

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

УДК 7.036

**Живописные рисунки А. Г. и В. Г. Трауготов как явление ленинградской книжной графики***А. Е. Баженова*

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,  
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, д. 48, корп. 6

**Для цитирования:** Баженова А. Е. Живописные рисунки А. Г. и В. Г. Трауготов как явление ленинградской книжной графики // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 2. С. 214–231. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.204>

Анализируются характерные черты творческого метода братьев А. Г. и В. Г. Трауготов, раскрывшегося в иллюстрации детской сказки. Подробно рассматривается такой аспект темы, как влияние творчества родителей художников — Г. Н. Траугота и В. П. Яновой, а также ряда западноевропейских мастеров на формирование индивидуального стиля Трауготов. Особое внимание уделяется роли цвета и линии в создании композиции рисунка, их взаимодействию и противопоставлению, сочетанию различных художественных приемов. Впервые предпринята попытка раскрыть специфику творческой интерпретации сказок и способов визуализации интертекста в рисунках братьев Трауготов.

*Ключевые слова:* иллюстрация, Трауготы, детская сказка, интертекст, петербургский пейзаж, мотив сновидений, игровые традиции, живописные рисунки.

Одним из примеров тончайшего художественного восприятия литературного текста может служить более чем полувековая творческая деятельность книжных графиков Александра (р. 1931) и Валерия (1936–2009) Трауготов.

Становление в искусстве братьев Трауготов относится к концу 1950-х — первой половине 1960-х годов. В то время, которое позже было принято характеризовать как «оттепель», вслед за ослаблением цензуры и снятием ряда запретов в музеях вновь стали экспонировать произведения европейских, в частности французских, мастеров. В 1955 г. в ГМИ им. А. С. Пушкина в Москве состоялась первая за долгое время выставка французского искусства XV–XX вв., в 1956 г. в Эрмитаже — «Искусство Франции XII–XX вв.», затем выставки П. Сезанна и П. Пикассо.

---

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2018

Стремительные изменения в литературе и поэзии, театре и кинематографе оказали значительное влияние на формирование мировоззрения нового поколения. Художники, начавшие свой творческий путь в период «оттепели»<sup>1</sup>, впитывая различные направления, приемы и особенности современного изобразительного искусства, старались на основе накопленного отечественного и мирового художественного опыта восстановить традиции [1, с. 15], развитие и преемственность которых были прерваны событиями Великой Отечественной войны и последующим послевоенным десятилетием.

Искусство графики в то время было отмечено появлением так называемой «тональной» (или тоновой) манеры. Книжные иллюстрации выполнялись черной акварелью, а также углем, тушью и графитным карандашом. Иногда встречалось применение цветной акварели, темперы и гуаши, что, по мнению критика А. А. Каменского, было прямой имитацией живописи [2, с. 6]. Стараясь противопоставить ахроматизму тоновой манеры экспрессию цвета, используя метафоричность изобразительного языка, стремясь к проявлению индивидуального начала в творчестве, художники сформировавшегося после войны поколения органично сочетали новые приемы в искусстве графики с традициями русского классического рисунка, в котором работа с натурой, психологизм образов имели важнейшее значение. Этот этап развития книжной иллюстрации, объединивший в себе также искания прошлых лет по синтезированию приемов живописи и графики, использованию широких возможностей печатной техники (ксилографии, офорта, литографии и др.) и при этом фактически подчиненный художественной основе иллюстрации — полиграфии, можно рассматривать как плодотворный, связанный с яркими художественными достижениями.

Для Александра и Валерия Трауготов эти годы стали определяющими всю их дальнейшую художественную судьбу. Оба получили начальное образование в Ленинградской средней художественной школе при Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина: Александр — в 1944–1950 гг., Валерий — в 1948–1955 гг. В 1955 г. В. Г. Траугот поступил в Московский художественный институт им. В. И. Сурикова на отделение скульптуры. Впоследствии, в 1957 г., он перевелся в Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой (ныне — Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица) на монументальное отделение (скульптурная мастерская В. И. Ингала), которое окончил в 1960 г. А. Г. Траугот высшего профессионального образования не получил<sup>2</sup>, и на то были разные причины: и отрицание академической школы, и политические взгляды.

Выросшие в художественной среде в семье живописцев Георгия Николаевича Траугота (1903–1961) и Веры Павловны Яновой (1907–2004), братья восприняли и романтическое настроение петербургских пейзажей отца, и ритмическую организацию композиций матери. Творчество родителей оказало существенное влия-

<sup>1</sup> Необходимо отметить среди других московских и ленинградских книжных графиков П. Басманова, М. Беломлинского, Б. Власова, Б. Диодорова, В. Дувидова, О. Зуева, Б. Калаушина, Г. Ковенчука, М. Митурича-Хлебникова, М. Майофиса, С. Острова, А. Сколзубова, Н. Чарушина, Ю. Шабанова.

<sup>2</sup> Бытует ошибочное мнение о том, что оба брата — скульпторы по образованию. Подобное утверждение чаще всего встречается в публицистике, например: «...братья, оба скульпторы по официальному образованию...» [3].



Рис. 1. 686 забавных превращений. Обложка [Л.: Художник РСФСР, 1956]

ние на формирование стиля и авторской манеры художников. Их дебют в сфере книжной графики состоялся в 1956 г. в совместном с отцом<sup>3</sup> проекте. Именно тогда появилась общая подпись авторов «Г. А. В. [Георгий, Александр, Валерий] Траугот», сохранившаяся и в последующих работах.

Изобразительный ряд созданной коллективом художников Трауготов книжки-игрушки «686 забавных превращений» (рис. 1) основан на контрасте цветовых пятен. Комические персонажи находятся здесь в условном открытом пространстве. Их отличительные черты, будь то детали костюма, выражение лиц или жесты, помогают зрителю почувствовать настроение книги, проникнуться атмосферой детской непринужденной игры и веселья.

<sup>3</sup> Судьба известного художника — живописца и тончайшего акварелиста Г. Н. Траугота сложилась непросто. Обвиненный в 1946 г. в космополитизме и формализме, он на несколько лет оказался нежелательной персоной в художественном сообществе. Сотрудничество отца и сыновей в сфере книжной графики было непродолжительным вследствие преждевременной кончины отца.

