

ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2021

МАТЕРИАЛЫ ОДИННАДЦАТОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
(Санкт-Петербург, 12–13 марта 2021 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 2021

Материалы одиннадцатой
научно-практической конференции
(Санкт-Петербург, 12–13 марта 2021 г.)

Под редакцией А. К. Кононова

Санкт-Петербург
2022

УДК 75.02
ББК 85.157(2)6
Т65

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

Т 65 Трауготовские чтения 2021 : материалы одиннадцатой науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 12-13 марта 2021 г. / под ред. А. К. Кононова ; Ком. по культуре Санкт-Петербурга, С.-Петерб. гос. бюджет. учреждение культуры «Межрайон. централиз. библиотечная система им. М. Ю. Лермонтова», «Б-ка Измайловская». / Санкт-Петербург, 2021 . / 304 с. : ил. ; 20 см. / 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 978-5-6049107-0-2

© Коллектив авторов, 2021
© СПб ГБУК «Межрайонная централизованная
библиотечная система им. М. Ю. Лермонтова», 2021
© Проект «Трауготовские чтения», 2021

СОДЕРЖАНИЕ:

<i>От редакции</i>	8
Арутюнян Юлия Ивановна Книжная иллюстрация в творчестве Виктора Васильевича Морозова (1904-1961)	11
Дедюхина Полина Владимировна Роман без слов в творчестве Франса Мазереля: особенности визуального языка.....	23
Ерофеев Никита Павлович Оформление книжной обложки в Полиграфическом институте в 1930-е годы.....	37
Журавская Татьяна Михайловна Мечты об олимпийском марафоне японского художника Комаясукана.....	54
Звенигородская Наталия Георгиевна Александр Траугот	64
Золотинкина Ирина Анатольевна К истории изучения книжной графики 1920-х: Всеволод Воинов	79

Ибрагимов Игорь Нариманович Влияние творчества А. Н. Бенуа на книжную графику в 1930-е годы	113
Иванова Ирина Сергеевна Из истории подвижной книги.....	129
Кнорринг Вера Вадимовна Книжная графика Уильяма Гроппера: на примере изданий, хранящихся в фонде идиша РНБ	146
Козырева Наталья Михайловна Борис Крейцер и его книжка «Хлеб».....	162
Королькова Ольга Александровна Особенности иллюстраций Герарда де Лэресса к поэмам Андрииса Пелса	177
Кошкина Ольга Юрьевна «Русский альбом» Александра Флоренского – авторская интерпретация программных произведений русских живописцев	192
Крейцер Зинаида Григорьевна Иллюстрированные издания в личной библиотеке Г. В. Плеханова.....	211
Кудрявцева Лидия Степановна, Звонарёва Лола Уткировна Закоулки души подпольного человека (иллюстрации А. Алексеева к «Запискам из подполья» и «Игроку» Ф. М. Достоевского)	230
Кузнецов Эраст Давыдович Михаил Цехановский.....	248
Курбатова Анна Константиновна Боярский стиль и костюм в русском изобразительном искусстве последней четверти XIX – начала XX вв.	260

Малаховская Станислава Васильевна Книжная графика Натана Альтмана. Анализ творческого поиска.....	275
Михайлова Юлиана Юрьевна Игорь Ганзенко: Призвание – художник-просветитель.....	294
Певцов Григорий Дмитриевич Язык иллюстраций Владимира Фаворского к «Слово о полку Игореве».....	309
Рыжанок Марина Валентиновна Творческое наследие художника-иллюстратора XIX в. Н. Н. Казарнина.....	325
Селиванова Юлия Владимировна Феномен английского художественного издательства «BEAU GESTE PRESS» (1971–1976) и его произведение в российском музее – концептуальная книга «LESSON» Ярослава Козловского.....	334
Тарасюк Юлия Борисовна Особенности адаптации «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского в манге Осимы Юмико «Родион Романович Раскольников».....	357
Федотова Ирина Леонидовна Книга как монументальное слово Алексея Федоровича Пахомова.....	373
К 90-летию Александра Георгиевича Траугота:	
Выставка «Г. А. В. Траугот. Книга».....	393
Вставка «“Внутренняя книга” братьев Г. А. В. Траугот».....	399

ОТ РЕДАКЦИИ

Конференция «Трауготовские чтения» является частью комплексного проекта, объединяющего в себе научную и выставочную части. Основные его аспекты – освещение истории книжной графики в России и за рубежом, а также, в более широком плане, постановка научных вопросов, связанных с развитием и изучением культуры иллюстрированной книги в целом.

