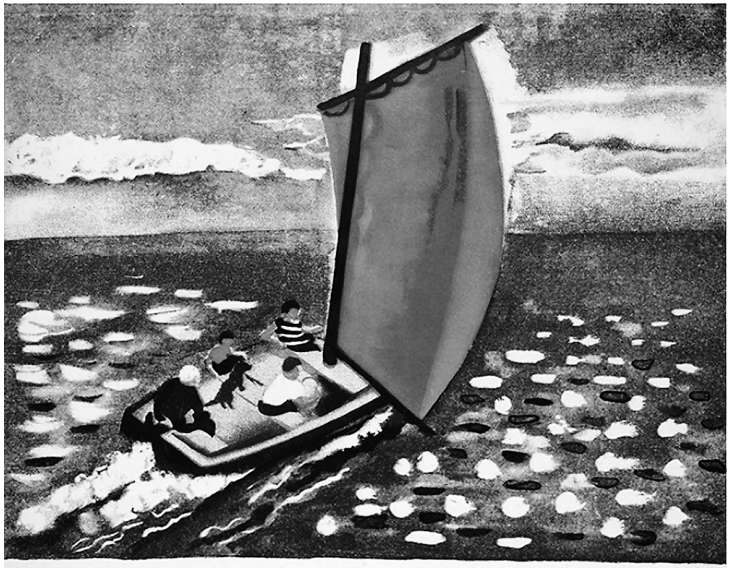
„Вот веселая игра
Для воздушного шара,
Только, братцы,
Чур, не разлетаться.
Разом влево, разом вправо,
Наиграемся на славу.

Эх, шары хороши,
А ты, сорока, попляши!"
Вся деревня
Полезла на деревья,
А кто потяжелее —
Глотки не жалеет.

Е. Шварц. Шарики. Л.: Госиздат. 1929. Финальная иллюстрация



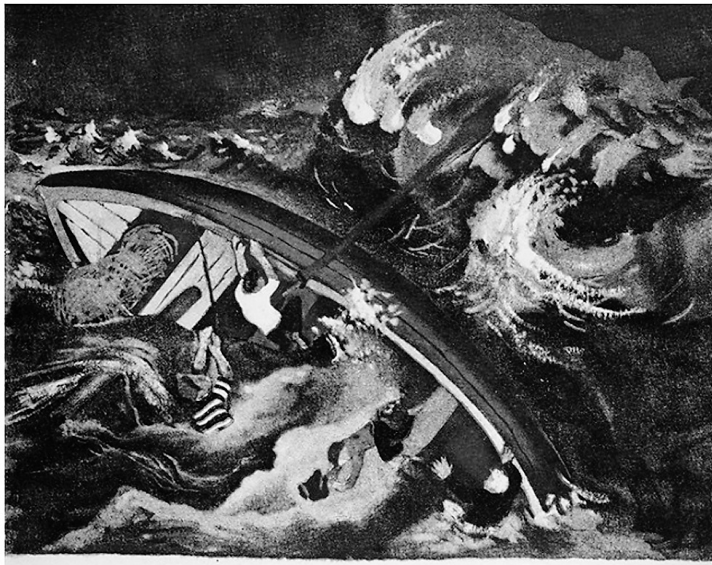
Е. Шварц. Шарики. Л.: Госиздат. 1929. Иллюстрация



По тихому морю поплыли они,
Суровый парус натянут.
В широком море они одни,
Закидывать сети станут.

Медузы плывут глубоко под водой,
Дельфины веселые скачут,
Играет волны гребешок завитой,
И всё предвещает удачу.

А. Введенский. Рыбаки. Л.: Госиздат. 1930. Иллюстрация



Буря крепчает, поднялся шквал,
Сопротивление слабо.
Страшный приходит девятый вал,
Валится лодка на бок.

В воду упали три рыбака,
Мальчик с собакой свалились.
Чья-то за борт ухватилась рука,
Двое за руль уцепились.

А. Введенский. Рыбаки. Л.: Госиздат. 1930. Иллюстрация

Анна Константиновна Курбатова

Детские иллюстрации М. В. Добужинского 1917–1927 гг.

Художники объединения «Мир искусства» до 1917 г. распространяли свою деятельность на разные виды и жанры графики, ориентируясь в основном на узкий круг европейски образованных людей. Оформление и иллюстрации книг они считали средством воспитания эстетического вкуса у своих читателей. После революции эстетика и метод стилизаторства мирискуссников оказались чужды и не нужны людям, выросшим в иных социальных условиях и разных народных традициях. Не все художники объединения смогли принять культуру новых хозяев страны. Мстислав Валерианович Добужинский был тем, кто хотел «установить связь и взаимное понимание между художниками и – уже не “обществом”, а народом». Его волновали проблемы формирования нового стиля, национального акцента творчества, сущности народного искусства [1].

1. Добужинский М. В. Воспоминания / Примечания сост. Г. И. Чугунов. М.: Наука, 1987. С. 323.

В отечественном искусствоведении Добужинский известен как график, посвятивший свое творчество образу Петербурга –Петрограда. Для западной критики он – художник театра. Исследователи и он сам отмечали, что в его творчестве всегда присутствовала двойственность, в которой «интимный реализм» уживался с «влечением к стилю, к гротеску и даже к абстрактному»[1]. Книги, в том числе детские, художник начал оформлять еще до революции. В лучших из них, созданных в первое десятилетие советской власти, можно увидеть и влияние «Мира искусства», и новые тенденции.

Добужинский с юности хорошо подмечал физиогномические особенности людей и хотел стать портретистом. Его карьера начиналась в сатирических журналах, для которых он рисовал карикатуры. Простые рисунки на злобу дня были очень востребованы и являлись легким заработком для молодых художников. Добавив к рисунку цвет, Добужинский создал в этой манере множество добрых и веселых шаржей на своих товарищей, в том числе по творческому объединению. Не обошел вниманием и себя (*илл. 1*). Простота и гротеск усиливали выразительность создаваемых им образов, делая их понятными и легкими для восприятия и взрослых людей, и ребенка. Этими же качествами обладают и сами детские рисунки. Художник собирал и хранил рисунки своих ма-

1. Чегодаева М. А. Искусство, которое было: Русская книжная графика 1920–1930-х гг. М.: Гос. институт искусствознания, 1997. С. 166.

леньких сыновей, коллекционировал игрушки и… любил сказки.

До 1917 г. в России сказок печаталось так много, что они стали почти синонимом детской литературы. Литературные волшебные сказки использовали мотивы галантного века. Игрушечные королевства, принцы и принцессы с иностранными именами заполняли издания, предназначавшиеся для детей имущих городских сословий. Подражание немецкому неоромантизму, сентиментальность, расхожие сюжеты, повествовавшие о жеманстве и роскоши, и образы героев приводили к потере «смыслов, корней и морали» повествования [1]. Первое десятилетие советской власти направило детскую литературу в иное русло, стараясь наполнить ее новым содержанием, и до тридцатых годов жанр сказки находился в опале. Именно в этот период уже известным художником-мирискуссником М. В. Добужинским были оформлены три книги, сохранившие его имя в истории детской иллюстрации: «Свинопас», «Бармалей» и «Три толстяка».

Несмотря на то что критика отмечала и другие созданные им ранее в этой области работы, особого внимания удостоилась сказка «Свинопас» Г. Х. Андерсена. До революции художник считался мастером замысловатых заставок и обложек. Традиции «Мира искусства» здесь особенно выразительны в графическом рисунке форзаца. Сти-

1. Маршак С. О большой литературе для маленьких. (Первый всесоюзный съезд писателей). Гос. изд. художественной литературы, 1934. С. 22.

лизованная композиция с принцем-свинопасом, нарисованная плавной, витиеватой линией и расцвеченная прозрачной акварелью, напоминает декоративную роспись по фарфору. Выбранный прием соответствовал сюжету европейской сказки о давних временах. Фигуры персонажей очень похожи на фарфоровые немецкие статуэтки XVIII столетия, вновь вошедшие в моду в эпоху модерна (*илл. 2, 3*). Оригинал обложки, форзаца, страничных иллюстраций, иллюстраций в тексте и виньеток – традиционный набор в оформлении книги – художник выполнил тушью и акварелью, в 1917 г. в Петрограде для издательства «Парус». Почти под каждым рисунком есть его монограмма с годом создания. Цветная раскраска и легкая ирония создают ощущение легкости и изящности. Рисунки предназначались для литографской печати в три цвета. Но страна находилась в тяжелом экономическом положении, средств на издание дорогих и красивых детских книг не было. «Свинопас» с прекрасным для того времени качеством цветной печати, увидел свет лишь в 1922 г. в Берлине, в издательстве Гржебина. В России время сказок о далеких королевствах уже ушло в прошлое. Издательства выпускали массовую продукцию с лаконичными и дешевыми в воспроизведении рисунками художников-экспериментаторов. Стилизаторство десятых годов, эстетика историзма в книжной иллюстрации расценивались как старомодные и старорежимные.

В 1917–1927 гг. советская графика начиналась с журнальных и газетных сатирических

рисунков и карикатур, которые стали основой социально-политического искусства. «Самый состав советской графики в первое время ее зарождения, роста, развития был сложен. У нее было много корней, но вместе с тем была она в главном едина: своей жизненностью, современностью, своевременностью». Между графикой и политической задачей журнала, газеты и плаката были нерасторжимые связи. Эти же рисунки переходили на страницы книжных изданий в качестве иллюстраций к литературным произведениям. Изучать их можно только в контексте истории тех лет [1]. Детская книжка-картинка в это время упростилась и приблизилась к комиксу – примитивному по способу выражения, но насыщенному содержанием изобразительному ряду. Юмор стал важной составляющей детских иллюстраций Добужинского.

Зимой 1918 г. в Петрограде в издательстве «Парус» вышла «Ёлка» – одна из самых первых советских иллюстрированных книг для детей под редакцией А. Бенуа, М. Горького и К. Чуковского. Добужинский исполнил для нее ребус «Сто рож», изобразив известных писателей и художников, не забыв и себя, участвовавших в создании этого сборника [2]. «Рожи» были популярны в период снижения художественного ценза и обращения к

1. Графика первого десятилетия. 1917–1927. Рисунок. Эстамп. Книга. Папка с репродукциями / Авт. брошюры Сидоров А. А. М.: Искусство, 1967. С. 4.

2. Мстислав Добужинский. Живопись. Графика. Театр. Альбом / Авт. текста и сост. Гусарова А. П. М.: Изобразительное искусство, 1982. 203 с.

народно-театральному, вульгарному и лубочному началу в искусстве (*илл. 4*).

Уже начиная с 1907 г. в творчестве Добужинского преобладал театр. Художник разделял творческий подход режиссера Мейерхольда к реформированию современного театра. «Поддерживал и проводил на сцену принцип балагана, народного фарса, основанного на социальной сатире и переданного бутафорски с помощью лубка»[1]. В Петрограде в театре «Привал комедиантов» в 1919 г. художник оформил спектакль «Свинопас». В этот тяжелый период заказов у художников-графиков было мало, и они брались за любую работу, совмещая оформление книг, спектаклей и праздников. Художник применял общий графический прием в эскизах для постановок и в иллюстрациях детских книг. Это позволило ему использовать рисунки для еще не изданной сказки для создания эскизов театральных костюмов к этому спектаклю.

В двадцатые годы воспитанию детей, формированию сознания нового советского человека уделялось особое внимание. Идеология охватывала все области художественного творчества, включая детскую литературу и ее иллюстрации. Роль иллюстрированной книги в деле воспитания художественного вкуса молодого поколения в духе нового времени была названа «несравненной»[2]. Как и содержание, ее иллю-

1. Мстислав Добужинский. Живопись. Графика. Театр. Альбом. С. 35.

2. Детская иллюстрированная книга в истории России, 1881–1939: книга для детей: из коллекции А. Лурье. В 2 т. М.: Владимир Ильич и др., 2009. Т. 2. 469 с.

страции находились в поле зрения критики, приобретавшей функции цензуры, и должны были быть актуальными.

В это время большинство мирискуссников, книжная графика которых была в основном посвящена литературной классике царского времени, уже уехали из России вслед за своим «обществом». Кроме невозможности полноценной работы в сложных условиях изменившегося мира, их графическая культура и художественный вкус становились трудносовместимыми с требованиями и задачами новых хозяев жизни: социального уравнивания и художественного упрощения. «То, что в 20-е годы тысячи людей с самых “низов” приобщались к культуре, – историческая правда; мы не имеем права забывать. Но правда и другое: для носителей “классового пролетарского сознания” и, прежде всего, для партийных верхов – булгаковских “шариковых”, железобетонно утвердившихся над страной, все это интеллигентское “эстетство” было не просто непонятным и ненужным, но глубоко враждебным, классово-враждебным, неприемлемым “нутром”...»[1].

Второй значительной работой М. В. Добужинского для детей стала оформленная в 1924 г. книга стихов «Бармалей» К. И. Чуковского. Еще в предреволюционное время писатель одним из первых стал совмещать в своих стихах для маленьких борющиеся в это время линии – литера-

1. Чегодаева М. А. Указ. соч. С. 94.

турную и лубочную[1]. Добужинский и Чуковский вместе придумали главного персонажа – разбойника, представленного в иллюстрациях в образе пирата из приключенческих романов XIX века. Здесь можно в полной мере говорить о соавторстве художника и писателя: большое количество иллюстраций не доминирует над текстом и не выглядит второстепенным по отношению к нему. Как и в «Свинопасе», художник использовал игровую манеру, но здесь идет усиление гротеска и персонажи напоминают шарж. Добужинский использует эскизную манеру, простой графический прием: несколько неровный контур и неровное наложение цвета напоминают детскую раскраску. Страничные и расположенные в тексте рисунки исполнены для литографии в три цвета. Низкий уровень полиграфии этого времени, несовершенная техника цветной печати влияли определенным образом на выбор художниками изобразительной манеры. Книга вышла в 1925 г. в издательстве «Радуга» в Ленинграде и Москве и переиздавалась следующие четыре года (*илл. 5, 6*).

В этом же 1925 г. вышли еще две детских книги в оформлении Добужинского: «Веселая азбука» Н. А. Павловой в издательстве «Брогауз и Ефрон» и «Примус» О. Э. Мандельштама в издательстве «Время». Они менее эффектны и зрелищны, но представляют интерес как попытки выдающегося графика освоить современную тему, найти для

1. Маршак С. Указ. соч. С. 10.