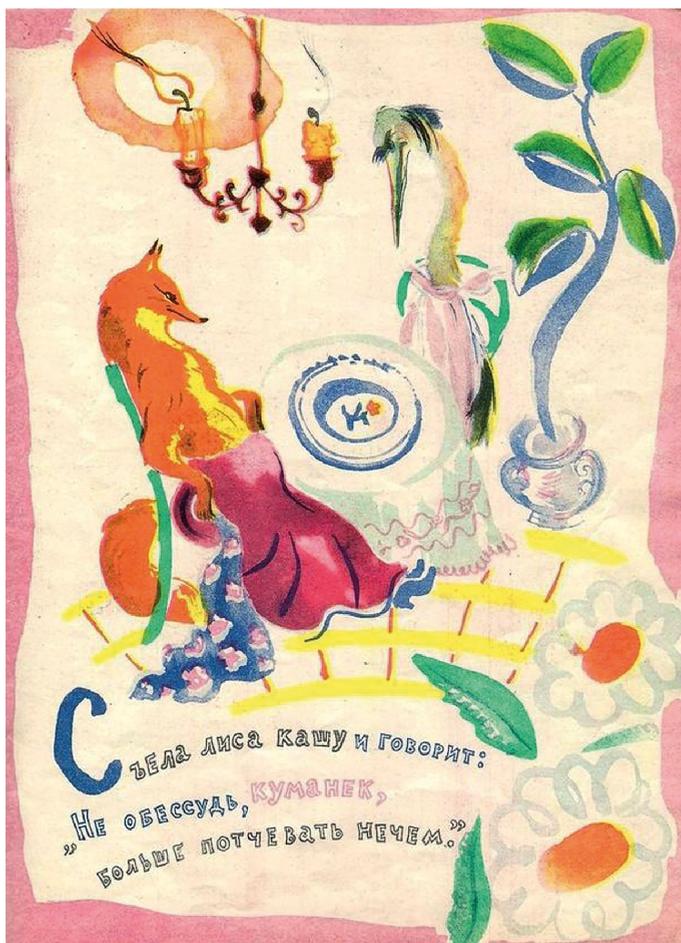


Рис. 2. Лиса и Журавль. Народная сказка. Фрагмент разворота [М.: Детский мир, 1961]

Иллюстрации к народной сказке «Лиса и Журавль», опубликованные в 1958 г., выполнены в иной манере. В изображениях на обложке книги, украшенных растительным орнаментом и ажурными линиями с подцветкой по контуру, неявно, но все же угадываются отличительные черты иллюстраций младших мирискусников (М. Добужинского, С. Чехонина) (рис. 2). Акварели исполнены преимущественно в теплой цветовой гамме, с выявлением окружающего пространства и состояния природы (то солнечная погода в начале знакомства Лисы и Журавля, то гроза и ветер после разлада), смена которых не только задает ритм, но и передает отношение художников к изменению в сюжетной канве. Здесь необходимо отметить, что погодные условия и действие природных стихий в сказочных иллюстрациях Трауготов становятся тем своеобразным фоном, цветовая и эмоциональная окраска которого позволяет читателям следить за изменением в судьбе персонажей.

Переиздание «Лисы и Журавля», вышедшее в 1961 г., ярко демонстрирует и новое видение произведения, и перемены в технике иллюстрирования. Организация пространства, в отличие от первого издания, ограничивается выделением

отдельных предметов (стол, окно, часы на стене, картина), формирующих общее ощущение его наполненности. Центральное место в композиции иллюстраций по-прежнему занимают сказочные персонажи. Их пластика стала более живой, игровой. Рисунки к этому изданию примечательны еще и тем, что Трауготы впервые очерчивают их рамками, условно небрежными, различными по толщине и цвету. Для оформления каждой страницы использован свой цвет рамки, который контрастирует с цветом рамки соседней страницы (только последний разворот полностью выделен красным цветом). Оригинальный прием позволил художникам выделить каждый лист и ритмически усилить звучание контрастных цветов [4, с. 188].

В этой работе Трауготов особую роль приобретают свойственные творчеству художников образы-символы. С годами символическая линия в произведениях авторов будет обогащаться и углубляться. К числу наиболее устойчивых и любимых художниками символов следует отнести изображения свечей. В зависимости от их состояния (горящие, потухшие, догорающие) художники обозначают временной диапазон, в течение которого разворачивается действие той или иной сцены в сюжете, как, например, в «Лисе и Журавле».

Образы зажженных ламп или фонарей передают в иллюстрациях художников игру теней и света — источника жизни, «проводника энергии». Однако именно горящей свече Трауготы придают особое значение. Великие сказочники (Ш. Перро, Г.Х. Андерсен, В. Гауф, братья В. и Я. Гримм и многие другие) работали при свете свечи, их мистические персонажи появляются из темноты со свечой в руке. В то же время этот таинственный символ располагает к диалогу художника с писателем и сопровождает читателя по ходу повествования.

Особое место в творчестве А.Г. Траугота и В.Г. Траугота занимают иллюстрации к сказкам Андерсена, Гауфа, братьев Гримм и Перро. Основанные на детских впечатлениях и индивидуальной интерпретации произведений рисунки позволяют проследить эволюцию не только их художественного метода, но и мировосприятия в целом.

Первой западноевропейской сказкой, проиллюстрированной братьями Трауготами, стала «Синяя борода» Шарля Перро (1962). Рисунки, выполненные художниками для этого произведения, органично соединили в себе ряд приемов, почерпнутых братьями Трауготами из творчества родителей и некоторых европейских художников. Во-первых, это коснулось композиции листа. Сочетание различных по характеру и выразительности акварельных и перовых линий с цветовыми пятнами, выходящими за пределы формы, создает своего рода «раздвоенную композицию», которая расслаивает поверхность. Один слой рисунка основан на контрасте цветовых пятен, нанесенных легкими и стремительными движениями кисти, второй — образован линиями и штрихами, которые воссоздают общую картину происходящего с помощью отдельных деталей внешности персонажей, костюмов, элементов рыцарского снаряжения или только их силуэтов или лиц, то возникающих из пустоты, то растворяющихся в цветовом пятне (рис. 3). Использование фрагментов изображений как намеков на целое позволило художникам оставить некую недосказанность и создать иллюзию открытости рисунков для их продолжения в воображении читателя.