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

С 2015 года программа проходит на базе Библиотеки книжной графики (Межрайонная централизованная библиотечная система 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).

В 2019 году запущен в работу сайт проекта «Трауготовские чтения» <https://traugot.ru/>.

В 2021 году чтения успешно прошли в одиннадцатый раз, конференция проводилась в Библиотеке книжной графики 12 и 13 марта. В ней приняли участие более 25 человек.

С каждым новым годом конференция привлекает все больше новых участников, что говорит об актуальности и востребованности данной инициативы и об успешном сотрудничестве проекта и Библиотеки.

Постоянными гостями – участниками конференций являются наиболее видные специалисты в области иллюстрированной книги, в том числе из различных художественных и гуманитарных организаций Санкт-Петербурга и Москвы – Русского музея, Третьяковской галереи, Московского и Санкт-Петербургского союзов 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), Российской государственной библиотеки, Российской государственной детской библиотеки, Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы им. М. И. Рудомино и т. д.

Девятнадцатого июня 2021 года Александру Георгиевичу Трауготу исполнилось девяносто лет. В честь этого события было подготовлено несколько выставок на разных площадках города, которые, мы надеемся, смогли напомнить зрителю об искусстве братьев Трауготов, об их высоком служении большому благородному делу – книжному иллюстрированию. В сборнике также можно найти информацию об этих выставках.

Арутюнян Юлия Ивановна

КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ВИКТОРА ВАСИЛЬЕВИЧА МОРОЗОВА (1904–1961)

Виктор Васильевич Морозов (1904–1961) – выпускник факультета графики Института живописи, скульптуры и архитектуры 1940 года. Художник долго стремился попасть в прославленный вуз, и только вмешательство И. И. Бродского позволило уже сложившемуся мастеру, окончившему Пермский художественный техникум и занимавшемуся театральными декорациями и плакатом, поступить в мастерскую П. А. Шиллинговского¹. Обучение повлияло на формирование индивидуальной графической манеры В. В. Морозова: от широких размашистых работ, стремления к декоративности и наглядности он переходит к тонким вдумчивым камерным произведениям. Дипломная работа – серия ксилографий по мотивам книги Ю. Н. Тынянова «Кюхля» была оценена на «хорошо»²: оценку сни-

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

2 Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской

зили за чрезмерную академичность графических листов. Гравюры на дереве отличаются выразительностью динамичного штриха, композиции носят классический характер, мастер тонко стилизует произведения под эстетические установки изданий XIX века: заставки и виньетки с видами Санкт-Петербурга чередуются с повествовательными изображениями, построенными по академическим правилам композиции, пространства, ритмического строя. Особую роль в иллюстрациях играет город, Морозов сам говорил, что учителя – П. А. Шиллинговский и Е. С. Кругликова – научили его «открывать новое в облике Ленинграда», передавать тонкость его очертаний, неповторимые тона³.

Выразительный в своей лаконичности титульный лист включает виньетку с видом на Петропавловскую крепость, в качестве обрамления выступают разбитые кандалы узника (илл. 1). Зимний город укутан снегом, белизна которого лишь подчеркивает графичность острых шпилей и сложную вязь ветвей на фоне серого неба (илл. 2). Прозрачные силуэты набережной растворяются в тумане сумерек, мачты кораблей, колонны и купола образуют прихотливый ритм, темные фигуры персонажей, созерцающих звезды над Невой, завершают композицию, напоминающую об эпохе романтизма (илл. 3). Пушкинское время выразительно и ярко отражено в сюжетных сценах, иллю-

Академии художеств. 1915–2005. / Ред. С. Б. Алексева. СПб.: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, 2007. С. 380.