ее воплощения приемы понятные и интересные ребенку [1].

В конце 1927 г. Добужинский получил заказ от советского издательства на оформление романа для детей «Три толстяка» Ю. К. Олеши. В это время он уже находился в эмиграции и работал в Парижском театре. Признание его в России как графика было важно для художника. Он писал на родину: «Я график в отставке, с мундиром, но, увы, без пенсии, да и “мундир”-то остался у вас. Я знаю, что меня все же там помнят и знают и, по-видимому, ценят, а здесь, конечно, никому нет дела до “биографии”»[2]. Это дорогое издание «с 25 рисунками в красках художника Добужинского» вышло в 1928 и 1930 гг. в Ленинграде и Москве в издательстве «Земля и Фабрика» и стало третьей книгой для детей, вписавшей его имя в историю советской детской иллюстрации.

В отличие от «Свинопаса», где еще сильно влияние эстетики «Мира искусства», и «Бармалея» – книжки-картинки с веселыми рисунками и позитивным настроем (требование времени), в иллюстрациях к «Трем толстякам» прослеживается сходство с политическим плакатом, что подчеркивает социальную остроту произведения. В композиции обложки и самых выразительных иллюстраций на переднем плане расположены «рожи» отрицательных персонажей. Гротеск усилен и напоминает карикатуру. Под

1. Детская иллюстрированная книга в истории России, 1881–1939: книга для детей: из коллекции А. Лурье. .

2. Чегодаева М. А. Указ. соч. С. 227.

рисунками, оформленными контурной рамкой и вклеенными в книгу, – подписи-цитаты из текста. Добужинский несколько изменил работу с объемом – чувствуется влияние «трубчатого стиля», характерного для рекламной графики этого времени. Благодаря сюжету, рисунки здесь более насыщены деталями, динамичны и местами все так же стилизованы под детские (*илл. 4*).

Проиллюстрированных Добужинским детских книг не много, и лучшие из них созданы в сложное для страны время. В двадцатые годы бесчисленные объединения художников определяли состояние советского изобразительного искусства. Графика находилась под сильным влиянием сменявших друг друга художественных направлений. Художественные принципы «мирискуссников» в это время уступали место конструктивным решениям. Издательства выпускали массовую продукцию, оформленную художниками-экспериментаторами. Книги в это время пестрили разнообразием изобразительных средств и манер исполнения: фотография, коллаж и фотоколлаж, использование типографики как лаконичного информативно-знакового средства. Линейный рисунок комиксов и силуэт ускоряли и упрощали процесс создания книги, удешевляли ее и делали широкодоступной. Выбор художниками графических приемов оформления книги всегда был ориентирован на технические и экономические возможности издательств, от которых зависело качество воспроизведения.

«К концу 20-х – началу 30-х художественные дискуссии почти целиком вытеснились иными, к искусству мало относящимися, сугубо политическими. Постановление ЦК ВКП(б) в апреле 1932 г. ликвидировало все творческие объединения, возвещая о создании единых творческих союзов»[1]. В тридцатые годы вопросы культуры и воспитания художественного вкуса у населения находились в руках чиновного руководства творческих союзов писателей и художников. В 1934 г. на 1-м Всесоюзном съезде писателей СССР С. Я. Маршак, докладывая о публикациях советского времени, определил пути развития новой литературы для детей. Он отметил, что история революции создала новый эпос и поэтому герои прежних детских книжек «больше нам не годятся в герои». В годы реформ пролетарское искусство боролось со старорежимной сказкой как частью буржуазной культуры. Несколько реабилитируя этот жанр, Маршак отметил, что в талантливых произведениях сказочный сюжет может быть оправдан, если в нем присутствует пародийность и острота, то есть – социальность и современность. К детской повести предъявлялись те же требования[2]. В истории иллюстрирования детских книг отразилась история нашей страны. Художники выполняли задачу формирования вкуса юных читателей, используя одобренные графические приемы. Образы персонажей создавались в соответствии с идеологической линией партии по воспитанию нового поколения. Устоявшегося

1. Чегодаева М. А. Указ. соч. С. 37.
2. Маршак С. Указ. соч. С. 26—34.

определения жанра сказки в то время не существовало, как нет его и сегодня. В советское и постсоветское время «Бармалей» К. И. Чуковского и «Три толстяка» Ю. К. Олеши много раз иллюстрировались разными художниками и переиздавались. Жанр этих книг в СССР определялся по-разному (сказка, повесть, сказочная повесть для детей, роман, роман-сказка) или не указывался вовсе.

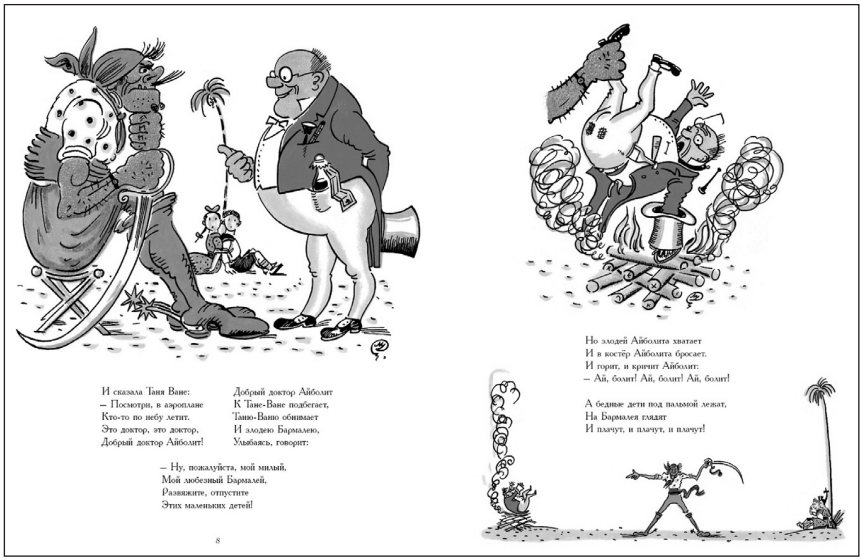
Илл. 1.
М. В. Добужинский. Автошарж. Азбука «Мира искусства».
1911. Бумага, акварель

Илл. 2.
М. В. Добужинский. Г. Х. Андерсен.
Сказка «Свинопас». Фронтиспис.
1917. Берлин, издательство
З. И. Гржебина, 1922

Илл. 3.
М. В. Добужинский.
Г. Х. Андерсен. Сказка «Свинопас».
Виньетка. 1917. Берлин,
издательство З. И. Гржебина, 1922

Илл. 4. М. В. Добужинский. Ребус «Сто рож». Сборник «Ёлка». Петроград, издательство «Парус», 1918. Детская иллюстрированная книга в истории России, 1881–1939: книга для детей: из коллекции А. Лурье. В 2 т. М.: Владимир Ильич и др., 2009. Т. 2. 469 с.

Илл. 5. М. В. Добужинский. К. И. Чуковский. Стихи для детей «Бармалей». Иллюстрация. 1924. М.: Радуга, 1925



И сказала Таня Ване:
– Посмотри, в аэроплане
Кто-то по небу летит.
Это доктор, это доктор,
Добрый доктор Айболит!

Добрый доктор Айболит
К Тане-Ване подбегает,
Таню-Ваню обнимает
И злодею Бармалею,
Улыбаясь, говорит:

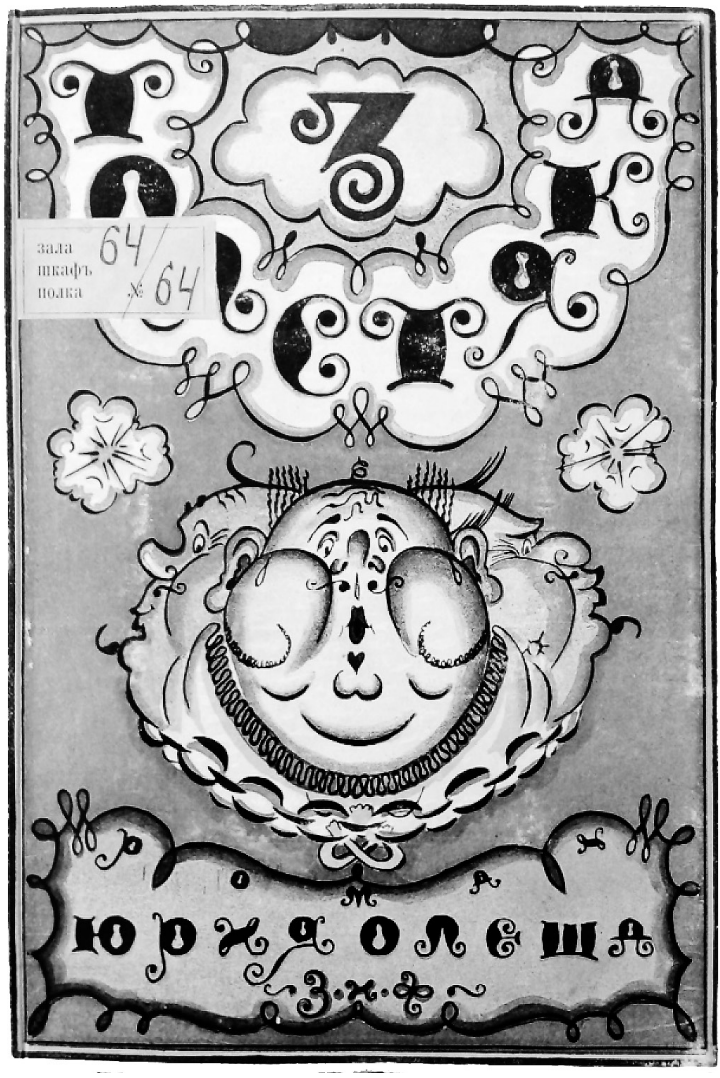
– Ну, пожалуйста, мой милый,
Мой любезный Бармалей,
Развяжите, отпустите
Этих маленьких детей!

8

Но злодей Айболита хватает
И в костёр Айболита бросает.
И горит, и кричит Айболит:
– Ай, болит! Ай, болит! Ай, болит!

А бедные дети под пальмой лежат,
На Бармалея глядят
И плачут, и плачут, и плачут!

Илл. 6. М. В. Добужинский. К. И. Чуковский. Стихи для детей «Бармалей». Иллюстрация. 1924. М.: Художник РСФСР, 1983



зала 64/
шкафъ
полка № 64

Илл. 7. М. В. Добужинский. Ю. К. Олеша. Роман «Три толстяка». Обложка. М.; Л., Земля и Фабрика. 1930

Илл. 8. М. В. Добужинский. Ю. К. Олеша. Роман «Три толстяка». Иллюстрация. М.; Л., Земля и Фабрика. 1930

Мяэотс Ольга Николаевна

Джордж Корфф – неизвестный художник русского зарубежья

В 1944 г. в США в издательстве «Макмиллан» вышла книга Евгения Чарушина «Медвежата»[1], однако иллюстрации в ней были не авторские, как привыкли русские читатели, а неизвестного художника Джорджа Корффа. Обнаружив это издание в коллекции Библиотеки иностранной литературы в Москве, мне захотелось узнать – кто он? Биографические справочники разных лет не давали ответа или отвечали скупо – художник русского происхождения, работавший в США.

Однако за последнее десятилетие ситуация изменилась. Художественным наследием Джорджа Корффа заинтересовались: состоялась выставка его работ (CAI Gallery, InterAmerican University, 2014), арт-дилеры включили его картины в свои каталоги, а в 2019 г. появился и сайт https://georgekorff.com, посвященный Джорджу Корффу, созданный усилиями его детей и внуков.

1. Charushin, Eugeny. Baby Bears. N.Y.:Macmillan, 1944. Translated from Russian by Marguerita Rudolph. Ill. by George Korff. 40 p.

При этом Джордж Корфф по-прежнему не упоминается в базе данных художников русского зарубежья, его имени нет и в словаре «Художники русского зарубежья»[1].

Несомненно, следует восполнить этот пробел, тем более, что имеющиеся в нашем распоряжении источники представляют нам личность определенно талантливую и неординарную, с яркой судьбой, отразившей и впитавшей многочисленные противоречия XX века.

Джордж Корфф – потомок знаменитого рода баронов Корфов. Русское имя художника – Георгий Иванович Корф. Он родился 4 мая 1905 года. Родители: отец – Иван Николаевич Корф, мать – Мария Григорьевна Гагарина. В этом браке соединились два известных рода – баронов Корфов и князей Гагариных. Мать Георгия/Джорджа была по женской линии родственницей Александра Пушкина. Родовое гнездо их было в селе Едимоново Тверской губернии. К сожалению, усадьба не сохранилась, но история ее, заботливо собранная краеведами, – интересная страница отечественной культуры.

Иван Николаевич Корф погиб в 1920 г. в Крыму, а Георгий с сестрой и матерью бежали из России и, после трех лет скитаний, оказались в Королевстве сербов, хорватов и словенцев (как тогда называлась будущая Югославия). Окончив Крымский кадетский корпус, юноша продолжил свое образование в Белграде в художественном учили-

1. Художники русского зарубежья. 1917–1939. Биографический словарь. СПб.: Нотабене, 1999. 720 с.

ще. Потом переехал в Париж, где учился в Школе изящных искусств и в Сорбонне, тогда же он начал работать в рекламе (афиши, каталоги фирм) и сотрудничать в различных журналах («Robinson», «La Nouvelle Litéraire»), выпускавших в том числе комиксы.

Париж 1930-х – столица мирового искусства, сюда съехалось немало русских художников. Эмигрантам трудно было пробиться в крупных жанрах, но вот в «прикладных» – театре, рекламе и иллюстрации – они оставили значительный след. С большой долей вероятности можно предположить, что Джордж Корфф был знаком с русскими художниками-эмигрантами, многие из которых тогда занимались иллюстрацией. Если он был связан с изданием комиксов, то, возможно, интересовался и детской книгой, однако никаких документальных подтверждений этому у нас нет.

Немногочисленные воспоминания тех, кто был знаком с Джорджем Корфом в те годы, представляют нам неординарную, яркую личность.