Необходимо отметить, что этот прием замены целого частью или *pars pro toto*, о котором в свое время писал В.Н. Прокофьев [5, с. 141] применительно к анализу



Рис. 3. Перро Ш. Синяя Борода. Сказка. Фрагмент разворота [Л.: Художник РСФСР, 1962]

методов формообразования в пространстве и организации самого пространства в живописи Э. Дега, характерен и для живописных рисунков Трауготов. Акцентируя внимание на определенном моменте действия, важном для раскрытия характера героя в конкретной ситуации или формирования общего представления о месте и времени, в котором разворачивается сюжет, художники максимально погружают читателя в настроение произведения. Они фактически ретранслируют фрагменты воспоминаний писателя с позиции свидетелей событий, становясь буквально со-творцами литературного произведения.

Влияние живописи постимпрессионизма на творчество братьев Трауготов не ограничилось лишь названным приемом. Внимание следует уделить и анализу природы цвета. Заметим, что воздействие французских художников могло быть воспринято Трауготами и через творчество родителей. По мнению А. Г. Траугота, особое звучание голубого и синего в работах отца было непосредственным результатом его увлечения полотнами П. Сезанна, А. Тулуз-Лотрека и В. Ван Гога. У Г. Н. Траугота

этот цвет выделяет, казалось бы, незначительные по своему смыслу и месту в композиции детали (лодка, окно, тень на платье девушки, чашка с блюдцем, обледенелый ствол дерева и др.). Именно синий делает эти элементы основными, благодаря чему все окружающее пространство: дома, люди, природа — приходит в движение. Цветовые пятна приглушенных пастельных тонов создают обтекаемые формы, не обремененные четким линейным контуром.

В произведениях матери художников В.П. Яновой композиция строится на контрастах теплых и холодных цветов. «Сезанновское» чувство цвета [6, с.16] Яновой выразилось в ее умении при делении пространства картины на замкнутые и разомкнутые формы посредством концентрации экспрессивных цветовых пятен и характерных особенностей их взаимодействия на плоскости передавать атмосферу запечатленного момента действия, в использовании обратной цветовой перспективы [5, с.169], когда холодные цвета выдвигают предметы на первый план, а теплые по мере углубления пространства становятся все более насыщенными. Эти приемы также нашли свое отражение в художественной манере братьев Трауготов.

Не исключено также, что внимание к пастельным тонам в иллюстрациях Трауготов возникло отчасти уже после того, как они увлеклись росписью фарфора и начали сотрудничать с Ленинградским фарфоровым заводом.

Наиболее узнаваемый вариант трауготовской манеры мы видим в рисунках к «Новому платью короля» Г.Х. Андерсена (1963). Прием сочетания цветовых пятен, линий и перового рисунка, использованный некогда в иллюстрациях к «Синей бороде», получил новую художественную версию. Художники делают упор не на локальные цвета, как прежде, а на растворенные в пространстве листа оттенки и тональности, которые усиливаются отдельными включениями и обратной перспективой. Следуя классическому принципу импрессионистов, зритель прежде всего видит движение пятен [7, с.344], сквозь которые вырисовываются вторящие этому движению фигуры людей, животных и очертания предметов. Несмотря на минимум деталей в характеристике персонажей, острые и тонкие линии всегда удивительно точно передают нам их эмоциональное состояние, черты характера или реакцию на ту или иную ситуацию. Создание своеобразной портретной формулы [7, с.365], основанной на наблюдении действительности, роднит Трауготов с графической манерой Тулуз-Лотрека, персонажи произведений которого также становятся в определенный момент узнаваемы благодаря метко подмеченным физиогномическим особенностям.

Как говорил мастер изящной и стремительной линии А. Матисс, «у каждого лица есть свой особый ритм, этот ритм и дает сходство» [8]. Это высказывание в полной мере описывает стиль Трауготов. Изображения лиц в их рисунках обладают, вне зависимости от литературного произведения, рядом характерных свойств. Переживания героя, его чувства и душевное состояние читаются в первую очередь в глазах. То скептический взгляд с прищуром и нахмуренной бровью у солдата и хитрый лукавый у старой ведьмы («Огниво» Г.Х. Андерсена, 1979), то грустные большие глаза с чуть прикрытыми веками сгорающей в камине с оловянным солдатиком плясуньи, то кокетливый и томный, как у принцессы («Рике-хохол» Ш. Перро, 1977). Сила взгляда, наделенного живыми эмоциями, одухотворяет образы персонажей, наделяя их характерами и привычками обычных людей. Тонко,

практически интуитивно передают художники ощущение мимики, изгиба губ или эмоциональных жестов персонажей.

В качестве выразительных средств Трауготы используют цветные заливки в сочетании с рисующей перовой или карандашной линией. Несмотря на тяготение к сочетанию живописного и графического способов изображения, художники успешно применяют их обособленно друг от друга, максимально раскрывая их свойства. Так, в сказках «Аленький цветочек» (1989), сборниках сказок В. Гауфа и братьев Grimm (1979) интерпретация произведений построена исключительно на колористических и фактурных соотношениях. Шероховатая и неровная поверхность бумаги, покрытая красками, создает эффект разъеденной временем поверхности, на которой проступают пятна цвета. Неоднородность состава самих красок не только порождает соотношения между «расплывчатым, полупрозрачным акварельным фоном и помещенных на нем персонажей и предметов, вылепленных плотными, пастозными мазками гуаши» [9, с. 363–364], но и создает иллюзию объемности этих фигур, словно приподнимая их над плоскостью листа (рис. 4).