³ Вечтомова Е. Указ. соч. С. 175.

стрирующих события книги Тынянова: светский салон, заседание общества, встречи с лицейскими друзьями, выстрел и ссылка (илл. 4). Образ Петербурга объединяет иллюстративный ряд, связывая события повествования, город играет важную роль в формировании индивидуальной творческой манеры В. В. Морозова. Стремление к завершенности замкнутых компоновок, театральность жестикующестики и сценический характер построения композиций, выразительность узнаваемых типажей и портретное сходство исторических персонажей, эмоциональная напряженность, построенная на экспрессивности контрастов света и тени, на резком противопоставлении героев и событий, понимание книжного оформления как целостного комплекса – знаковые черты этого раннего произведения художника, связывающие его творческий метод с традиционными для отечественной графики 1930–1940-х гг. принципами.

Во время Великой Отечественной войны В. В. Морозов вступил в народное ополчение, в годы блокады выполнял задания Политуправления Ленфронта, посещая военные части и постоянно рисуя, работал над альбомами с портретами бойцов и многочисленными листовками. Совместно с А. Н. Яр-Кравченко В. В. Морозов выпускает серии портретов летчиков «Герои воздушных боев за Ленинград» (1942), «Борьба за Ленинград. Летчики» (1944) (илл. 5). Оформленные в виде альбома-книги, эти издания имели репрезентативный характер (предполагалось наличие именных экземпляров), портреты героев-летчиков Яр-Кравченко отличаются выразительной достоверностью, остротой

беглого наброска, виртуозным владением графическими средствами и стремлением к индивидуализации облика модели. В. В. Морозову принадлежит художественное оформление альбома – виньетки, рамки и заставки, инициалы, в которых вновь читается увлечение художника образами Ленинграда: в буквицы вплетаются узнаваемые виды – Адмиралтейство, Петропавловская крепость (илл. 6).

Отдельной страницей наследия В. В. Морозова становятся иллюстрации к книгам Н. С. Тихонова «Ленинградский год» и «Ленинград принимает бой» (1943). Эти хроники событий в осажденном городе, по месяцам описывающие противостояние неприятелю, с документальной точностью фиксируют военные изменения, рассказывают о жизни города, о борьбе, о новых реалиях. Ленинград и его жители – главные герои повествования. В течение года, с мая 1942 по май 1943 г., художник рисует блокадный город, передавая в этих работах величие израненного, но сопротивляющегося Ленинграда. Выпущенные в виде отдельных открыток, иллюстрации из «Ленинградского года» стали документом эпохи, отразившим события глазами очевидца, свидетеля, каждый месяц фиксирующего меняющийся облик Ленинграда. Город пуст, мороз сковал каналы, разбитые решетки и поврежденные деревья острыми силуэтами читаются на фоне зданий с черными проемами окон («Фонтанка. Блокадная зима» (1942) (илл. 7), «Летний дворец Петра» (1943)). Узнаваемые архитектурные ансамбли – немые свидетели происходящего, заметны не разрушения, но пустота и сковавший все лед – холодное небо затянуто облаками, крылатая фигура форштевня «парит» над

набережной («Ростральные колонны. Зима 1942 года»). Разрывы снарядов несут ужас и смерть, они губят, искажая прекрасный облик города, недаром художник обращается к виду на Чернышёв мост – мирный уголок классического Петербурга на листе 1938 года (илл. 8) и разрывы бомб в 1942-м (илл. 9). Военные действия косвенно отражены в работах «Боевой корабль у Лебяжьей канавки» (1943) (илл. 10), где острая графика мачт вторит живописным силуэтам деревьев Летнего сада, и «Воздушный патруль над Невой» (1944) над узнаваемым силуэтом Петропавловской крепости в темных облаках читается след самолета. Тема непогоды, хлещущего ливня и ветра, возникает в сценах работ по маскировке объектов культуры: «Памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала» (1943), «Сфинкс на Неве» (1943). Символом обороны становятся аэростаты, появившиеся в узнаваемых, знаковых местах города («Дворцовая площадь» (1943)).