Характер у художника был сложный и противоречивый. Современники отмечают, что «он был замечательным художником, но в жизни он всегда поступал вопреки тому, чего от него ждали»[1].

В тоже время все, знавшие Корфа, отмечают, что молодого человека отличали два качества, которые, очевидно, и определили его судьбу: обостренное чувство справедливости и ценности человеческого (не только собственного) достоинства, а также дерзкая провокативность, которая

1. URL: https://georgekorff.com/f/a-letter-from-georges-tourdjman.

и подтолкнула, видимо, его на стезю художника-карикатуриста.

Если чувство собственного достоинства – очевидное наследие потомка русских аристократов, то сочувствие чужим бедам и непримиримость по отношению к любой несправедливости – вероятное следствие собственной судьбы эмигранта-изгоя. Впрочем, жизнь Джорджа Корффа в Париже, несмотря на все трудности, была полна забавных приключений. Он любил эпатировать: мог устроить на пари заплыв по Сене, или, придя в чинный салон русских эмигрантов, как бы случайно оставить, уходя, на столе какой-нибудь просоветскую газету.

Стоит ли удивляться, что про этого молодого человека ходили легенды. Так, говорят, что в 1936 г. во время олимпиады в Берлине Джордж Корфф за карикатуру на Гитлера для французского еженедельника «Le Cannard Enchaine», в которой он высмеял фюрера, отказавшегося пожать руку чернокожему атлету, угодил в Гестапо. Фактических доказательств тому мне найти не удалось, но то, что Джорджу Корффу было не по пути с нацистами – это факт.

Именно это определило решение художника переехать в 1938 году в США. Там он женится на пуэрториканке Анне Веласкес, у них рождаются дети – сын Рамон (1941) и дочь Иоланда (1946). В 1939–1945 гг. Джордж Корфф работает как иллюстратор в издательствах, а также оформляет грампластинки и выполняет заказы для коммерческой рекламы. Его работы были отмечены в художе-

ственном конкурсе рекламных плакатов, организованном фирмой упаковочных контейнеров.

В Америке Джордж Корфф продолжает рисовать политические карикатуры, в которых обличает правительство, притесняющее бедных, выступает против дискриминации негров и латиноамериканцев. Корфф призывал к мирному сосуществованию между СССР и США, так что неудивительно, что в годы маккартизма он попал в черные списки. Из-за своих политических взглядов художнику все труднее было получить работу в США, и он вынужден был публиковать свои карикатуры под вымышленными именами в европейских изданиях – что теперь значительно осложняет их атрибуцию. Занимался Джордж Корфф и живописью, писал маслом, темперой и углем, но часто – на плохих материалах, поскольку испытывал нехватку средств. Его живописные работы – портреты и пейзажи – выполнены в яркой экспрессионистической манере.

В 1975 году в Нью-Йорке в случайной уличной стычке Джордж Корфф был убит.

«Для меня он был, во-первых, живым примером того, что человек может сделать во имя своих идеалов, а, во-вторых, я восхищался им и уважал его больше всех на свете, я имею в виду – среди философов, писателей, журналистов, борцов и пр., за его чувство справедливости, – написал после смерти друга, фотограф Жорж Турман [1]. – Он был человеком огромной культуры, огромной

1. Жорж Турман (Tourdjman, Georges, 1935–2016) – французский фотограф, ученик Алексея Бродовича.

энергии и огромного такта – три качества, которые редко встречаются вместе. Он был так талантлив, что мог бы жить «по-настоящему хорошей жизнью» по стандартным меркам. Но вместо этого он хотел, чтобы его жизнь имела значение для его собратьев-людей. Несколько столетий назад его бы посчитали святым, но он жил в нашем ужасном XX веке и не мог отделить свою любовь к людям от социальной борьбы за лучший мир для всех»[1]. Даже то немногое, что нам известно о жизни этого художника, подтверждает: Джордж Корфф, эмигрант, вырванный из родной почвы, стал гражданином мира, которому были понятны чувства людей разных национальностей.

Помимо книги Евгения Чарушина «Медвежата», для которой Джордж Корфф создал несколько десятков иллюстраций (это значительно больше, чем в русском издании), художник проиллюстрировал его же книгу «Волчишко»[2], изданную в «Макмиллане» в 1963 г. В обоих изданиях Корфф вступает с Чарушиным в диалог – его рисунки отчасти напоминают художественную манеру русского мастера, но выполнены в более гротесковой манере, в них можно найти сходство и с работами знаменитых художников русского зарубежья Федора Рожанковского и Натальи Парен, а также, возможно, и перекличку с диснеевской стилистикой, столь близкой американскому читателю.

---

1. URL: https://georgekorff.com/f/a-letter-from-georges-tourdjman .

2. Charushin, Eugeny. Little Gray Wolf. N.Y.: Macmillan, 1963. 40 p.

Эта переимчивость, способность не к слепому подражанию, но к усвоению и творческому преображению чужого художественного языка проявилась и в работе Корффа над книгой Маргариты Рудольф «Большая надежда»[1], в которой автор описала свое детство в еврейском местечке на Черниговщине, события революции и гражданской войны и свой переезд к родственникам в США. Маргарита Рудольф приехала в Америку в 1923 г., когда ей было 15 лет, работала в Канзасском университете, занималась педагогикой. В 1931 г. вместе с мужем посетила СССР, где они провели несколько месяцев в Харькове, работая в детском саду. В США Маргарита Рудольф работала в так называемых «прогрессивных школах», много писала о педагогике, потом стала сочинять и переводить книги для детей.

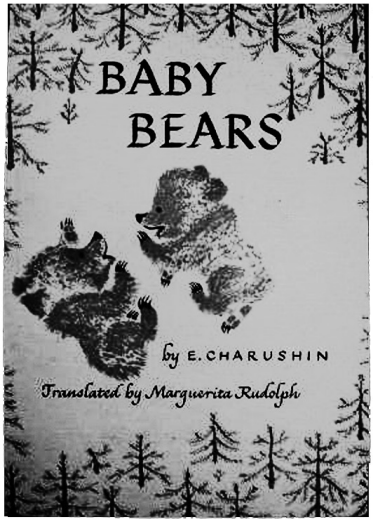
Книга «Большая надежда» иллюстрирована черно-белыми рисунками, выполненными в резкой гротесковой манере, напоминающей своей стилистикой черно-белую графику Бориса Арцыбашева – русского художника-эмигранта, оставившего значительный след в искусстве США. Указанное на обложке «Большой надежды» имя художника «Аббас» – один из многочисленных псевдонимов Джорджа Корффа. У Иоланды Корфф сохранился экземпляр этой книги, где на титульном листе рукой художника написано: «Аббас – это я, Джордж Корфф». А ниже приписка: «Картинки не больно хороши, а все потому, что мне было “приказано” не делать модерна, черт бы

1. Rudolph, Marguerita. The Great Hope. N.Y.: Day, 1948. 175 p.

их побрал!» Но на наш взгляд, «модерн» художнику, вопреки запрету издателя, все-таки в книгу протащить удалось – иллюстрации вышли яркие, запоминающиеся, метафоричные и в то же время наполненные реальными деталями, и, что не менее важно, они передают атмосферу и еврейского местечка, и тех грозовых лет.

В тексте на суперобложке издатель характеризует эту книгу как попытку, представив американцам неизвестную Россию, упрочить взаимопонимание и доверие между двумя народами и выражает надежду, что американцам, особенно молодым, захочется «устанавливать откровенные личные контакты с советскими людьми, познакомиться поближе и узнать о них больше».

Иллюстрации, выполненные Джорджем Корффом ко всем трем книгам, очевидно следуют той же цели: дать американскому читателю больше узнать о России и вызвать симпатию к русским. Насильно оторванный от родины, Джордж Корфф, сохранил ей верность навсегда. Космополит по убеждениям и творческому складу, он оставался русским художником, гражданином.



Евгений Чарушин «Медвежата».
Две обложки – американская и русская

Иллюстрации Джорджа Корффа
к книге Евгения Чарушина «Медвежата»

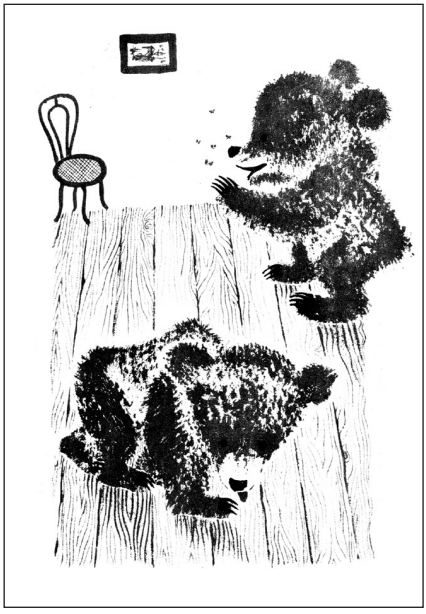


Иллюстрация Джорджа Корффа
к книге Евгения Чарушина «Медвежата»

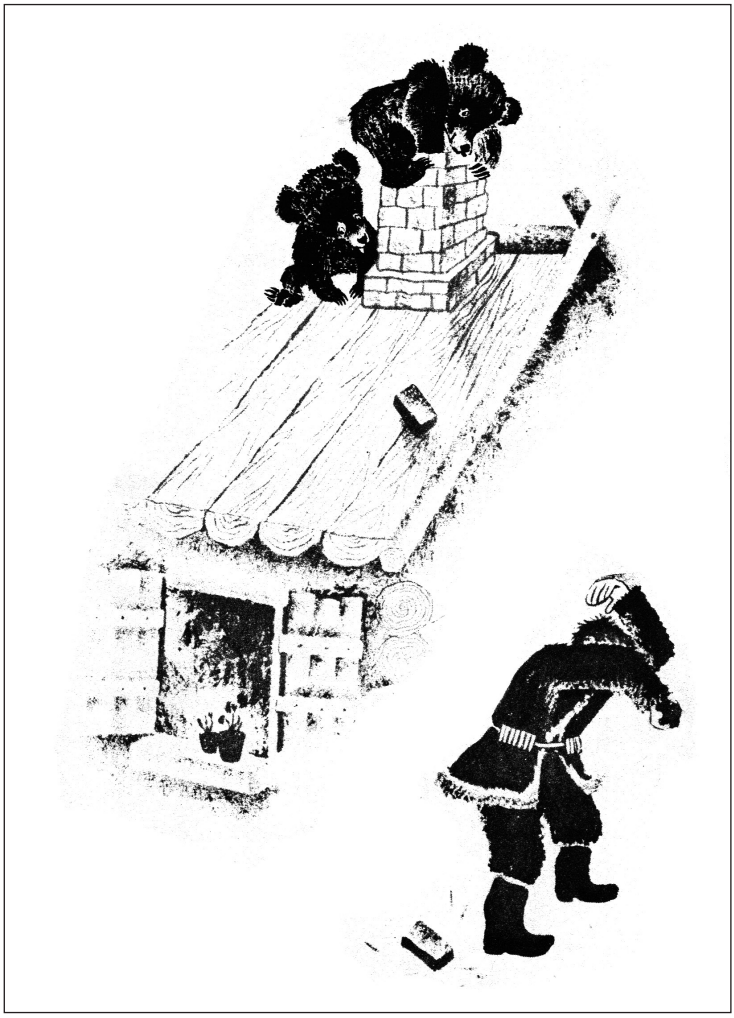


Иллюстрация Джорджа Корффа
к книге Евгения Чарушина «Медвежата»

Джордж Корфф. Тройной портрет

Джордж Корфф. Карикатура

Иллюстрация Джорджа Корффа к книге Маргарет Рудольф «Большая надежда»

Иллюстрация Джорджа Корффа к книге Маргарет Рудольф «Большая надежда»

Иллюстрация Джорджа Корффа к книге Маргарет Рудольф «Большая надежда»

Певцов Григорий Дмитриевич

Иллюстрации Леонида Пастернака к произведениям М. Ю. Лермонтова и Л. Н. Толстого

Леонид Осипович Пастернак известен не только как один из превосходных графиков и живописцев, но и как выдающийся иллюстратор, несмотря на то, что этот жанр не был основным в его творчестве. Хотелось бы особо отметить две наиболее значительные серии его иллюстраций, ставшие, безусловно, неотъемлемой частью наследия мировой культуры и признанные в высшей степени успешными еще при жизни художника: иллюстрации к произведениям М. Ю. Лермонтова и к роману Л. Н. Толстого «Воскресение».

Двухтомное издание сочинений Лермонтова вышло в 1891 г. в Москве (Типо-литография Тов. И. Н. Кушнерева). Инициатором этого издания являлся Петр Петрович Кончаловский-старший. В качестве иллюстраторов он пригласил лучших художников своего времени, причем совершенно разных как по стилю, так и по возрасту. Среди приглашенных были и 74-летний Айвазовский, и

50-летний Репин. Пастернаку было тогда около тридцати, он был одним из самых молодых, и, несмотря на возраст, именно его выбрали в качестве художественного редактора издания. Он согласился и выполнил свою работу превосходно.

Среди работ, посвященных лирике М. Ю. Лермонтова, – иллюстрации к стихотворениям, собранным в первом томе: «Умирающий гладиатор» (где в едином художественном пространстве иллюстрации соединены реальный и метафизический планы, отражающие предсмертные физические страдания поверженного гладиатора и одновременно его духовный мир, едва уловимый след покидающей его души), «Воздушный корабль» (образ Наполеона исполнен трагизма и безысходности одиночества), «Ангел» (облик Ангела у Пастернака отличается какой-то особой чистотой, детскостью; при подготовке иллюстрации художник уделил особое внимание ее пространственному решению, композиции, усилив тем самым ее небесный план, духовное и эстетическое воздействие), «Смерть поэта» (иллюстрации «Стреляющий Дантес», «Пушкин в гробу и оплакивающая его Муза» поражают своей особой реалистичностью), «Поэт», «Дума» (художник находит для иллюстрации оригинальное портретное решение в интерьере, в котором над внешними чертами поэта явно превалирует его скрытое, предельно напряженное духовно-эмоциональное состояние).

Во втором томе находим иллюстрации Пастернака к поэмам Лермонтова, в том числе три иллю-

страции к поэме «Хаджи-Абрек». Особое значение для художественной интерпретации творчества поэта имеют работы, посвященные поэме «Мцыри» (4 иллюстрации, а также заставка «И ныне видит пешеход / Столбы обрушенных ворот...»), и иллюстрации к драме «Маскарад».