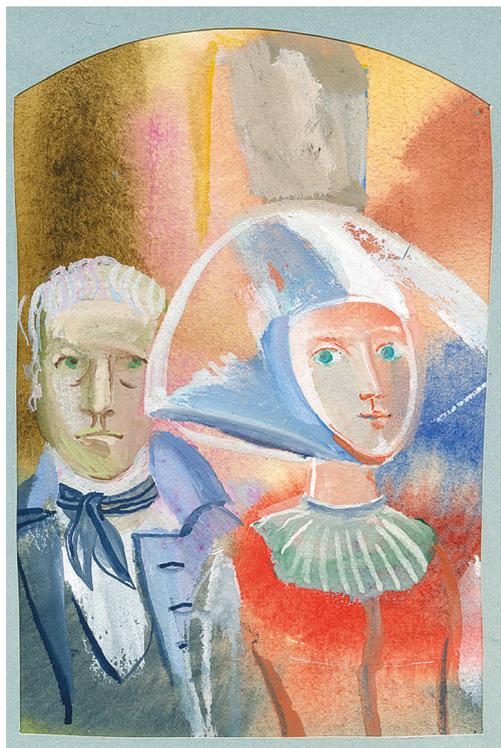


Рис. 4. Гауф В. Сказки [Л.: Художник РСФСР, 1979]

Линия у Трауготов также образует ряд взаимодействий: с текстом и силуэтами сказочных героев. В сборнике «Сказки и истории» Г.Х. Андерсена (1969) легкие подвижные линии, рассекающие пространство листа и нарушающие целостность формы, создают образы персонажей, лица, предметы. Черно-белые перовые рисунки расположены на листах в качестве заставок, концовок, полосных и полуполосных иллюстраций. Графическая манера иллюстрирования органично сочетается с текстовым набором и по стилю, и по смысловому наполнению (рис. 5). Искусствовед Д. В. Фомин справедливо полагает, что изображение нескольких моментов действия персонажа (Цыферов Г. «Тайна запечного сверчка», 1972; Андерсен Г.Х. «Стойкий оловянный солдатик», 1990; «Золотой мальчик», 1969), которые растягивают и сжимают временное поле, тем самым поддерживая развитие сюжета в напряжении, ассоциируется с графикой П. Пикассо [10, с. 193]. Известный своими творческими экспериментами в различных областях пластических искусств, Пикассо стремился преодолеть рамки привычной действительности, облекая известные символы в новые формы. Также и братья Трауготы, обрывая и разъединяя линии, оставляют в своих рисунках недосказанность, которая дает читателям возможность самим продолжить их и расширить границы образа.



Рис. 5. Андерсен Г.Х. Сказки и истории. Т. 2  
[М.: Художественная литература, 1969]

Помимо экспрессивных штрихов, в трауготовской контурной графике значительное место занимают мягкие и плавные линии, словно выведенные одним движением. Своим удивительно живым ритмом они напоминают портреты А. Матисса, стремившегося, как известно, с помощью минимума деталей достичь реалистичного сходства изображения в его подвижной изменчивости. Зачастую в рисунках Трауготов линии наплывают друг на друга, контуры фигуры проступают на costume, который, в свою очередь, пересекается с позади стоящей колонной, и «одна фигура просвечивает сквозь другую, словно срастаясь с ней» [10, с. 193]. Люди, животные, дома и замки — все это словно выплывает на поверхность листа, как воспоминания о минувших преданиях и историях, которые, передаваясь из уст в уста, то обретают новые подробности, то стираются из памяти. Вероятно, секрет самобытной линейной манеры художников заключается в их давнем

увлечении скульптурой, развивающей пространственное мышление, потому что «скульптор рисует не так, как художник-график: не от поверхности листа — в глубину, а, напротив, из глубины — к поверхности» [6, с. 18].

Иное звучание приобретает черно-белая графика Трауготов в рисунках к «Похождениям хитроумного Алеу и другим сказкам Камбоджи» (1973). Таинственный мир народных верований, наполненный фантастическими существами, богами, демонами, пожирающими людей, возникает на страницах книги. Игра светлых пятен, очерченных тонкими витиеватыми линиями, с темными, выполненными широкими мазками туши, превращается в борьбу света и тени, добра и зла. Лаконичные по своей изобразительной точности фигуры отмечены в данном случае чертами национального колорита. Последний проявляет себя в пластике форм, трактовке лиц людей и мифических существ, будто бы сошедших с древних свитков. Особенно следует отметить в рассматриваемых иллюстрациях умение художников вместить в пространство одного рисунка полноценную занимательную историю со всеми ее перипетиями и динамичным развитием во времени.

В серии иллюстраций к сборнику «Живой в царстве мертвых: сказки народов Непала» (1971) ритм в рисунках усиливается не столько сопоставлением светлых и темных элементов, сколько включением цветных пятен. Монохромность графики разбавляется карминовым, лимонно-желтым, бирюзовым и голубым. Композиция рисунков построена в условном пространстве, на основе повторяющихся контрастных пятен, которые плавно перетекают в линии (рис. 6). Поэтому использова-

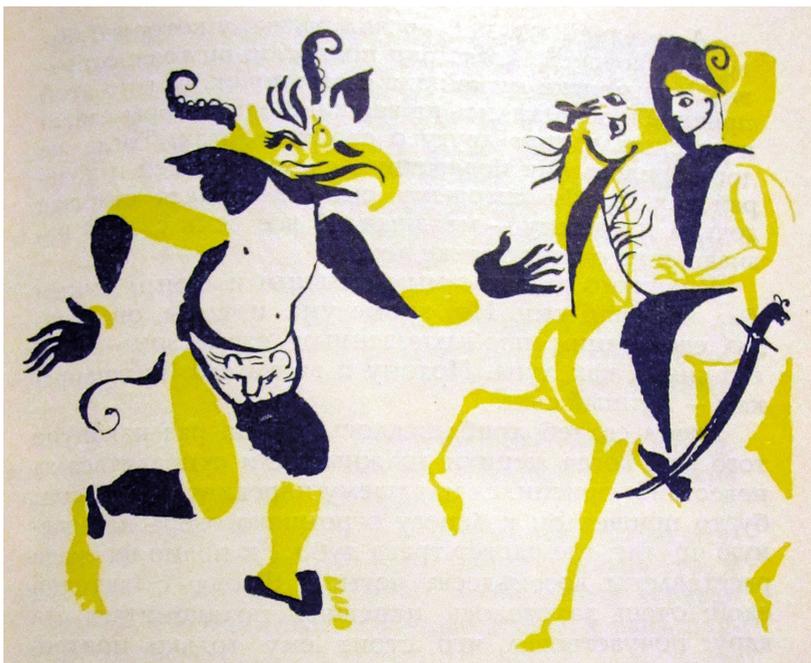


Рис. 6. Живой в царстве мертвых. Заставка. Сказки народов Непала  
[М.: Художественная литература, 1971]

ние ярких цветных фрагментов и ритмическое чередование иллюстраций создают эффект ускорения темпа движения взгляда от изображения к тексту и наоборот.