Образ художника с альбомом в перепачканных углем руках сохранился в воспоминаниях современников⁴. Выполненные в разных техниках рисунки В. В. Морозова, хранящиеся в Военно-медицинском музее в Санкт-Петербурге, с документальной достоверностью, сурово и сдержанно передают события военных лет: «Очередной обстрел фашистской артиллерии. Разрывы снарядов на площади Труда», «Разрывы вражеских снарядов на Исаакиевской площади», «Город – боец», «Город насторожился. Ленинград», «Сенная площадь», «Аничков мост. Скульптуры Клодта сняты». Рисунки, выпол-

4 Вечтомова Е. Указ. соч. С. 176.

ненные в отточенной манере, важны как документальная фиксация увиденного, как путь от события к образному претворению в иллюстрации. «Город – боец» (1943) – вид на Дворцовую площадь через арку Главного штаба, Александровская колонна, в глубине окруженная защитными конструкциями, на фоне грозовых туч, косые линии дождя и сгибающиеся под напором стихии человеческие фигуры подчеркивают экспрессию движения, создавая напряженное ощущение. Здесь же военный патруль, шагающий навстречу зрителю, и бойцы ПВО, поднимающие вдали аэростат заграждения. Динамичный перовой рисунок с плавными размытками на первом плане формирует образ ненастного дня и способствует передаче состояния военных будней (илл. 11). С неумолимой достоверностью свидетеля В. В. Морозов изображает обстрелы – разрывы на площади Труда и у Исаакиевского собора. Несмотря на контузию, серьезно сказавшуюся на здоровье, «в годы блокады он оставался самим собой – шутил, смеялся, картинно носил папаху, вместе с Саяновым, с которым был дружен, отпустил гвардейские усы»⁵. Морозов был награжден двумя орденами Красной Звезды и медалями⁶. Лаконичные и суровые военные издания «Ленинградский год» (1943) и «Ленинград принимает бой» (1943), а также и подробно проиллюстрированное «Борьба за Ленинград. Летчики» (1944) – истинные документы эпохи, непосредственные свидетельства трагических событий, отражение реальной истории.

⁵ Вечтомова Е. Указ. соч. С. 176.

⁶ Каталог выставки работ художника В. В. Морозова [Текст]. Ленинград: Дом писателя им. Маяковского, 1956. С. 3.

Город на Неве остается главным героем произведений В. В. Морозова и в послевоенные десятилетия, художник выполняет многочисленные архитектурные зарисовки, раскрывается как тонкий вдумчивый иллюстратор русской классической литературы – произведений А. С. Пушкина, И. А. Гончарова. Узнаваемые городские виды, мосты и парки появляются в научной иллюстрации, становятся фоном для сюжетов художественной литературы. Городские виды В. В. Морозова совмещают живую непосредственность эскиза с точной достоверностью детали архитектурного увража (иллюстрации к книге В. В. Успенского «Петербургские зодчие»), в 1946 г. мастер рисует Охтинский мост, Сенатскую площадь, здания Русского музея и Биржи. От графической точности штриха и лаконичной сдержанности линий Морозов переходит к живописной фактуре, широкому экспрессивному мазку, динамичной структуре композиции; работает тушью, итальянским карандашом, соусом. В 1947 г. художник создает серию иллюстраций к «Обломову» И. А. Гончарова (тушь, соус), в 1948 м – к «Арапу Петра Великого» А. С. Пушкина (линогравюра), виртуозно воссоздавая образы неповторимой атмосферы Петербурга времен Петровских реформ – с его морской стихией и мачтами кораблей, – и XIX столетия – с аристократическим обществом и чинными прогулками в Летнем саду. В 1950 г. он обращается к образам Л. Н. Толстого, в 1955-м – Г. И. Успенского. Городские виды, исполненные в технике цветной линогравюры, автолитографии и цинкографии, занимают особое место в творческом наследии В. В. Морозова 1950-х гг.