Среди иллюстраций к «Мцыри» явно выделяется «Исповедь Мцыри». Художник достигает в ней предельного драматизма и невероятной экспрессии за счет буквально движущегося пространства обостренных до крайности светотеневых контрастов.

К драме «Маскарад» было создано 15 иллюстраций. Этот цикл отличается необыкновенно живыми композициями, где характеры и индивидуальные черты героев переданы через их мимику, позы, жесты. Художнику удалось решить своего рода сверхзадачу – отразить невероятно сложный характер Арбенина.

Заметим, что друг Пастернака Валентин Серов, необыкновенно строгий и к себе, и к другим художникам, очень высоко оценил эти его работы, особенно иллюстрацию к драме «Маскарад» под названием «Игроки», где, по его мнению, в высшей степени удачно была передана атмосфера игры в карты. Эту свою иллюстрацию любил и сам Пастернак.

При работе над циклом иллюстраций к драме «Маскарад» Пастернак использовал разные технические приемы: штриховку, силуэт, живописное пятно. В иллюстрировании произведений Лермонтова Пастернак чем-то неуловимо созву-

чен Серову и Врубелю, но по сравнению с их иллюстрациями к Лермонтову работы Пастернака, на наш взгляд, отличает особая обнаженность чувств и лирическая проникновенность.

Вообще, творческой манере Пастернака как иллюстратора свойственно органическое сочетание портретности персонажей и особой динамики жанровых композиций, в которых эти персонажи присутствуют. За счет этого иллюстрации обретают своего рода импрессионистскую реалистичность, их пространство наполняется движением и эмоциями, где будто бы случайное движение раскрывает образ. Эта манера становится характерной для художника после его поездки в Париж – быстрые, почти мгновенные зарисовки, которые сам он называл школой «настоящего импрессионизма». Для Пастернака характерна также особая передача световоздушной среды, основанная на контрастах света и тени.

Другой значительной работой Л. О. Пастернака явился цикл иллюстраций к роману Л. Н. Толстого «Воскресение», выполненных в 1898-99 годах. По воспоминаниям Пастернака, сам Толстой отозвался о своем романе так: «Это – лучшее, по-моему, из всего, что я когда-либо написал».

Роман «Воскресение» – последнее из значительных произведений Толстого, который сам выбрал для него иллюстратора – молодого Леонида Пастернака.

Леонид Осипович в своих мемуарах «Как создавалось “Воскресение” (Из моих воспоминаний о Толстом)» пишет: «…величайшим счастьем и

незабываемым переживанием моей жизни было для меня то, что мне довелось одновременно и почти совместно с ним работать, когда он писал “Воскресение”, а я тут же иллюстрировал его». И далее: «Толстой как-то особенно был со мною добр и ценил малейший мой набросок. Иногда мне удавалось вызвать в нем искренний, детский смех. Так, помню, он от души хохотал над рисунком “Закуска у Корчагиных”, где генерал уплетает устрицы, или над изображением трех судей, особенно над бородатым, сидящим справа.

– Да вы злее меня!.. – смеясь, заметил он. Большинство же рисунков вызывало в нем очень серьезное и глубокое настроение».

Рассказывает художник и о таком случае: «Однажды я принес законченную иллюстрацию “После экзекуции”. Толстой внимательно рассматривал ее, не переставая произносить “Прекрасно, прекрасно!..” Вдруг голос его дрогнул… показалась слеза, другая…»

Пастернак по мере чтения произведения непосредственно ощущал «живую, захватывающую натуру», которая его как художника «всегда так влекла больше, чем к другим писателям, именно к Толстому». В этой связи он вспоминает: «Сделав первые эскизы, я помчался снова в Ясную дочитывать роман и заодно показать Толстому мои рисунки. Тут, к моей понятной и великой радости, оказалось, что мои Нехлюдов и Катюша почти портретно передавали неизвестных мне людей, с которых писал и Толстой. Это придало мне еще больше бодрости».

Книга воспоминаний Пастернака о Толстом была издана в Берлине в 1932 г., но основная часть тиража была уничтожена при публичном сожжении книг нацистами.

Иллюстрации к «Воскресению» первоначально были опубликованы в журнале «Нива» за 1899 г. (№11–52), где роман был напечатан впервые. В отдельном издании «Воскресения», выпущенном А. Ф. Марксом в 1900 г., количество их уже возросло, однако из цензурных соображений две иллюстрации, изображающие политических на полуэтапе и эпизод с раздачей англичанином Евангелий, в издании Маркса отсутствуют. Они присоединились к остальным лишь в английском издании «Воскресения», вышедшем в том же году в издательстве «Свободное слово». Все 33 иллюстрации были выпущены этим издательством и в 1901 г. в виде папки.

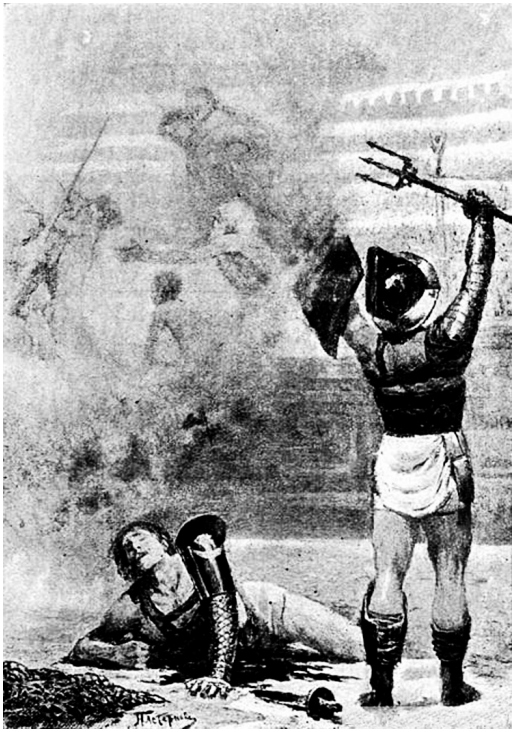
Все вышеперечисленные издания содержали лишь черно-белые иллюстрации, оригиналы которых являются рисунками на бумаге или картоне, сделанными итальянским карандашом с использованием белил, а в двух случаях выполнены в живописной технике (масло на картоне).

В 1915 г. в издательстве И. Д. Сытина вышло отдельное издание романа, в котором кроме 24 черно-белых иллюстрации (в том числе впервые публикуемый лист «По дороге из суда в тюрьму»), были воспроизведены 10 авторских вариантов, исполненных в цвете.

При жизни художника его иллюстрации печатались еще дважды: в отдельных изданиях, вы-

шедших в берлинском издательстве «Нева» в 1923-м и в издательстве «Academia» (Москва, Ленинград) в 1935 г.

Иллюстрации Пастернака к «Воскресению», так же как и к «Войне и миру», были отмечены медалью на Всемирной выставке в Париже в 1900 году.



М. Ю. Лермонтов. «Умирающий гладиатор»

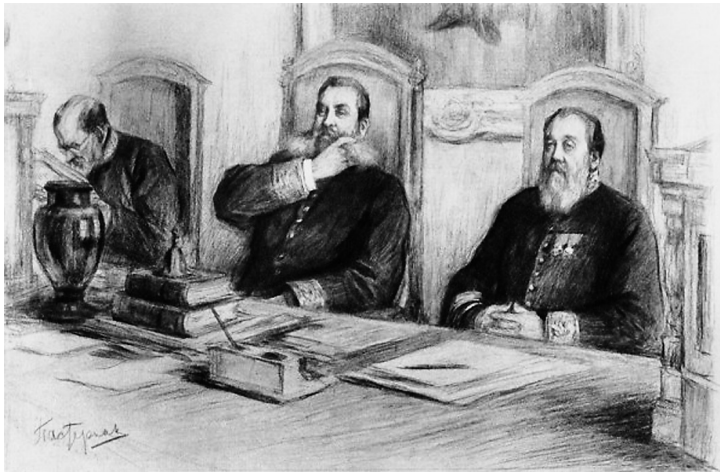
М. Ю. Лермонтов. «Маскарад». Игра в карты

М. Ю. Лермонтов. «Ангел»

М. Ю. Лермонтов. «Хаджи-Абрек»

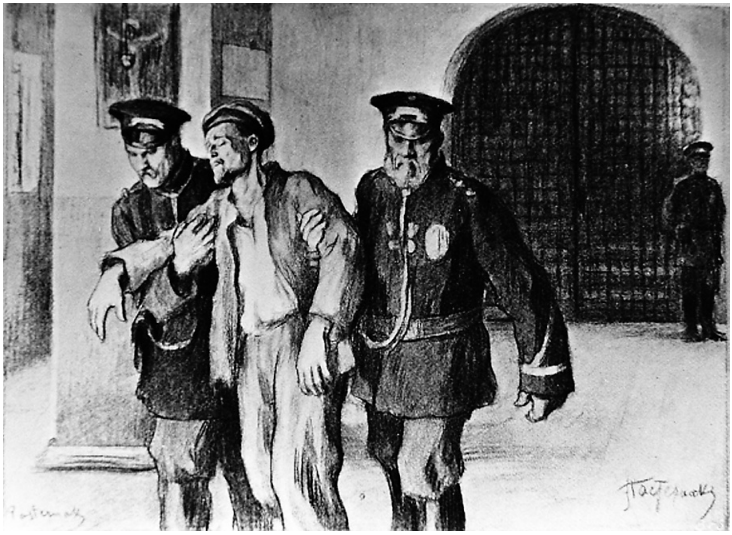
М. Ю. Лермонтов. «Мцыри»

Л. Н. Толстой. «Воскресение». Закуска у Корчагиных



Л. Н. Толстой. «Воскресение». Судьи

Л. Н. Толстой. «Воскресение». За чтением.
Нехлюдов читает Катюше



Л. Н. Толстой. «Воскресение». После экзекуции

Л. Н. Толстой. «Воскресение». Пробуждение

Рыжанок Марина Валентиновна

Некоторые виды лубочной гравюры середины XIX в.

Появлению термина «лубок», впервые использованному в 1913 г., мы обязаны художнику М. Ларионову. Правда, он подразумевал под этим понятием не только народные картинки, но и другие декоративно-прикладные предметы.

Лубочным или народным картинкам посвящены научные труды. Каждый исследователь выдвигал свою версию происхождения названия:

И. М. Снегирев полагал, что «лубочными» картинки называли потому, что их печатали недалеко от улицы Лубянки в Москве, там же их и продавали. Более того, исследователь сам и был цензором этих работ [1].

Д. А. Ровинскому, создателю 5-ти томного труда «Русские народные картинки» казалось, что все-таки правильнее называть картинки «народными», поскольку это позволяет отделить их от основной массы изобразительного материала и

1. Снегирев И. М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. М., 1838. Вып. 3. С. 100–102.

включить в их число «все листы, изданные для простонародья»[1].

Н. А. Трахимовский считал, что название происходит от названия лубочных коробов, в которых офени развозили картинки, эту версию поддерживал и И. А. Голышев.

По мнению Г. С. Островского, лубок – это часть «изобразительного фольклора», тесно связанного с художественными и культурными традициями города и деревни [2].

Значительный вклад в изучение картинок XIX века внес С. А. Клепиков. Будучи страстным собирателем и коллекционером середины XX века, он систематизировал, подробно описал картинки и проанализировал круг их издателей [3].

Исследуя коронационные альбомы XIX века, в отделе эстампов РНБ Санкт-Петербурга я обнаружила раскрашенную народную графику. Там и хранятся некоторые экземпляры лубочных картинок, посвященные коронациям XIX века. Занимательные работы вызвали у меня определенный интерес, и выяснилось, что регистрация картинок в Комитете по цензуре началась только с 11 декабря 1828 г. Именно в этот период сократилось количество издателей народных карти-

---

1. Ровинский Д. А. Русские народные картинки. В 5 т. СПб., 1881.

2. Островский Г. С. О природе русского городского изобразительного фольклора // СЭ. 1974. № 1. С. 104–112; Он же. Лубок в системе русской художественной культуры XVII–XIX вв. // СИ. Советское искусствознание. 1981. № 2. С. 156.

3. Балдина О. Д. Русские народные картинки. М., 1972.

нок. Надо сказать, что на момент выхода в свет, в середине XIX века, семи описанных в данной статье работ, А. Руднев был самым крупным издателем лубочных картинок. Работы мастерской Руднева отличались от продукции прочих издателей: для выполнения графических работ здесь привлекались профессиональные художники. Из архивных материалов известно, что в 50-х годах XIX века художником у Руднева работал Иван Федорович Шестаков. Позднее был принят художник Костров. Многие известные художники, выпускники Академии художеств, приносили свои работы издателю и не фиксировали это в документах литографической мастерской. Фамилии художников не сохранялись и не ставились на эскизах, так как профессиональные графические изображения не воспринимались народом и плохо продавались. Поэтому требовался опыт офеней (продавцов лубочных картинок), который применялся для "олубочивания" рисунка перед переводом его с гравюры на камень. Затем первый лист представлялся цензору, чье имя и вписывалось под листом.

С 1852 г. в цензурный комитет листы мастерской Руднева представлял художник Дмитрий Алексеевич Зайцев, а в 1857 г. у Руднева появился еще один художник – Владимир Гальцов. Но авторство терялось, и право собственности оставалось у издателя.

По материалам Московского цензурного комитета, для проверки в 1857 г. было представлено всего 544 картинки. Руднев сохранял первенство,

направив на цензуру 86 работ, в основном с изображением женщин в жанровых сценах. Его литография находилась в московском доме Шереметева на Никольской улице.

Картинки разделялись тематически. В поисках графических изображений, отображающих коронационные торжества российских императоров XIX века в ГАРФ, мое внимание привлекли лубочные раскрашенные картинки, изданные в московской литографии А. Руднева.

Семь бытовых сцен заданы одной тематикой – общественные нравоучения. Календарные, семейные обычаи и обряды, быт и нравы. За 1857 г. по данной теме было исполнено 174 лубочные картинки. Восемь из них хранятся в фондах ГАРФ. Первые три картинки – из серии браков по расчету:

1. Работа «Неудавшееся любовное свидание»

(*В печать дозволено Москва 11 января 1851 г. Цензор Н. Гиляров Платонов.*

1851 отпечатано в литографии А. Руднева.)