Важную роль в понимании специфики народных сказаний, в данном случае восточных, играет пластика движений персонажей. Характерные жесты рук и положение ног, особенно демонических существ, а также расположение фигур в пространстве позволяют сделать вывод, что перед нами сцены обрядовых танцев и ритуальные действия, которые сопровождались соответствующей музыкой, четко ритмизированной фазами и паузами. Свойственное для народов Востока использование танца в качестве своеобразного ретранслятора информации нашло благодаря творческой интерпретации Трауготов свое непосредственное отражение в рисунках к непальским сказкам. Необходимо также отметить, что различные цветовые включения в этих иллюстрациях, служат и для того, чтобы читатель смог прочувствовать своеобразие каждой истории в новом цвете и увидеть этот переход из одного пространственно-временного состояния в другое.

Подобные колористические приемы использовались Трауготами и в других иллюстрациях. Например, в «Сказке про лунный свет» И. В. Гернет (1966) для погружения в таинственную атмосферу ночи, когда котенок убегает по дорожке из облаков и туманной розовой дымки на Луну, художники передают это состояние через оттенки голубого, синего и черного. С возвращением котенка с Луны в рисунках снова появляются теплые цвета, передающие изменение времени суток, т. е. наступление светового дня. Тем не менее благодаря мягкому переходу оттенков от теплых к холодным и снова к теплым общее цветовое решение иллюстраций выглядит целостным.



Рис. 7. Льюис К. С. Лев, колдунья и платяной шкаф. Сказка. Разворот [Л.: Детская литература, 1978]

В рисунках к «Оле-Лукойе» Г. Х. Андерсена (1971) вводятся сразу два приема усиления цвета. Каждый день недели, в который Оле-Лукойе являлся Яльмару во сне, начинается с отдельного шмуцтитула. В оформлении каждого из них использованы оттенки только одного цвета (синего, розового, зеленого и др.). Это позволяет художникам создать для каждого визита Оле-Лукойе свое настроение, выраженное в цвете. Второй прием, явно прослеживающийся здесь, — уже известное нам по рисункам к переизданию «Лисы и Журавля» (1961) кадрирование иллюстраций путем выделения краев листа цветными линиями. Если в «Лисе и Журавле» линии были яркими и нарочито небрежными, то в «Оле-Лукойе» они плавно и гармонично сливаются с основным фоном рисунка.

Совсем иные чувства вызывает интерпретация цвета в иллюстрациях к сказке К. С. Льюиса «Лев, колдунья и платяной шкаф» (1978). В данном случае братья Трауготы чередуют рисунки на разворотах, где выбранный ими для получения нужного эффекта цвет абсолютизируется в своем звучании и заполняет все пространство страницы и изображения выполнены с помощью монохромного контурного рисунка того же цвета (рис. 7). Книжный ансамбль основан на равновесии белого поля листа и светлых силуэтов, проступающих на цветном фоне. Подобный прием вводит условное разделение произведения на уровни по степени нарастания драматизма сюжетной линии.

Принимая во внимание особенности техники исполнения иллюстраций, не стоит забывать про то, каким образом художники поддерживают диалог с писа-

телем относительно тех вопросов, которые поднимаются в сказках. Многочисленные реминисценции к евангельским сюжетам, античным легендам и фольклору естественным образом нашли свое отражение в сказках. И здесь задача художника состоит не только в том, чтобы не впасть в поверхностную иллюстративность и подражательность уже существующим образцам, но и в умении выразить собственное видение сюжета, обнаружить его связь с современностью и нынешними общественными реалиями. Еще одна сложность заключается в отсутствии конкретных рамок, как временных, так и государственных. Влияние романтизма, если говорить о произведениях, написанных в первой трети XIX в., во многом определило изображение эпохи через реалии быта, материальную культуру и общественное устройство. В своих рисунках Трауготы часто соотносят место действия с образом Санкт-Петербурга, характер которого им понятен и близок.

Петербургские пейзажи были основной темой и в работах Г.Н. Траугота и В.П. Яновой. Они то окутаны туманной дымкой, которая сглаживает рельефные выступы архитектурных ансамблей, то резкими контурами рассекают свободное пространство холста. Знакомые очертания родного для Трауготов города, его храмы и соборы, речные каналы и горбатые мостики, кони скульптора П. Клодта, флигели на крышах, скульптуры ангелов и львов сокращают временную дистанцию между читателем и произведением, между художником и писателем, у каждого из которых в памяти сохранился свой образ места действия, но определяющими становятся именно атмосфера и настроение. Художники, будучи петербургскими по «складу пластического мышления» [10, с. 333], используют мотивы сновидений и воспоминаний как средство, благодаря которому становится возможным переход от реальности в мир сказки. Этому способствует неповторимое «петербургское настроение» [10, с. 331], наполненное легкой грустью по минувшим временам, исчезающими в тумане крышами домов, хмурым небом и северным ветром, пригибающим ветви деревьев к земле.