Персональные выставки 1949⁷ и 1956⁸ гг. продемонстрировали широту творческих поисков и профессиональные возможности графика и иллюстратора, наследие которого актуально и как документ эпохи, и как отражение истории, и как воплощение образа Ленинграда в искусстве XX века.

Творческое наследие В. В. Морозова – многочисленные городские пейзажи, иллюстрации к русской классической литературе, станковые листы, исторические изображения и фиксация событий – значимое явление петербургской школы графики, вышедшей из стен Академии художеств и ставшей самостоятельным феноменом отечественной культуры довоенного времени и послевоенных десятилетий. Школы, выработавшей свой уникальный стиль, точный до филигранности, лаконичный и строгий, по-особому воспринимавший выразительные возможности графики, как искусства белого листа и черной линии. Образы города военного и мирного времени, прошлого и настоящего остаются камертоном, предопределившим вектор творческих исканий художника-графика. Тема войны и блокады, попытка беспристрастной фиксации происходящего, стремление через последовательный рассказ поведать о силе духа страдающего и сражающегося Ленинграда, превратив череду событий в документально точное повествование, воссоздающее облик города времен Великой Отечественной войны, – ведущий аспект творчества В. В. Морозова.

7 Каталог выставки работ художника В. В. Морозова [Текст]. Ленинград: Ленингр. союз советских художников, 1949. 7 с.

8 Каталог выставки работ художника В. В. Морозова [Текст]. Ленинград: Дом писателя им. Маяковского, 1956. 23, [1] с.: ил.



1. В. В. Морозов. Титульный лист. Серия ксилографий по мотивам книги Ю. Н. Тынянова «Кюхля». 1940. Дипломная работа. Мастерская П. А. Шиллинговского. Методический фонд. Академия художеств имени Ильи Репина. Санкт-Петербург

1



4



2



3

2–4 В. В. Морозов. Серия ксилографий по мотивам книги Ю. Н. Тынянова «Кюхля». 1940. Дипломная работа. Мастерская П. А. Шиллинговского. Методический фонд. Академия художеств имени Ильи Репина. Санкт-Петербург



Иллюстрация: Иван. Шаншавили. Штурм Ленинграда, ул. Гривина, ул. Гурьяна

жизни променяла себе только личностный выразитель. Рассказ об одном из них — чине Николая Савченко. В жестоком сражении, выходя за пределы города Ленинград, Николай Савченко был ранен в живот, и его пришлось вынести на носилках.

Война дала Николаю Савченко и эту возможность на территории М. — поехать в отпуск, вернуться к семье. Николай Савченко был в отпуске, но в это время, в то время, когда Николай Савченко был в отпуске, Николай Савченко был в отпуске.

Был чудесный день. Ярко светило солнце. Было дуновенье, легкой свежей дуновенье. Николай не отпустил ни одного из своих солдат, оставив их в лагере. Николай Савченко был в отпуске, но в это время, в то время, когда Николай Савченко был в отпуске, Николай Савченко был в отпуске.

Николай Савченко был в отпуске, но в это время, в то время, когда Николай Савченко был в отпуске, Николай Савченко был в отпуске.

— И сюда в ту ночь пришла смерть. — Николай Савченко, — и прощайся с ним.

5. В. В. Морозов.
Иллюстрация.
Бродянский Б. Л. Борьба за Ленинград. Летчики;
рис. А. Яр-Кравченко, В. Морозова;
текст Б. Бродянского; под ред. полковника Д. Г. Шаншавили. Л.; М.: Искусство, 1944. - 230 с.: ил., 34 л. ил., портр.; 35x26 см. - 100 именных экз.

ВСТУПЛЕНИЕ



История великой Отечественной войны одним из самых ярких, самых волнующих примеров всенародной стойкости и мужества является славная оборона колыбели великого Октября — города Ленина. Когда враг стал угрожать городу-герою, на его защиту поднимались сотни тысяч советских патриотов. Они опоясали город железной стеной, через которую не прошли фашистские полчища. Враг был вынужден отступить под мощными контрударами красных войск, перейти от наступления к обороне.