Разъяренная жена обнаружила в одежде супруга любовную записку и учинила скандал неверному мужу, который собрался на любовное свидание. Достаток семьи автор лубочной картинки подчеркнул мебелью с утонченной резьбой, живописной работой на стене и кафельной плиткой на полу, по которому разбросаны перчатки, трость и котелок. О нешуточном характере дамы в розовом пышном платье с оборками говорит ее искаженное гневом красное лицо.

Она держит жилет, через руку перекинут френч мужа, а другой рукой трясет перед супругом любовной запиской. Уличенный в неверности, муж продумывает оправдание. Художник изобразил мужа закатившим глаза и приложившим кисть правой руки ко рту – жест, показывающий закрытие позы и экстренный мыслительный процесс. Спасет ли супруга изворотливость или нет – но зрителя эта ситуация точно заставит задуматься.

2. Работа «Коль удастся – держись»

(*В печать дозволено Москва 14 июля 1851 г. Цензор Н. Гиляров Платонов.*

Издано в Москве 1858 в литографии А. Руднева.)

Текст диалога приведен под графической работой.

«Печальное приключение одного молодого человека в деле волокитства. Картина 1. Приступ и засада».

Ф р а н т : «Я очень был бы ощастливен прелестная мадам, если бы мог облегчить Ваши прекрасные ручки от этой бездушной картонки».

Д а м а : «Не беспокойтесь, донесу и сама: тут недалеко. Вот и наш дом».

Ф р а н т : «Буду ли столь счастлив, что позволите проводить Вас до крыльца».

Д а м а : «У нас собаки очень злые, кусаются».

Ф р а н т : «Я не боюсь собак. Позвольте я сию минуту отворю вам калитку с».

За этим диалогом наблюдает мужчина, чье

лицо художник изобразил в угловом окне дома. Молодая дама с потупленным взором пытается отделаться от навязчивого господина. Франт изображен как павлин с распущенным хвостом. Очень яркая, показательная сцена.

3. Работа «Муж в осаде»

(*В печать дозволено Москва 28 мая 1857 г. Цензор Н. Гиляров Платонов.*

Издано в Москве 1857 в литографии А. Руднева.)

Текст диалога приведен под графической работой.

Жена: «Я слышать ничего не хочу. Хочу ехать за границу! Все поедут, а мы остаемся в этой России! На что это похоже!!»

Муж: «Да где же взять денег-то. Ведь не могу же я родить их. Рассуди сама».

Жена: «Где хотите. Можно продать имение».

Муж: «Помилуй. Ведь это последний кусок наших детей!»

Жена: «Детей Ваших! А разве я не Ваша? Чья же, позвольте спросить».

Муж: «Ну привязалась! Поезжай ты… оставь только, ради Христа, меня в покое».

Художник изобразил взбалмошную женщину, требующую удовлетворения своих желаний, невзирая на возможности семьи. Явно представлена сцена второго брака по расчету.

Следующие три картинки представляют нам серию моды и быта модниц мещанского сословия:

4. Работа «Удобство и польза модных юбок. Кринолин в семейной жизни».

(*В печать дозволено Москва 3 мая 1857 г. Цензор Н. Фон Крузе.*

Издано в Москве 1857 в литографии А. Руднева.)

Текст диалога приведен под графической работой.

Кредитор: «Позвольте узнать, милостливая Государыня! Когда же я могу получить от Вашего мужа деньги по сему счету».

Жена: «Не могу Вам сказать – мужа нет дома».

Муж: «Ух, батюшки… Не в терпежь… Совсем задохся».

Художник изобразил даму, следующую моде, кринолины которой помогают спрятать мужа от кредиторов.

Из истории середины XIX века известно, что многие семьи среднего класса жили в кредит, чтобы сохранить сословный круг.

5. Работа «Вот так мода, как мужей ломает, ишь как ходить их заставляет».

(*В печать дозволено Москва 13 января 1858 г. Цензор В. Флеров.*

Издано в Москве 1858 в литографии А. Руднева.)

Текст диалога приведен под графической работой.

Жена: «Да дальше, пожалуйста дальше. Вы мне изомнете все».

Муж: «Да я, моя душа, уж и так чуть не в дугу со-

гнулся, у меня бок заболел. Вы идите лучше одна».

Ж е н а : «Вот хорошо, чтобы я упала. Ай да муж! Ну наймите экипаж когда Вам неловко идти со мной».

М у ж : «Ох, ишь ты ведь как легко сказала!...»

Моду, пришедшую из Франции, иностранцы продвигали на русский рынок иностранцы посредством литографических раскрашенных изображений.

Художники выписывали многоярусные юбки, создававшие мужьям не только неудобства не только физические, но и материальные. Яркая раскраска графических изображений подчеркивалает текстовый диалог.

6. (*В печать дозволено Москва 11 января 1857 г. Цензор Н. Гиляров Платонов.*

Издано в Москве 1857 в литографии А. Руднева.)

Лубочная картинка показывает последствия женитьбы по страсти.

Дама в ярко желтом пышном платье падает на диван, приложив руки к голове от ужасающего вида шляпки, отброшенной в сторону супруга. Согнутая поза мужа с поднятой вверх головой, как в молитве, говорит о недолгом его терпении подобной ситуации. Разбросанными по полу предметами художник подчеркнул степень капризности дамы.

Текст не требуется. Ситуация очевидная. Подобными работами художники высмеивали пристрастие некоторых дам к западной моде.

7. Работа без названия.

(*В печать дозволено Москва 2 августа 1857 г. Цензор Н. Фон Крузе.*

Издано в Москве 1857 в литографии А. Руднева.)

Текст диалога – под графической работой.

Дама: «Ах доктор, спасите ее!... Я ничего не пожалею. Составьте Консилиум, только спасите мою Фанни! Она единственное утешение мое в жизни. Умоляю Вас, доктор спасите ее!!»

Доктор: «Успокойтесь, пожалуйста! Я сделаю все, что только можно. Вероятно, Ваша дочь?»

Дама: «Ах, какая дочь. Умирает моя собачка! Моя милая Фанни!!...»

И вновь мы наблюдаем домашний быт середины XIX века, очень точно отраженный в деталях художником.

Колористический ряд работ ограничен простыми цветами. Раскраска не дает смешанных оттенков, подчеркивая только основные детали ярким цветом. Листы имеют ограничительные двойные или одинарные тонкие рамки, создавая театральную образность. Созданные по темам серии работ интересны не только графикой, но и колористическим рядом. Картинки создавались красочными и простыми в восприятии, привлекая внимание зрителя.

Все представленные лубочные картинки имеют потертости и частичные утраты графического слоя. Сам факт их сохранности – уже дар для потомков.

Усилиями искусствоведов, специализирующихся на лубке, такие работы объединяются в каталоги по тематикам и сохраняются как народное достояние, отражающее быт и нравы XIX века.

Муж в осаде

Вот мода как мужей ломает...

Юлия Владимировна Селиванова

Книги художника, концептуальные и самоизданные книги «Библиотеки Михаила Карасика» в Государственном литературном музее «XX век»: проблема идентификации, результаты изучения

Есть у атрибуции начало,
нет у атрибуции конца.

Фольклор музейных работников
(услышано от А. Э. Шукуровой)

«Библиотека Михаила Карасика» – собрание по преимуществу книг и иных тиражных печатных материалов, подаренных художником и исследователем Михаилом Семеновичем Карасиком (1953–2017) Государственному литературному музею «XX век» в 2016 г.[1] Из более чем полутора сотен предметов тринадцать идентифициро-

1. Подробнее см.: Селиванова Ю. В. «Библиотека Михаила Карасика» – дар Государственному литературному музею «XX век»: история, состав, будущее // Альманах «XX век». [СПб., 2019] (готовится к печати). Все в обычном смысле печатные издания коллекции посвящены книге художника, искусству книги или/и являются его примерами, графике или/и включают ее образцы, представителям этих искусств или работам, проектам. «Библиотека» будет опубликована по договоренности с ГЛМ «XX век» и с разрешения Марины Владимировны Карасик, вдовы дарителя, на сайте издательства «ЮИздат» (yuizdat.com), организованного автором статьи.

ваны автором статьи, принявшим коллекцию в музее и описавшим ее, как самоизданные книги, концептуальные книги, книги художника и обложки книги художника. В ходе работы на практическом уровне еще острее проявилась проблема отсутствия общепринятого конкретного и однозначного наполнения данных понятий [1]. Вызванная ею затрудненность обозначения, надо отметить, не существенна для музейных учетно-хранительских целей: при отнесении предмета к научной библиотеке, фонду редкой книги, книжному фонду или к фонду графики, фонду фотографии и им подобным, где содержатся и объекты искусства, имеет значение только способ изготовления, а для последующего сохранения – использованные при создании вещи материалы и техники. Однако для инвентарных описаний, не говоря уж об истории искусства и истории искусства книги (в качестве произведения декоративно-прикладного искусства), тема трактовки как вопрос о границах объекта изучения краеугольна. В данной статье по необходимости кратко раскрываются последовательность и логика решения проблемы идентификации на определенном материале; сопутствующие задачи – представление собран-

1. Настоящая терминологическая проблема актуальна для отечественной науки и прибегающей к ней практики, но, по замечанию Сары Бодмен (Sarah Bodman, Центр исследования художественной печати (Centre for Fine Print Research) Университета Западной Англии, Великобритания), создателя книг художника и многолетнего редактора нескольких посвященных жанру периодических изданий, не существует в мировом масштабе.

ных сведений о вещах и их авторах, большей частью в России неизвестных [1].

Стоит начать с рабочих определений используемых терминов, с авторского их понимания. Под книгами художника имеются в виду, в случае отечественного материала, произведения современного российского изобразительного искусства, принадлежащие к одноименному направлению, сложившемуся в конце 1980-х – начале 1990-х гг. В общем случае формальные, жанровые признаки книг художника таковы: (1) визуальное сходство с книгой (наличие составляющего/-щих ее конструкции), (2) предметная цельность (при разделении на материальные элементы перестает существовать как произведение в отличие, например, от папки с графическими листами), (3) способность физически раскрываться во времени подобно книге или «листаться», (4) частичная или полная рукотворность (по контрасту с типографскими изданиями), (5) решение имманентных жанру художественных задач. Самоизданными (self-published) будут считаться книги самодельные, или выпущенные в «художественных издательствах», по выражению Г. Ю. Ершова[2]

---

1. Обоснования тезиса и истории объектов приведены в вышеназванной публикации, последние обстоятельнее в: Selivanova Y. Mikhail Karasik and the World Artist's Book Movement on the basis of materials in the Saint-Petersburg Literary Museum "XX century" // Artists' Book Yearbook 2020–2021. Bristol, 2019. Pp. 39–45.

2. Ершов Г. «Хармсиздат» в Русском музее // Оттиск: Ежегодный альманах печатной графики / Imprint: Annual Almanac of Printed Graphic Art. [№ 3: Книга художника / Artist Book]. СПб., 2005. С. 29.

(изготавливающих до тысячи экземпляров и зачастую на не «цифровом» оборудовании), или в традиционных типографиях по желанию автора. Это могут быть произведения книжного искусства, но не книги художника. Предназначенные же для фиксации, сохранения, распространения прежде всего текста самоизданные работы называются самиздатовскими. В свою очередь концептуальная книга, согласно формулировке М. С. Карасика, – «производное самиздата», опирающееся «на сам концептуальный дискурс, где книга – один из инструментов»[1]. Представляется, что концептуальные книги не мыслятся авторами как самостоятельные (самоценные) произведения искусства, несмотря на взаимную связь их содержания и подачи.

Соответственно, при составлении библиографических описаний были обнаружены книги коллекции, созданные посредством художественных техник, вышедшие в количестве не свыше ста единиц или без участия обычных (массовых) издательств и выпускающих организаций: самодельные и самоизданные. Затем, при уточнении способа исполнения, предметы были разделены на напечатанные в типографиях или с помощью персональных печатающих, копировальных устройств, выполненные в «художественных издательствах» и самими художниками. Далее, поскольку этих данных оказалось недостаточно для идентифицирования или их необходимо было проверить, восстанавливалась

1. Карасик М. От издателя // Оттиск... С. 9–10.

история произведений, изучались творческая биография и самопозиционирование авторов по открытым источникам и «первоисточникам» – путем консультаций с создателями, в основном по переписке (цитируется и пересказывается с их согласия). На основе аккумулированного «формального» и «идеологического» материала выявлялся факт решания в ходе воплощения работы художественной задачи в рамках жанра или направления, то есть возможность понимания предмета как произведения искусства или ДПИ, концептуализма или материального носителя публикации. В результате пять работ были охарактеризованы как самоизданные книги, две в качестве концептуальных и шесть как книги художника, в том числе одна обложка [1]. Произведения будут рассматриваться по группам в хронологическом порядке в соответствии с датами создания. Детальные описания не приводятся, акцентированы сведения, благодаря которым вещи были распознаны.

Среди самоизданных книг три можно счесть библиофильскими. Таков самиздат с текстом Майкла Сметерста (1934–2004) «Британская библиотека в 1990-х: Первая лекция в память об Алисе Бретт, прочитанная Майклом Сметерстом», дизайн и печать Алана Балтитьюда (Кембридж, «Септембер (Сентябрь) Пресс» («September Press»), 1990;

1. С предлагаемыми выводами можно не согласиться, но автор статьи, полагаясь на свои теоретические знания, опыт осмысления феномена книг художника и практической музейной работы с ними, считает, что имеет достаточные основания для убежденных и убедительных суждений.

Michael Smethurst, Alan Bultitude, «The British Library in the 1990s: The first Alice Brett Memorial Lecture, given by Michael Smethurst»; 500 экз.). Благодаря Питеру Муру, возглавляющему Ассоциацию выставок-ярмарок региональных книготорговцев (Peter Moore, Provincial Booksellers Fairs Association; Ройстон), которая выпустила книгу, установлено, что она сделана вручную на печатном станке и посредством ручного набора. Однако главенствующая роль текста и отсутствие интереса к форме – не оформлению! – как центральному аспекту искусства здесь несомненны.