Своеобразие архитектурного облика Петербурга в сочетании с его легендами нашло свое отражение в рисунках Трауготов к сказкам современных писателей — Б.Н. Сергуненкова (сказки из циклов «Кот белый — кот черный», «Конь Мотылек», «Кувшин», «Великий пес Полкан», 1983) и А.Г. Лисняка («Колокольчик Простотак», 1977). Основной акцент в иллюстрациях к сказкам Сергуненкова сделан на разделении пространства листа на контрастные цветовые зоны. Использование перспективы разного свойства — сферической («Сфинксы и мальчик Петя», «Нелепица») и обратной цветовой («Конь Мотылек») — делают пространство практически камерным, включая читателя в поле сюжетного действия. Совмещение первого и дальнего планов в рисунке («Буксир и Кутузовская набережная», «Водолаз») позволяет искусственно расширить это поле, делая сценой активного взаимодействия все пространство листа, а не отдельную его часть. В то же время в рисунках к «Колокольчику Простотак» читатель следит за происходящим с разных сторон: и сверху, как бы приподнимаясь над поверхностью, и из угла, оказываясь в непосредственной близости от действующих персонажей (рис. 8).

Помимо этого, характерная для трауготовского творческого метода композиция рисунка, а зачастую и совмещение различных видов перспективы создают своеобразное наложение фрагментов и сцен, которые пребывают одновременно в двух состояниях: и во сне, и наяву. Например, в сказке Андерсена «Старый уличный фо-

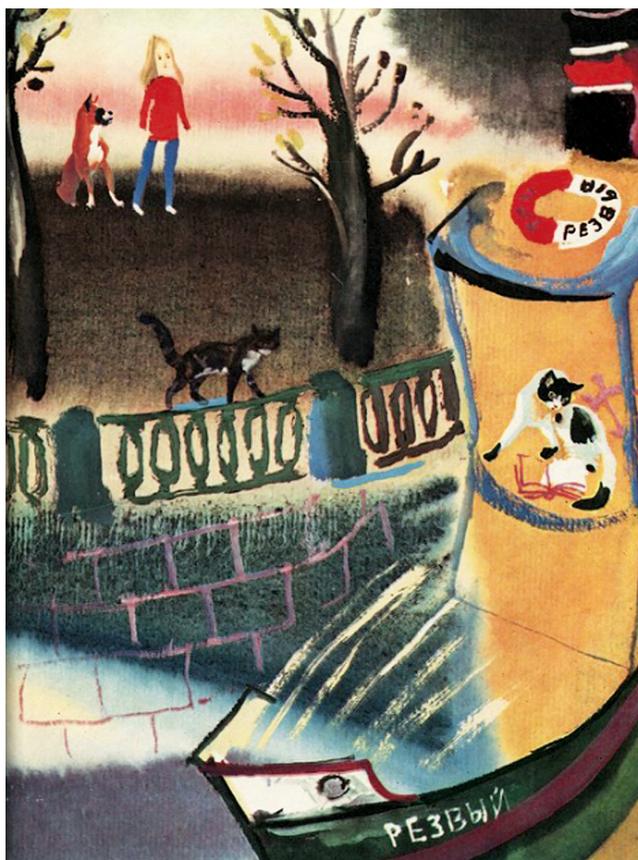


Рис. 8. Лисняк А.Г. Колокольчик Простотак. Сказка  
[Л.: Детская литература, 1977]

нарь» (1969) Трауготы совмещают и вид сверху, и обратную перспективу. Старый фонарь стоит внизу перед «отцами города», которые, возвышаясь над ним, должны решить, продолжит он работать на своем месте или его отправят на переплавку. Всю сцену читатель наблюдает как бы сверху, оказываясь включенным в пространство рисунка. Расположение фигур и их соразмерность заставляют нас задуматься о подтексте сказки, исходя из которого перед властью имущими предстает «маленький» человек, всю жизнь служивший своему делу и после стольких лет честной работы вынужденный оправдываться и доказывать свою необходимость. Отправленный в отставку фонарь приютил старый сторож и его жена. Теперь эпизоды его жизни предстают перед нами в виде перевернутой пирамиды, где главное место отводится именно новой семье фонаря, следом идет маленькая каморка сторожа и, наконец, некогда родная для фонаря улица, бывшая на самом верху, оказывается в самой дальней точке и по прошествии времени станет и вовсе не приметным событием, как утерянное воспоминание.

В ином контексте используется обратная перспектива в «Тайне запечного сверчка» Г.Цыферова (1972). Высокие монолитные колонны и венская публика, восседающая в ложах, будто бы нависают, сгущаются, как тучи, над Моцартом,



Рис. 9. Цыферов Г. М. Тайна запечного сверчка. Маленькие сказки о детстве Моцарта. Разворот [М.: Малыш, 1989]

которого мы видим играющим на клавесине на первом плане. Художники показывают, насколько мал и незащищен юный композитор перед реальным миром, перед обществом. Насыщенная путешествиями, событиями и людьми жизнь гения предстает в рисунках Трауготов в виде миниатюр и символов на полях страниц параллельно с основными полосными иллюстрациями (рис. 9). Ритмическое усиление, обусловленное частой сменой объектов и переключением на разные места действия, приводит к сжатию и ускорению времени в этой серии рисунков.

Подобный синтез символов и образов, создающий впечатление динамичной истории, стал результатом творческой переработки источников — средневековых иллюминированных рукописей, хроник и произведений искусства. Характерные приемы расположения людей на плоскости листа, когда в рисунке намечены только впередистоящие фигуры, а последующие обозначены лишь головами, повернутыми в разные стороны (Андерсен Г.Х. «Огниво», 1979), или лица, изображенные в полукружии, таким образом, что мы видим их со всех сторон (Андерсен Г.Х. «Новое платье короля», 1963).

Помимо этого, специфика средневековой летописной традиции нашла свое отражение в инициалах, заставках и концовках (Андерсен Г.Х. «Заколдованный холм», 1970; «Сказки и истории», 1969; Борисова В.Н. «Счастливый конец», 1970), а также в оформлении полей миниатюрными зарисовками фантастических существ (единороги, птица Сирин, кентавры, геральдические львы и др.) и орнаментами, растительными или имитирующими роспись по фарфору, как, например, в рисунках для сборника «Сказки Андерсена» (1979).