Оборона Ленинграда, успешные действия по разгрому и уничтожению полчищ противника, обложивших город кольцом блокады, вызывают всеобщее восхищение и преклонение перед доблестью и мужеством воинов, перед массовым героизмом трудящихся Ленинграда. Пройдут годы. Великая Отечественная война станет историей. Над советской землей, очищенной от немецкой погань, будут победно реять красные знамена. На этих знаменах благодарная отечина начертает имена тех героев, кто, не щадя себя, боролся за свободу родной страны, за свой великий народ. И среди других прекрасных имен будут золотом вышиты имена крылатых вояк русской земли — героев воздушных боев за город Ленина.

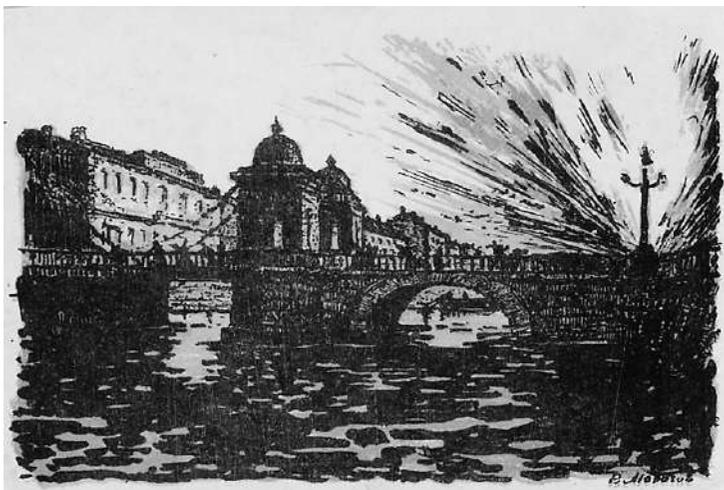
Сталинские соколы вписали в летопись героических событий столько сказочных, невиданных подвигов, что их не описать и не считать. Но среди этих подвигов есть семаиды танка, которые по своему величю и размаху по праву должны занимать первое

6. В. В. Морозов.
Герои воздушных боев за Ленинград.
Отв. ред. А. А. Иванов.
Стихи А. Прокофьева, В. Саянова.
Издательство газеты «Уральский рабочий», 1942



7. В. В. Морозов. Ленинград в декабре 1942 г. (Из иллюстраций к книге Н. Тихонова «Ленинградский год») [Изоматериал]. Воениздат НКО, [1943]. 1 открытка : офсет. Г 354025, 40 коп. Кировский филиал Государственного бюджетного учреждения культуры Ленинградской области «Музейное агентство» – Музей-заповедник «Прорыв блокады Ленинграда»

8. В. В. Морозов. Ленинград в сентябре 1942 г. (Из иллюстраций к книге Н. Тихонова «Ленинградский год») [Изоматериал]. Воениздат НКО, [1943]. 1 открытка : офсет. Г 354025, 40 коп. Кировский филиал Государственного бюджетного учреждения культуры Ленинградской области «Музейное агентство» – Музей-заповедник «Прорыв блокады Ленинграда»





9. В. В. Морозов. Петербург. Чернышов мост. 1938. Линогравюра. 13,6х20,3 см. Номер по КП (ГИК):ВМП КП-11640. Инвентарный номер: Гр-7205. Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Всероссийский музей А. С. Пушкина». Санкт-Петербург



10. В. В. Морозов. Ленинград в июле 1942 г. (Из иллюстраций к книге Н. Тихонова «Ленинградский год») [Изоматериал]. Воениздат НКО, [1943]. 1 открытка: офсет. Г 354025, 40 коп. Кировский филиал Государственного бюджетного учреждения культуры Ленинградской области «Музейное агентство» – Музей-заповедник «Прорыв блокады Ленинграда»



11. В. В. Морозов. Город - боец. Рисунок. 1943. Бумага, тушь, перо, размывка. 26,8х19,9 см. Номер по КП (ГИК):ВММ КП ОФ-33889. Инвентарный номер: ХОФ-3622. Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры и искусства «Военно-медицинский музей» Министерства обороны Российской Федерации. Санкт-Петербург