Менее очевидна характеристика созданной в Германии Дитером и Дорис Сдунами «Гинкго билоба» 1992 г. с текстом одноименного стихотворения И. В. Гёте из сборника «Западно-восточный диван», цикл «Книга Зулейки», и с одной иллюстрацией (Драйайх, «Ширлингспрессе» (“Schierlingspresse”); Doris & Dieter [Emil/Emilio] Sdun, “«Ginkgo Biloba»: aus dem West-östlichen Divan, «Buch Suleika»”). Техника – предположительно шелкография[1]. Дитер Эмиль Сдун (Эмилио Сдун; 1944–2015) известен как автор книг художника и писатель, вместе с женой имевший, по всей видимости, «художественное издательство», основанное в 1984 г. во Франкфурте и переехавшее с художниками в 1996-м в испанский город Альмерия, где оно работало под названием «Прен-

1. Благодарю за консультацию Дмитрия Руслановича Саенко (в прошлом “Nikodim Press” («Никодим Пресс»), Санкт-Петербург) и разделяю мнение художника.

са сикута» («Prensa cicuta»[1]; название в обоих случаях включает местное наименование ядовитого растения болиголова). Вручную напечатанное (на японской бумаге) и сшитое произведение, библиофильски оформленное, отличаясь от типографских книг материалами и способом изготовления, без указания числа экземпляров (известно о существовании еще шести, видимо, аналогичных, но других лет создания, часть вышла в Испании [2]), ближе всего к самоизданным книгам.

Другой пример издания для книголюбов в «Библиотеке» – немецкое 1997 г. «Редгрюц: Проза» («Redgruetz: Prosa»; Берлин; экз. 77 из 250), результат сотрудничества автора текста, сценариста и редактора Клаудии Пютц (Claudia Pütz (Puetz); 1958 г. р.), автора иллюстраций, сделанных специально для книги, современного художника Бригитты Хайдтман (Brigitta Heidtmann; 1960 г. р.) и занимавшегося дизайном, печатью и переплетом Хендрика Лирша (Hendrik Liersch; 1962 г. р.), главы признанного бранденбургского издательства

---

1. Dieter Emilio Sdun gestorben: [некролог]. 26.01.2015 // Familien-Blickpunkt: Ihr Familienportal für Stadt und Kreis Offenbach // www.familien-blickpunkt.de/aktuelles/dieter-emilio-sdun-gestorben.html; Lot 446. Schierlingspresse – Handpresse Dieter Sdun – Zehn Drucke. Dreieich. [2015] // The Saleroom: The home of art & antiques auctions // www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/christian-hesse-auktionen/catalogue-id-srchristia10002/lot-649979e6-cd9d-4113-acc7-a541015d2c24 (дата обращения: 31.08.2019).

2. Поиск производился 26 августа 2019 г. по виртуальному каталогу Карлсруэ (KVK – Karlsruhe Virtual Catalog), объединяющему библиотечные и книготорговые каталоги со всего мира: kvk.bibliothek.kit.edu.

«Корвинус Прессе» («Corvinus Presse», Шёнайхе). Компания использует линотипную машину 1920-х гг. и называет свою продукцию «книги»[1], не «книги художника». С этим позиционированием нужно согласиться: художник сделала только иллюстрации, ей и писателю не была известна и, как стоит из этого заключить, не была важна техника создания вещи, подход издателя к печати книг стандартен. Отсутствие единства в замысле, наряду с традиционностью вида, подтверждают справедливость опознания.

Книга-календарь немецкого поэта Лотара Коха (Lothar Koch, псевдоним Karl T. Hooch; 1948 г. р.) «Так говорит друг Хайн. Танец смерти Лотара Коха» 1997 г. («So spricht Freund Hein. Ein Totentanz von Lothar Koch»; Дрезден; экз. 15 из 30) отпечатана на струйном принтере, скреплена спиралью, включает стихотворения автора и иллюстрации, сколлажированные им электронным образом, «шаблоны» взяты из книги «Гейдельбергский танец смерти» («Heidelberger Totentanz») 1485 г. Ввиду нерукотворности и по своей миссии, явленной и озвученной Кохом, это самиздат. Поэт делает календари не позднее чем с 1979 г. почти ежегодно.

Единственный среди изучаемых вещей каталог посвящен работам Виктора Гоппе (1962 г. р.), давнего московского представителя направления «книга художника» и издателя («Виктор Гоппе. Каталог», 2-е изд.; Москва, 1999; экз. Михаила

1. Раздел «Bücher» на сайте издательства: corvinus-presse.de/b%C3%BCcher/ (дата обращения: 31.08.2019).

Карасика, один из 3-х именных, всего 8 экз.). Самиздатовская брошюра с тремя, включая одну на лицевой сторонке обложки, вручную приклеенными иллюстрациями – цифровым образом репродуцированными произведениями Гоппе – осуществлена московским издателем и антикваром Львом Шпринцем (1952 г. р.), как рассказывает художник, к его персональной выставке во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства в 1999 г. Из эстетики вещи явствует, что она, безусловно, предназначена для выполнения функции исторического документа.

Идентифицирование концептуальных книг собрания представляется наиболее прозрачным, поскольку, с одной стороны, оба артефакта, будучи самоизданными, как целое явственно служат выражению системы взглядов и оттого не самодостаточны, с другой стороны – по причине самоидентификации создателей.

Так, «Урок» – произведение одного из важнейших польских концептуалистов, современного классика[1] Ярослава Козловского (Jarosław Kozłowski; 1945 г. р.), где он остраняет стандартные фразы из учебника английского языка как иностранного (Кранли / Веракрус, 1975; “Lesson”; 400 экз.). Книга выполнена печатником офсетным способом[2]. Обеспечившее переплетение

1. Ни Восток, ни Запад, ни Север, ни Юг: [анонс. 2016] // Сайт Государственного центра современного искусства // ncca.ru/events.text?filial=2&id=3797 (дата обращения: 31.08.2019).

2. За описание книги, включающее технику ее создания, из готовящегося каталога-резоне издательства благодарю составителя Алис Мотар (Alice Motard, Центр современных изобрази-

«Урока» и выпустившее его английское «Бу Жест Пресс» (вариант перевода: издательство «Красивый жест», “Beau Geste Press”) – «одно из наиболее влиятельных авангардных независимых издательств послевоенного периода» (1971–1976, Девон)[1]. Характерно, что художнику принадлежат идея, составление и дизайн, но не непосредственное производство. Козловский является автором еще не менее девяти книг, называемых книгами художника[2], что в случае рассматриваемой работы некорректно.

«Календарная концепт-книга» 2012 г. «Lux-Calendar / Люкс-Календарь, 55cosmo – 58cosmo (2012–2016)» (Санкт-Петербург; экз. 45 из 66) изготовлена в типографии посредством цифровой печати со вставками в блок тканей и «доделана» приклейками к тканям и прикреплением других их фрагментов на скобы автором Линор Линзой (псевдоним Елены Чарной, 1964 г. р.) – петербургским художником-концептуалистом. Первый из двух «изданных» после трех рукотворных кален-

---

тельных искусств – музей современного искусства Бордо (CAPC (centre d’arts plastiques contemporains) musée d’art contemporain de Bordeaux), Франция).

1. Segre E. Curator’s Introduction // Radical/Basic/Actual. 1970s Experiments in Print Media: Felipe Ehrenberg, Latin American Artists and the Beau Geste Press (Devon, 1970–1976): [Exhibition catalogue]. Cambridge, [2016]. P. 1 // www.latin-american.cam.ac.uk/sites/default/files/bgp_exhibition_curators_inroduction_10_oct_14_nov_2016.pdf (дата обращения: 31.08.2019). На с. 12 дано описание книги Козловского.

2. Jaroslaw Kozlowski // Сайт Генерали Фаундейшн (Generali Foundation): англ. версия // foundation.generali.at/en/collection/artist/kozlowski-jaroslaw.html (дата обращения: 31.08.2019).

дарей, как и вся серия, связан с авторским летоисчислением. Линза, по ее словам, стала издавать книги, чтобы «более правильно заявлять концепцию». Решение формы этой вещи в широком смысле, как видится, неважно.

К группе книг художника отнесены «Книга. Креветка номер 5» (Остерлиттенс / Роттердам, «Ателье Ит Плейн 19 (Площадь 19)» («Atelier It Plein 19»), 1994; «Boek. Granaetje nr 5»; экз. 105 из 200) голландца Йозефа Йоханнеса (Йоупа) Виссера или Джозефа Джона Виссера (Joseph Johannes (Joop) Visser, англоязычная версия – Joseph John Visser; 1946–2019), «Плохая» (Чикаго, 2006; «Bad»; ок. 60 экз.) американца Клифтона Киркпатрика Мидора (Clifton Kirkpatrick Meador; 1957 г. р.) и «О глупости и злодействе войны: два эссе восемнадцатого века» (Миннеаполис, «Солментес Пресс» («Solmentes Press»), 2004; «On the Folly and Wickedness of War: Two eighteenth-century essays»; экз. 13 из 100) англичанина, ныне живущего в США, Дэвида Эсслмонта (David Esslemont; 1953 г. р.), «Несказка о том как я книгу пишу» (Домброва Долна (Dąbrowa Dolna), «Издательство хвост слона» (сейчас «Либераториум» («Liberatorium»)), ок. 1996, не позже 1997, примерно 6–8 экз., не больше 10) поляка Радослава Новаковски (Radosław Nowakowski; 1955 г. р.), «Пока туман еще падает: лозунги, поговорки, предсказания от верстатки В. Хербста с 10 оригинальными гравюрами на дереве» (Дюссельдорф, «Хербст Прессе» или «Осенняя Пресса» (“Herbst Presse”), 1993; «Solange die Nebel noch fallen: Wahlsprüche, Sinnsprüche,

Orakel aus dem Winkelhaken von W. E. Herbst mit 10 Original-Holzschnitten»; экз. 173 из 300, первые 50 отличаются) немца Вольфганга Хербста (Wolfgang E. Herbst; 1935 г. р.[1]) и обложка книги с текстами Владимира Климова «Мущина-шантрапэ. Стихи» работы Виктора Гоппе (Москва, «Издательство Виктора Гоппе», 2002; ок. 45 экз., книг 40 экз.). Эти объекты «выпущены» «художественными» или/и «индивидуальными» издательствами[2] авторов и созданы ими, за одним исключением, посредством техник художественной печати, а Новаковски использовал лазерную цветную печать, но вырезал и склеил страницы вручную. Все книги являются произведениями искусства, создатели которых или разрешают проблемы печати, а в тексте вопросы сущности книги, как в случае «Плохой» и «Книги», или работают с формой, как у не имеющей начала и конца «Несказки...» и у «Пока туман еще падает», чьи страницы, каждая из которых однократно сложена – очевидно, чтобы не быть листом графики с одной задействованной стороной, – принципиально, по-видимому, не скреплены и не нумерованы. При традиционности конструкции создатели, как кажется, придерживаются обусловившего ее общего замысла, как у «Мущины-шантрапэ» с вполне привычными, эргономичными размерами самодельного поэтического сборника-тетради, но в действительности

1. Год рождения приведен на сайте В. Хербста (weherbst.de, дата обращения: 28.08.2019), однако контакт с художником не установлен, и его личность, возможно, определена ошибочно.

2. Также понятие, использованное Г. Ю. Ершовым (Ершов Г. «Хармсиздат» в Русском музее… С. 29).

его изящной имитации из доступных материалов – картона обложки и бумаги страниц, в коллекции отсутствующих. Так же и с «О глупости и злодействе войны», все детали воплощения которой – окрашенная в красный цвет обложка, неровные края страниц, «кровавые» иллюстрации в черную и красную краску на основе гравюр на дереве XVIII в. и, напротив, выдержанная по формату (сдержанная) выключка строк – едины с антивоенными текстами английского писателя Висезимуса Нокса (Vicesimus Knox, 1752–1821) и вместе, как думается, по причине своей радикальности и сосредоточенности Эсслмонта (сродни Гоппе) на вещи, искусстве, а не потенциальном владельце, невозможны в библиофильском издании.

Проконсультироваться с Дорис Сдун, Балтитьюдом, Козловским и Хербстом к настоящему времени не удалось, авторы остальных произведений дарили их Михаилу Карасику или/и обменивались с ним работами при личных встречах, на выставках, ярмарках и конференциях по всему миру. В. Гоппе сообщает, что отдал художнику эту обложку и другие для опубликования в каталогах и рекламных целей. Не имея здесь возможности проиллюстрировать следующее высказывание, стоит все же отметить, что выделенные объекты (кроме работ неустановленных художников Балтитьюда и Хербста) примечательны как таковые, характерные или исключительные в творчестве их создателей и для своего времени, и также в роли предметов коллекции, сообщающих о месте прежнего владельца в интернациональном

художественном пространстве. Проведенное исследование, таким образом, не только решило насущную для музея и интересную с точки зрения теории проблему идентификации предметов, поступивших в его ведение, но восприятие их как источников, вкупе с наличием в собрании других вещей, отсылающих к Михаилу Карасику, например, изданий с дарственными надписями, чей провенанс еще не выяснен, привело к пониманию музеем статуса «Библиотеки» как мемориального.