Погружению читателей в атмосферу народных сказаний способствуют также различного рода стилизации. Так, в «Мече Виланда» Р.Киплинга (1984) фактурный эффект старинного, подернутого папиной манускрипта был достигнут художниками благодаря применению техники монотипии и выдержанной цветовой гаммы (градации серого и коричневого). В свою очередь, в «Сказках матушки Гусыни»



Рис. 10. Перро Ш. Сказки матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями [Л.: Лира, 1990]

специфическом музыкальном строе. Особенное отношение художников к музыке, равно как и сама атмосфера празднично-обрядовой культуры, благодаря которой через песни и танцы появились народные предания и сказки, нашли свое воплощение в соотношении цветов и их тональности, а также в изображениях музыкальных инструментов и музыкантов (скрипачей, трубадуров, барабанщиков, пианистов и виолончелистов, волынщиков, флейтистов и многих других). Помимо шутов, арлекинов (рис. 10) и странствующих поэтов, в роли последних активно выступают и антропоморфные животные, например в сказке братьев Гримм «Бедный работник с мельницы и кошечка» (1979). Появление музыкальных инструментов в зависимости от их состояния способствует не только усилению ритмического чередования в рисунках, но и вносит необходимые паузы, переключающие читателя на другую сюжетную линию.

Подытоживая сказанное, мы должны ответить на вопрос: в чем же заключается особенность трауготовского метода иллюстрирования? Воспитанное на основе творчества родителей тонкое чувство цвета, формы и пространства стало основой для формирования самобытной манеры художников. В своих интервью братья неоднократно ассоциировали себя с династией цирковых артистов, чей уникальный опыт и секреты мастерства передаются из поколения в поколение. Специфическое

(1976) явно прослеживаются стилистические и пластические вариации такой техники изобразительного искусства, как клуазонизм. Они переносят в пространство книжного листа приемы создания витражных композиций. Ограниченные зоны локального цвета с контурной обрисовкой моделируются не только линейно, но и с помощью светлых неокрашенных участков, которые создают, в отличие от витражных изображений, иллюзию объемности фигур.

Тонкое восприятие образно-пластической системы национальных культур и традиций, заложенных в сказках, позволило художникам наполнить рисунки различными символами, взаимосвязь которых обогащает контекст сюжета и вызывает ассоциации с реалиями современности.

Сквозной темой в рисунках Трауготов является игра. Это касается как самого процесса, так и соответствующих ему атрибутов. Например, карточные игры, гадания и пасьянс фигурируют в иллюстрациях некоторых сказок, при этом фактически отсутствуя в композиции самого сюжета. Игровые традиции в рисунках Трауготов к сказкам проявились и в их

понимание книжной графики позволило художникам преодолеть привычные способы иллюстрирования сказочных произведений и органично ввести в архитектуру книги «живописный рисунок». Сочетание Трауготами различных художественных приемов, глубокое переосмысление исторического контекста создания сказок и писательского замысла делают их манеру рисунка неповторимой и в то же время узнаваемой.

Следует подчеркнуть, что иллюстрации художников никогда не становились прямым комментарием текста. Братья Трауготы строили свой творческий процесс на основе живых натуральных впечатлений и на собственном осмыслении содержания литературного источника, а не на принципах поверхностного оформительства и канонических трактовок. В основе синтетического характера трауготовских рисунков лежат прежде всего воспоминания. Использование мотива сновидений и отголосков детских впечатлений позволяет художникам органично включать в канву сюжета символы и знаки, раскрывающие интертекст литературного произведения. Подобно прерывающемуся паузами разговору, диалог художников с писателями продолжается и за пределами книги, на протяжении всего их творческого пути. Именно многослойная структура иллюстраций послужила причиной популярности своеобразной «книжной живописи» [11, с.245] Трауготов у разных поколений читателей, равно как и современного звучания их работ, независимо от времени создания.

Помимо этого, существенную роль в формировании трауготовской манеры сыграл образ Санкт-Петербурга, его стиль, настроение и даже погодные особенности, которые выразились в противопоставлениях комбинаций контрастных цветов и мягких пастельных тонов, изящной прорисовке отдельных деталей и предметов в противовес цветовым пятнам, выходящим за границы формы и скрывающим их истинные размеры. Значимость приобретает и образ природной стихии, подчас создающей фон для развития сюжета. В совокупности с тонкими колористическими нюансами другой отличительной чертой творческого почерка художников является динамичный линейный рисунок, будто ускоряющий и замедляющий временные промежутки посредством направления движения перового штриха, а также вариаций его интенсивности.

По мнению братьев А. Г. и В. Г. Трауготов, их творческий метод, слияние двух разных интерпретаций произведения таким образом, чтобы невозможно было определить, где какая часть и кем создана, во многом схож с принципами работы братьев-писателей Жюль и Эдмона де Гюно [10, с.265]. Своеобразная формула трауготовской манеры заключается в присутствии мотивов игры и своего рода фокусных трюков. Соединение противоположных по своей природе элементов, художественных приемов, символов и тем и при этом недосказанность, некая незавершенность изображения призывают читателя продолжить дискуссию с писателем. Комплекс специфических черт метода братьев Трауготов доказывает, что их творческое наследие представляет собой яркое явление ленинградской книжной графики и художественно-культурной жизни нашей страны.