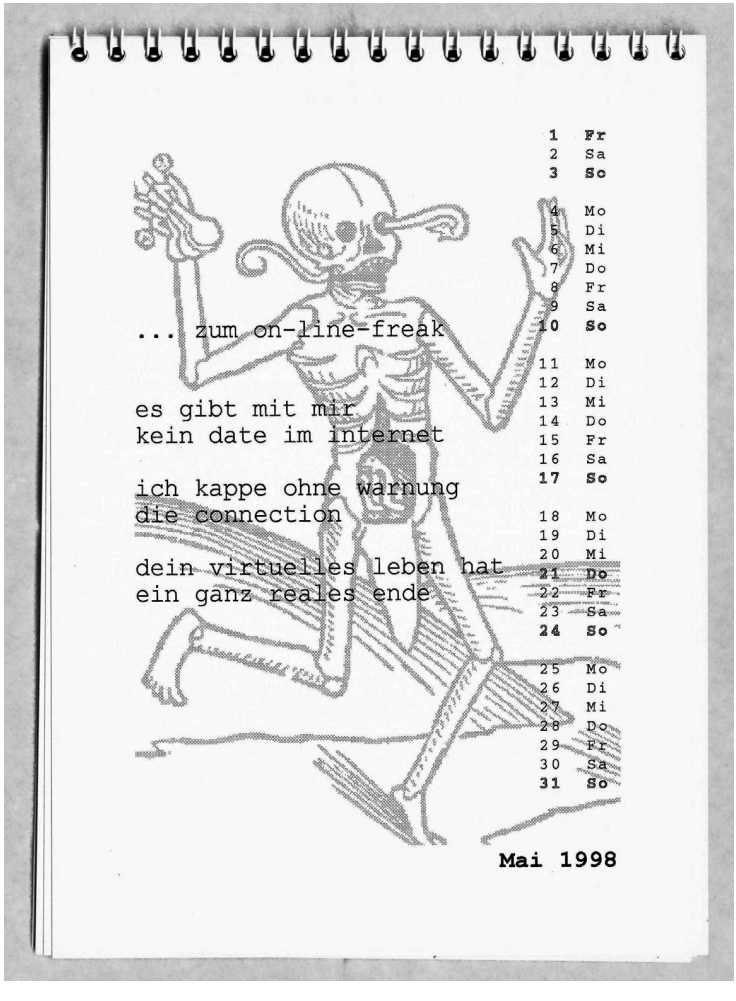
Обращаясь к эпиграфу о бесконечной атрибуции, характеризующему, по-видимому, исследовательскую деятельность в целом, важно подчеркнуть, что в данном случае она была начата как поиск сведений о технике изготовления вещей, но их создатели стали также рассказывать о взаимоотношениях с Михаилом Карасиком, делиться воспоминаниями, одаривать музей. При описании же новых вещей возникают новые вопросы, расширяется контекст бытования артефактов, уточняются и добавляются сведения о них, и этот процесс имеет тенденцию стать самостоятельным продолжающимся исследовательским проектом, посвященным его ненамеренному инициатору. Автор убежден в том, что текущие итоги уже дополняют биографию Михаила Карасика, историю книги художника и ее теорию.

В завершение считаю своим радостным долгом горячо поблагодарить за сотрудничество тех, кому признательность не высказана в тексте и сносках: Йозефа Йоханнеса Виссера, Виктора Николаевича

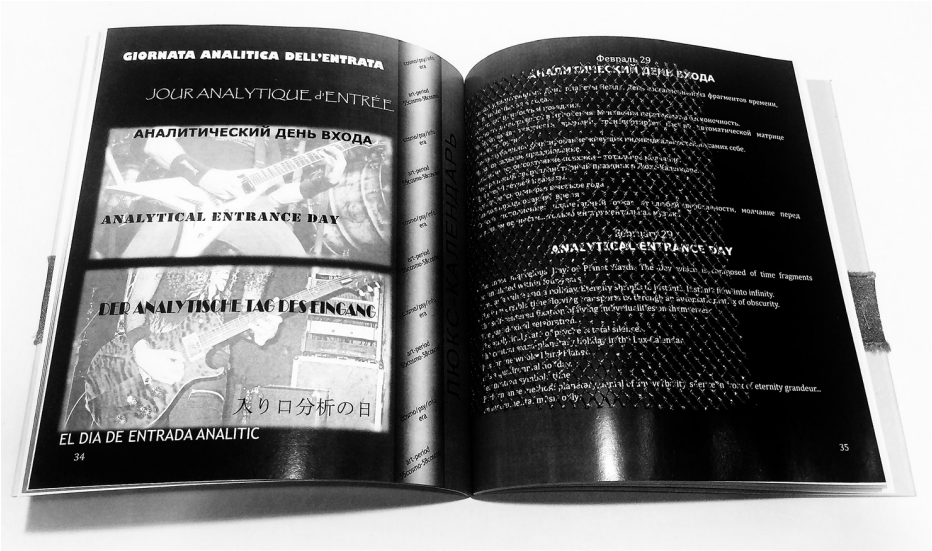
Гоппе, Линор Линзу, Хендрика Лирша, Клифтона Мидора, Радослава Новаковски, Клаудию Пютц, Бригитту Хайдтман, Дэвида Эсслмонта; Эдриана (Адриана) Глю (Adrian Glew, Тейт архив (Tate Archive)) и Дэвида Мэйора (David Mayor, в прошлом «Бу Жест Пресс»), Великобритания, Марину Владимировну Карасик (Санкт-Петербург), Анне Мириш и Марион Рудольф (Anne Mierisch, Marion Rudolph, Саксонская государственная библиотека – Государственная и университетская библиотека Дрездена (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB))) и Штефани Эрет-Поль (Stephanie Ehret-Pohl, Музей Клингспора (Klingspor Museum), Библиотека), Германия, Ядвигу Трызно (Jadwiga Tryzno, Музей книжного искусства (Book Art Museum), Польша), Марту Хеллион (Martha Hellion, в прошлом «Бу Жест Пресс»; Центр исследования и документации книг художника (Centro de Investigación y Documentación de Libros de Artistas), Мексика). Редактурой статьи автор обязана Татьяне Вадимовне Бурковой, фотографиями – Екатерине Петровне Предко и Елизавете Максимовне Залиевой.

Книги из «Библиотеки Михаила Карасика» в Государственном литературном музее «XX век» (ГЛМ «XX век») с неизвестным происхождением: верхний ряд справа налево – самоизданные книги «Британская библиотека в 1990-х: Первая лекция в память об Алисе Бретт, прочитанная Майклом Сметерстом» М. Сметерста, А. Балтитьюда (1990) и «Гинкго билоба» Д. и Д. Сдунов (1992), концептуальная книга Я. Козловского «Урок» (1975), – внизу книга художника «Пока туман еще падает: лозунги, поговорки, предсказания от верстатки В. Хербста с 10 оригинальными гравюрами на дереве» авторства В. Хербста (1993; экз. 173 из 300).
Фото Е. П. Предко

Книги из «Библиотеки Михаила Карасика»: справа по часовой стрелке – самоизданные книги «Редгрюц: Проза» К. Пютц, Б. Хайдтман, Х. Лирша (1997; экз. 77 из 250), «Виктор Гоппе. Каталог» Л. Шпринца (2-е изд., 1999; экз. М. Карасика, один из 3-х именных, всего 8 экз.), «Так говорит друг Хайн. Танец смерти Лотара Коха» авторства Л. Коха (1997; экз. 15 из 30), концептуальная книга Л. Линзы «Lux-Calendar / Люкс-Календарь, 55cosmo – 58cosmo (2012–2016)» (2012; экз. 45 из 66).
Фото Е. П. Предко

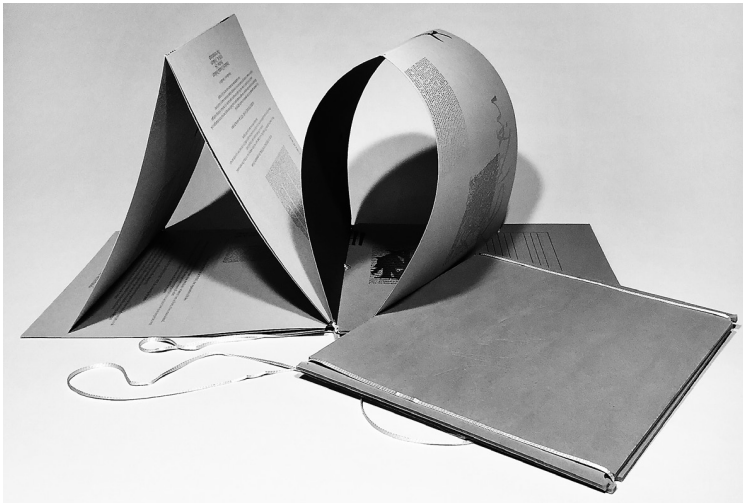


Страница самиздатовской книги Л. Коха «Так говорит друг Хайн. Танец смерти Лотара Коха».
Отсканировано Ю. В. Селивановой

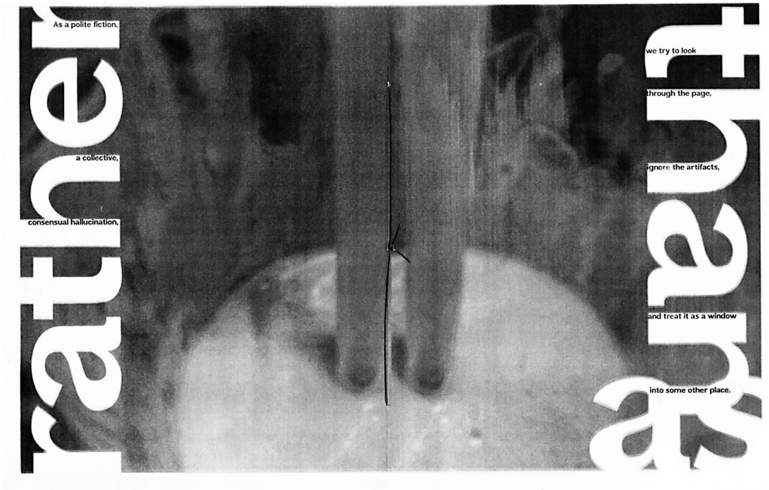


Разворот концептуальной книги Л. Линзы «Lux-Calendar / Люкс-Календарь, 55cosmo – 58cosmo (2012–2016)».
Фото Е. П. Предко

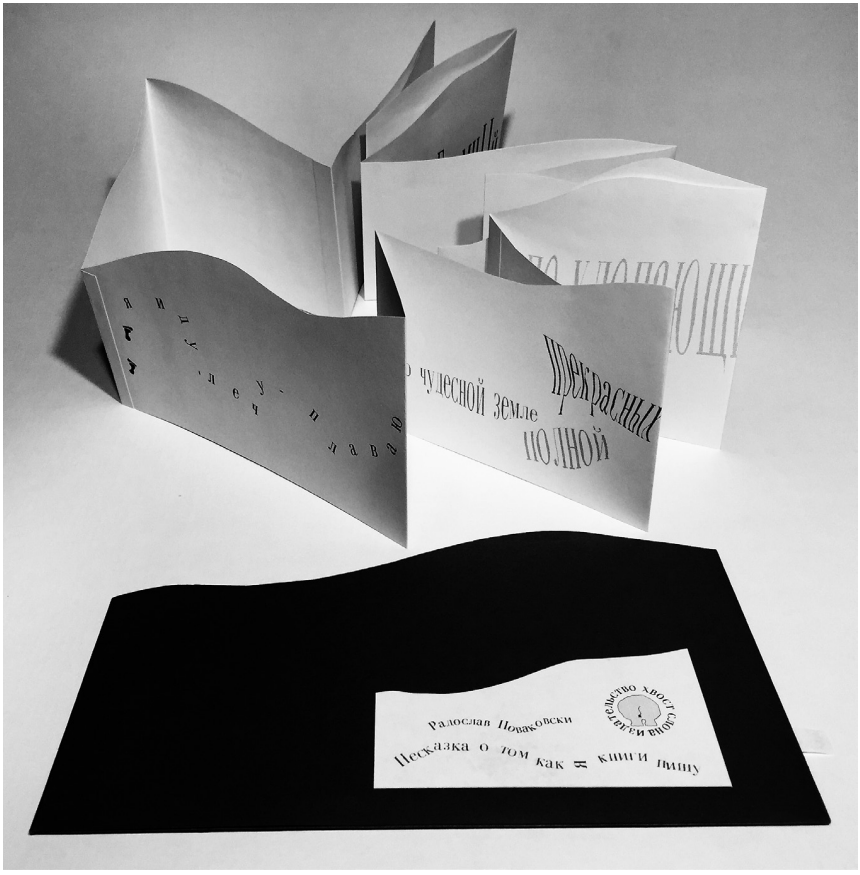
Книги художника и обложка книги художника из «Библиотеки Михаила Карасика»: снизу по часовой стрелке – книги «Несказка о том как я книгу пишу» Р. Новаковски в футляре (ок. 1996, не позднее 1997), «Плохая» К. Мидора (2006), «О глупости и злодействе войны: два эссе восемнадцатого века» Д. Эсслмонта (2004; экз. 13 из 100), «Книга. Креветка номер 5» Й. Й. Виссера с футляром (1994; экз. 105 из 200), обложка книги «Мущина-шантрапэ. Стихи» В. Гоппе (2002).
Фото Е. П. Предко



Книга художника и футляр авторства Й. Й. Виссера «Книга. Креветка номер 5». Фото Е. П. Предко



Разворот книги художника «Плохая» К. Мидора. Отсканировано Ю. В. Селивановой



Книга художника и футляр авторства Р. Новаковски «Несказка о том как я книгу пишу».
Фото Е. П. Предко

On the folly and wickedness of war

The calamities attendant on a state of war seem to have prevented the mind of man from viewing it in the light of an absurdity, and an object of ridicule as well as pity. But if we could suppose a superior Being capable of beholding us, miserable mortals, without compassion, there is, I think, very little doubt but the variety of military manoeuvres and formalities, the pride, pomp, and circumstance of war, and all the ingenious contrivances for the glorious purposes of mutual destruction, which seem to constitute the business of many whole kingdoms, would furnish him with an entertainment like that which is received by us from the exhibition of a farce or puppet-show. But, notwithstanding the ridiculousness of all these solemnities, we alas! are doomed to feel that they are no farce, but the concomitant circumstances of a most woeful tragedy.

The causes of war are for the most part such as must disgrace an animal pretending to rationality. Two poor mortals, elevated with the distinction of a golden bauble on their heads called a crown, take offence at each other, without any reason, or with the very bad one of wishing for an opportunity of aggrandizing themselves, by making reciprocal depredations. The creatures of the court, and the leading men of the nation, who are usually under the influence of the court, resolve (for it is their interest) to support their royal master, and are never at a loss to invent some colourable pretence for engaging the nation in the horrors of war. Taxes of the most burthensome kind are levied, soldiers are collected so as to leave a paucity of husbandmen, reviews and encampments succeed, and at last fifteen or twenty thousand men meet on a plain, and coolly shed each others blood, without the smallest personal animosity, or the shadow of a provocation. The kings, in the mean time, and the grandees, who have employed these poor innocent victims to shoot bullets at each other's heads, remain quietly at home, and amuse themselves, in the intervals of balls, hunting schemes, and pleasures

Разворот книги художника «О глупости и злодействе войны: два эссе восемнадцатого века» Д. Эсслмонта.
Отсканировано Ю. В. Селивановой

«Орбита “Библиотеки Михаила Карасика”»: дары ГЛМ «XX век» от Евгения Стрелкова (Нижний Новгород), Лотара Коха (Германия), Ядвиги Трызно (Музей книжного искусства, Польша), Сары Бодмен (Центр исследования художественной печати Университета Западной Англии, Великобритания).
Фото Е. М. Залиевой

Тарасюк Юлия Борисовна

Иллюстрация и типы работы с ней в сфере сёдзё-манги – японских комиксов для девочек

Японская индустрия комиксов манга отличается от комиксов всех других стран в первую очередь тем, что в ней исторически сложилось разделение рисованных историй в зависимости от гендерной и возрастной аудитории. Манга выходит в специальных журналах, которые могут быть еженедельными, ежемесячными, ежеквартальными изданиями и т. д. Ребенок начинает с чтения журналов, в которых публикуется детская манга, а подрастая, переходит на журналы для подростков. Существуют также журналы для взрослых женщин и мужчин: манга в них может быть самых разных жанров – от комедии и повседневных историй до психологии и приключений. *Сёдзё-манга* – это манга для девушек от 12 до 18 лет, которая публикуется в журналах для девочек. От своей более взрослой «сестры» *дзёсэй* (манга для женщин) ее в основном отличают только темы, которые более близки и интересны девушкам

в этом возрасте. Сёдзё-мангу чаще всего рисуют женщины, у каждой из которых есть свой преданный круг читателей и поклонников во всем мире. В России переводом и изданием манги для девушек сегодня занимаются такие издательства, как «Фабрика комиксов», «XL Media» и «Истари Комикс». Помимо самих комиксов, в индустрии сёдзё-манги важное место занимает иллюстрация, которую авторы манги в разное время по-разному использовали в своих работах, но каждый раз эти работы были невероятно популярны у читателей. В статье будут рассмотрены основные типы использования иллюстрации в манге для девушек.

«Лирические картинки»

Сёдзё-манга берет свое начало в литературных журналах для девочек, первые из которых появились в 1902–1908 годах. Это были такие издания, как «Мир девушки» («Shoujo kai»), «Мир девочки» («Shoujo sekai») и «Подружка» («Shoujo no tomo»). Данные журналы по своему содержанию во многом напоминали и наши отечественные детские журналы: в них были статьи, рассказы, стихи и большое количество иллюстраций. Именно иллюстрации в девичьих журналах и стали своеобразными прародителями комиксов для девушек в Японии. В своей книге «История послевоенной сёдзё-манги» исследователь манги и критик Ёнэдзава Ёсихиро отмечает, что так называемые «лирические картинки» – изображения, сопровождавшие рассказы и новеллы в журналах, были центром внимания

юных читательниц, а авторы этих иллюстраций были невероятно популярны[1]. Как правило, «лирические картинки» изображали прекрасных девушек в красивых нарядах и часто – в окружении цветов. Одними из самых популярных художников «лирических картинок» в довоенной Японии были Юмэдзи Такэхиса и Накахара Дзюнъити. На этом этапе важную роль играло настроение девичьих иллюстраций – мечтательное и воздушное: после войны такое настроение постепенно перейдет в мангу для девочек и будет этим (в том числе) отличать ее от манги для мальчиков.

«Модная картинка»

«Модная картинка» – это прием в раскадровке манги, который впервые использовал Такахаси Макото в 1958 г. в своей сёдзё-манге «Arashi wo koete» («Вдали от бури»), посвященной балету. Прием представлял собой отдельное вертикальное изображение девушки в полный рост, высотой в три кадра манги и более. Само изображение при этом не было связано с основным повествованием на странице, раскрываемым в кадрах. Автор использовал его как символ, через который передается атмосфера произведения[2]. Такахаси был не только художником манги, но и успешным иллюстратором – он рисовал изображения пре-

1. Yonezawa Yoshihiro. Sengo Shōjo manga-shi (История послевоенной сёдзё-манги). Tokyo: Shinhyō-sha, 1980.

2. Фудзимото Ю. Такахаси Макото – прародитель стиля манги для девочек // Манга в Японии и России. Вып. 2. Екатеринбург, 2018. С. 210–211.

красных девушек для различных канцелярских товаров (те же «лирические картинки»). Можно сказать, что с помощью «модной картинки» он объединил «лирические картинки» с мангой. Постепенно прием «модная картинка» менялся, стал частью раскадровки на странице, а не отдельной иллюстрацией в ней. Сегодня его можно увидеть не только в сёдзё-манге, но и во всех остальных типах манги – в том числе и той, которая рассчитана на взрослую аудиторию.

Рассказы и поэмы с иллюстрациями

Еще один тип работы с иллюстрациями для девушек, который можно отнести скорее к литературным журналам, чем к журналам с мангой, – это явление, которое называется «поэмы с иллюстрациями» и которое было популярно в конце 1970-х – начале 1980-х гг. Отличие от «лирических картинок» здесь в том, что созданием «поэм с иллюстрациями» изначально занимались сами авторы сёдзё-манги, а не отдельные иллюстраторы. По воспоминаниям художницы манги Ямато Ваки, раньше все популярные авторы манги для девочек должны были писать такие поэмы, иногда даже несмотря на отсутствие литературного таланта [1]. Поэмы, а также рассказы с иллюстрациями публиковались в таких девичьих журналах, как, например, «Грейпфрут» («Grapefruit») и «Бу-

1. Перевод беседы Ямато Ваки и Такэути Наоко // Философия рисового шарика. URL: https://kaigan.ru/archives/220 (дата обращения: 15.08.2019).

мажная луна» («Paper Moon»). Но постепенно все такие журналы стали заполнены только мангой, а иллюстрации стали публиковаться в отдельных «арт-буках».

«Cherish Book» и «Cherish Gallery»

«Cherish Book» («Нежно любимая книжка») и «Cherish Gallery» («Нежно любимая галерея») – это два популярных типа сборников иллюстраций известных художниц сёдзё-манги в 1970-е и начале 1980-х гг., которые выпускало издательство «Хакусэнся». Серия «Cherish book» представляла собой маленькие «пухлые» книжки-малышки в картонных футлярах. Каждая такая книжка являлась собранием цветных иллюстраций авторов девичьей манги, где иллюстрации сопровождались поэмами. Кроме того, к «Cherish book» прилагалась бумажная закладка со специальной иллюстрацией автора книги. «Cherish Gallery» в прямом смысле были вариантом «передвижной» галереи любимого автора сёдзё-манги. В картонном кейсе помещалось собрание из примерно 10 иллюстраций, напечатанных на плотном картоне формата А3. В такой коллекции были цветные обложки и иллюстрации к манге, черно-белые обложки, а также пара избранных страниц самой манги. Каждый «набор» сопровождался описанием иллюстраций и комментариями автора. Сегодня такие странички, как правило, можно найти в конце «арт-буков», здесь же они обычно были напечатаны на отдельном листе. Также к «галерее»

бонусом прилагались картонные закладки, как и к серии «Cherish book»[1].

Интересно, что такие собрания иллюстраций выходили только по работам авторов манги для девочек и никогда – для мальчиков.

Фуроку

Фуроку – еще один тип работы с иллюстрацией, который получил большую популярность в сёдзё-манге. Фуроку – это дополнения к журналу манги, обычно разнообразная канцелярия: блокноты, ручки, карандаши, календари, наклейки, открытки, бумажные пакетики. Их ценность в том, что все эти предметы украшены иллюстрациями авторов манги, публикующихся на данный момент в журнале. Поэтому все иллюстрации на фуроку обычно являются разнообразными изображениями персонажей манги автора. Изначально фуроку присутствовал и в журналах для мальчиков, но постепенно потерял свою актуальность, а вот в журналах манги для девочек он был невероятно популярен в 1980–1990-х гг. Также фуроку часто представлял из себя что-то вроде «конструктора» из плотной бумаги. Автор манги и «проектировщик» фуроку вместе продумывали, что они сделают для нового номера журнала. Это могли быть разные игры, коробочки и шкатулки из плотного картона, которые читательницы сами складыва-

1. «Cherish Gallery». Нарита Минако «Alien street» // Философия рисового шарика. URL: https://kaigan.ru/archives/438 (дата обращения: 15.08.2019).

ли по схеме, прилагавшейся к таким фуроку. В результате получалась готовая поделка с изображением любимых персонажей манги, и поделку эту можно было использовать в повседневной жизни. Фуроку изначально были предназначены для того, чтобы девочка покупала собственный экземпляр журнала, а не брала его почитать у подруги, чтобы потом вернуть обратно. Бумажные фуроку-конструкторы редко встречаются в современных сёдзё-журналах, однако и сегодня они вызывают у многих поклонниц сёдзё-манги сильное чувство ностальгии. Так, в Международном музее манги в городе Киото проходила специальная выставка, посвященная фуроку.

Иллюстрация в журнале манги

Что собой представляет работа с иллюстрацией в журнале манги? Такие журналы по объему напоминают телефонные справочники и обычно содержат от 7 до 15 глав разной манги. Манга в журналах обычно печаталась на дешевой бумаге в нескольких цветах – черном, красном, зеленом и т. д. (чтобы легко переключаться между историями и авторами. В каждом номере выходила новая глава от того или иного автора. Когда глав манги накапливалось достаточно (обычно 7–10 глав), то их выпускали в виде отдельного тома в черно-белом варианте на бумаге более высокого качества. Помимо самой манги в журнале присутствовали цветные иллюстрации. Далее рассмотрим их типы на примере сёдзё-манги «Похоронная про-

цессия Короля роз» («Bara Ou no Soretsu») Канно Аи, это историческая манга в жанре темного фэнтези, мистики и драмы.

1. Обложка журнала

Если работа автора манги, которая на данный момент публикуется в журнале, пользуется спросом читателей и достаточно популярна, то автору предлагают сделать цветную иллюстрацию для нового номера журнала. Иллюстрации на обложке оплачиваются автору отдельно и считаются большим событием, так как позволяют персонажам из истории художника стать на время «лицом» журнала.

2. Обложка-вкладыш главы

У каждой главы манги в журнале есть своя черно-белая обложка с названием и всегда новой иллюстрацией, изображающей персонажей истории. Это позволяло читателю быстро находить в журнале любимого автора и начало новой главы. Опять же, в зависимости от популярности автора и его манги, ему время от времени предлагали рисовать цветные обложки для своей истории в журнале. Такие обложки могли быть и «разворотами», сразу на две страницы. Как правило, в журнале всегда были две-три цветные обложки к историям.

3. Обложки томов манги

Обложка каждого отдельного тома манги сопровождалась новой, специально нарисованной

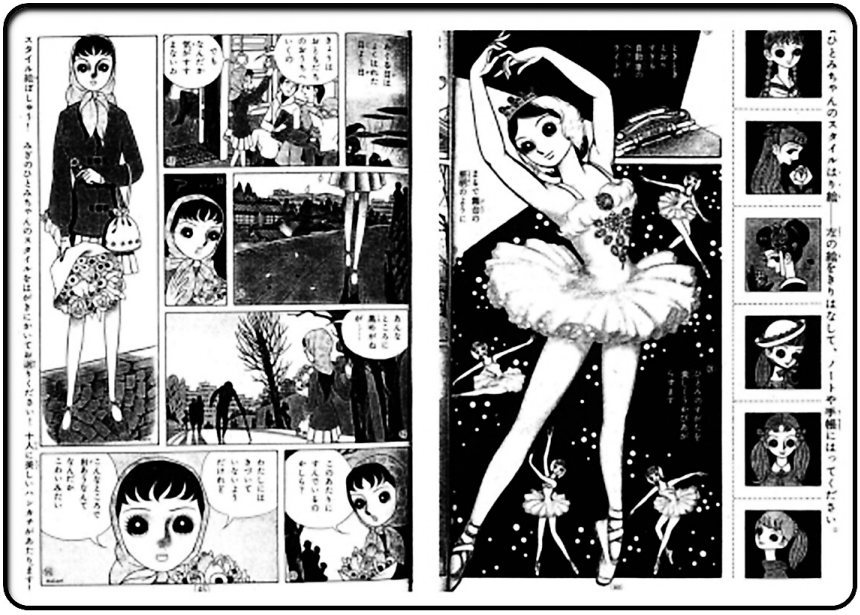
художником цветной иллюстрацией. Как правило, обложки серии той или иной манги выполнялись в определенном стиле.

4. Арт-буки

Как видно из вышесказанного, цветные иллюстрации авторов манги сегодня можно встретить только в журналах самой манги и иногда – в виде цветных дополнений к томику манги. Однако если цветные иллюстрации автора, как и его манга, пользовались популярностью у читателей, издательство выпускало отдельную коллекцию иллюстраций в виде книги – «арт-бука». Такие арт-буки могли быть посвящены только определенной манге художника, либо содержать иллюстрации ко всем его опубликованным работам. В век информационных технологий все авторы манги активно используют и социальные сети, для которых также часто рисуют цветные иллюстрации, чтобы прорекламировать свою мангу. Такие иллюстрации тоже включают в арт-буки. Полиграфическое исполнение арт-буков может быть самым разным: в мягкой или твердой обложке, на различной бумаге, в пластиковом кейсе и т. п. Здесь все зависит от популярности автора и его иллюстраций к манге.

Иллюстрация
Накахары Дзюнъити

Прием «модная картинка»
в манге
Такахаси Макото
«Вдали от бури»



Пример рассказа с иллюстрациями сёдзё-мангаки Сасаи Нанаэ

Выставка фуроку из журнала «Ribon» в Киото

«Cherish book» разных художниц

Обложка журнала сёдзё-манги «Princess» с иллюстрацией к манге «Похоронная процессия Короля роз»

Арт-бук Канно Аи
по манге «Похоронная процессия короля роз»

Научное издание
ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2019
Материалы девятой научно-практической конференции
(Санкт-Петербург, 21 февраля 2019 г.)

Редактор А. К. Кононов
Корректор Д. М. Валова
Художественный редактор, верстка А. А. Веселов

Отпечатано в типографии
ООО «Политехника Сервис»
190005, Санкт-Петербург, Измайловский пр., 18-д

ISBN 978-5-907223-59-2

9 785907 223592