## Литература

1. Павлов, Платон. *Развитие образно-пластической структуры современной советской живописи, конец 1950-х — 1970-е годы*. Отв. ред. Олег Швидковский. М.: Наука, 1989.
2. Каменский, Александр. “Графика и современность”. *Творчество*, no. 7 (1960): 2–6.
3. Толстова, Анна. “Семья Траугот”. *Коммерсантъ Weekend*, Октябрь 5, 2012. Дата обращения июнь 28, 2017. <https://www.kommersant.ru/doc/2031756>.
4. Ляхов, Воля. *Искусство книги: избранные историко-теоретические и критические работы*. Сост. Стернин Григорий. М.: Советский художник, 1978.
5. Прокофьев, Валерий. *Об искусстве и искусствоведении: ст. разных лет*. М.: Советский художник, 1985.
6. Звенигородская, Н., Т. Кукла, Т. Купервассер, и А. Траугот. *Семья Траугот. Георгий Траугот, Вера Янова, Александр и Валерий Трауготы: каталог выставки*. Сост. Наталия Звенигородская, ред. Татьяна Медведева, науч. рук. Евгения Петрова. СПб.: Palace Editions, 2012.
7. Гасанова, Ольга, и Евгений Левитин. “Офорты Гойи и западноевропейская гравюра 19 века”. Гос. музей изобразит. искусств им. А. С. Пушкина. *Очерки по истории и технике гравюры*, 309–67. 14 тетрадей. М.: Изобразительное искусство, 1987. Тетр. 9.
8. Матисс, Анри. “Портреты”. В кн. *Записки живописца*. СПб.: Азбука, 2001. Дата обращения Апрель 4, 2017. <http://www.anrimatiss.ru/portrety>.
9. Фомин, Дмитрий. “Братья Трауготы — иллюстраторы немецкой литературы”. В кн. *Румянцевские чтения: материалы Международной научной конференции (10–12 апреля 2007)*, сост. Людмила Тихонова и др., 360–7. М.: Пашков дом, 2007.
10. Кудрявцева, Лидия, и Дмитрий Фомин. *Линия, цвет и тайна Г. А. В. Траугот: книга-альбом*. СПб.: Вита Нова, 2011.
11. Траугот Александр, и Валерий Траугот. “Книжка — это интеллектуальная затея”. В кн. *Художники детской книги о себе и своем искусстве: статьи, рассказы, заметки, выступления*, сост. Владимир Глюцер, 241–50. М.: Книга, 1987.

Статья поступила в редакцию 10 июня 2017 г.,  
рекомендована в печать 28 февраля 2018 г.

Контактная информация:

Баженова Анастасия Евгеньевна — аспирантка; [nastyabagenova@gmail.com](mailto:nastyabagenova@gmail.com)

## Picturesque drawings by Alexander and Valery Traugot as phenomenon of the Leningrad book graphics

A. E. Bazhenova

Herzen State Pedagogical University,  
48, nab. r. Moiki, bld. 6, St. Petersburg, 191186, Russian Federation

**For citation:** Bazhenova A. E. Picturesque drawings by Alexander and Valery Traugot as phenomenon of the Leningrad book graphics. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 2018, vol. 8, issue 2, pp. 214–231. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.204>

The article is devoted to the analysis of characteristic features of a creative method of brothers Alexander and Valery Traugot which has revealed in an illustration of the children's fairy tale. The author in detail considers such aspects of a subject as, an influence of creativity of parents of artists — Georgiy Traugot and Vera Yanova, and also a number of the Western European masters, on the formation of individual Traugots style. Particular attention is paid to the role of color and line in creating the composition of the picture, their interaction and opposition, the combination of various artistic techniques. In this article, for the first time, an attempt is

made to disclose the specifics of the creative interpretation of fairy tales and ways of visualizing intertext in the drawings of the brothers Traugot.

*Keywords:* illustration, Traugots, children's fairy tale, intertext, St. Petersburg landscape, a motive of dreams, game traditions, picturesque drawings.

## References

1. Pavlov, Platon. *Razvitie obrazno-plasticheskoi struktury sovremennoi sovetsskoi zhivopisi, konets 1950-kh — 1970-e gody*. Edited by Oleg Shvidkovskii. Moscow: Nauka, 1989. (In Russian)
2. Kamenskii, Aleksandr. "Grafika i sovremennost". *Tvorchestvo*, no. 7 (1960): 2–6. (In Russian)
3. Tolstova, Anna. "Sem'ia Traugot". *Kommersant.ru*, October 5, 2012. Accessed June 28, 2017. <https://www.kommersant.ru/doc/2031756>. (In Russian)
4. Liakhov, Volia. *Iskusstvo knigi: izbrannye istoriko-teoreticheskie i kriticheskie raboty*. Compiled by Grigorii Sternin. Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1978. (In Russian)
5. Prokof'ev, Valerii. *Ob iskusstve i iskusstvoznanii: St. raznykh let*. Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1985. (In Russian)
6. Zvenigorodskaiia, N., T. Kukla, T. Kupervasser and A. Traugot. *Sem'ia Traugot. Georgii Traugot, Vera Ianova, Aleksandr i Valerii Traugoty: katalog vystavki*. Compiled by Nataliia Zvenigorodskaiia, edited by Tat'iana Medvedeva, academic adviser Evgeniia Petrova. St. Petersburg: Palace Editions, 2012. (In Russian)
7. Gasanova, Ol'ga, and Evgenii Levitin, auth. and comp. "Oforty Gooi i zapadnoevropeiskaia graviura 19 veka". In Gosudarstvennyi muzei izobrazitel'nykh iskusstv im. A. S. Pushkina. *Ocherki po istorii i tekhnike graviury*, 309–67. 14 books. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1987, bk 9. (In Russian)
8. Matiss, Anri. "Portrety". In Matiss, Anri. *Zametki zhivopistsa*. St. Petersburg: Azbuka, 2001. Accessed April 4, 2017. <http://www.anrimatiss.ru/portrety>. (In Russian)
9. Fomin, Dmitrii. "Brat'ia Traugoty — illiustratory nemetskoi literatury". In *Rumiantsevskie chteniia: materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (10–12 apreliia 2007) [The Rumyantsev readings]*, compiled by Liudmila Tikhonova and others, 360–7. M.: Pashkov dom, 2007. (In Russian)
10. Kudriavtseva, Lidiia, and Dmitrii Fomin. *Liniia, tsvet i taina G. A. V. Traugot: kniga-al'bom*. St. Petersburg: Vita Nova, 2011. (In Russian)
11. Traugot, Aleksandr, and Valerii Traugot. "Knizhka — eto intellektual'naia zateia". In *Khudozhniki detskoi knigi o sebe i svoem iskusstve: stat'i, rasskazy, zametki, vystupleniia*, compiled by Vladimir Glozter, 241–50. Moscow: Kniga, 1987. (In Russian)

Author's information:

Anastasiia E. Bazhenova — postgraduate student; [nastyabagenova@gmail.com](mailto:nastyabagenova@gmail.com)