Дедюхина Полина Владимировна

РОМАН БЕЗ СЛОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ФРАНСА МАЗЕРЕЛЯ: ОСОБЕННОСТИ ВИЗУАЛЬНОГО ЯЗЫКА

Роман без слов («roman sans paroles», или более распространенный англоязычный термин «wordless novel») – это чрезвычайно интересное, но несколько забытое сегодня явление в искусстве первой половины XX века, схожее с современным жанром «silent book»¹. Это произведение, состоящее из серии сюжетно связанных гравюр, помещенных в книжный формат. Изображения со смысловой и содержательной точки зрения не могут существовать отдельно друг от друга. Роман без слов находится на стыке изобразительной и литературной формы. Важно, что изображения не иллюстративны, автором сюжета и концепции

1 В тексте использованы материалы статей: Дедюхина П. В. «25 изображений страстей человеческих» Франса Мазереля: сложение художественного языка романа без слов // Исторические исследования, № 13, 2019. С. 118–127; «Мой Часослов» Франса Мазереля и особенности визуального языка в романах без слов первой половины XX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2020. Т. 1, № 2. С. 206–216.

выступает сам художник, изначально создавая нарративное произведение именно при помощи изобразительных средств.

Это комплексное и многогранное явление, в изучении которого можно выделить ряд наиболее актуальных проблем.

1. Идеиная составляющая, связанная с социальной критикой и освещением важнейших общественных проблем, стоявших перед европейским обществом во второй четверти XX века. Основоположник жанра, бельгийский художник Франс Мазерель (1889–1972), использовал искусство в качестве своего рода рупора, инструмента обращения к широкому кругу людей и преобразования общества. Мазерель говорил: «Мне было недостаточно быть просто художником. В гравюре я нашел то, что позволило мне обращаться к тысячам»². Во многом именно эти взгляды привели его в какой-то момент к созданию первого романа без слов. Вместе с тем у художника была вполне конкретная общественная и политическая позиция. Знакомство с социалистическими идеями он называл одним из основных источников, вдохновивших его на создание первого такого произведения: «Социальные вопросы мучили меня очень долгое время – со времен моей юности, если не детства. Будучи молодым человеком, я ознакомился с социалистической литературой, марксистской и анархической агитацией. Эти тексты оказали на меня влияние, так как для меня

² Цит. по: Vorms P. Gespräche mit Frans Masereel. Dresden: Verlag der Kunst, 1967. P. 35.

проблемы масс и проблемы войны всегда казались наиболее остро стоящими в современном мире»³. Мазерель выбирает такую форму повествования именно для того, чтобы транслировать свои идеи. Он создает формат, на его взгляд наилучшим образом подходящий для этого. Им становится роман без слов – книга, выпускаемая большими тиражами на дешевой бумаге. Она не требует перевода, так как идеи в ней раскрываются при помощи лаконичных изображений. Такой подход делает произведение доступным максимально широкой аудитории.

2. Второй важный аспект – при помощи каких средств художник транслирует эти идеи. Чтобы обратиться к тысячам, изображение должно определенным образом «говорить», использовать какой-то особый язык образов, который предстояло разработать. Специфика этого художественного языка обусловлена тем, что ему необходимо решать задачи вербального языка, не имея для этого готовых инструментов. Образы, посредством которых строится повествование в романах без слов, пропущены через призму словесного, они повествовательны по своей сути, а многие художественные детали в них, напротив, упрощаются или опускаются. Надо отметить, что выбор техники создания произведений, а именно ксилографии, был не случаен. Многие эстетические и художественные особенности визуального языка обусловлены именно ей. Этим

³ Цит. по: Vorms P. Frans Masereel. Musée des Beaux Arts, Pau, 1966. P. 19. (пер. мой. – П. Д.)

объясняется второе название романов без слов – роман-ксилография, или роман-гравюра («novel in woodcuts»).

3. Последний вопрос, который мы косвенно затронем, – это проблема синтеза искусств. Роман без слов предстает перед нами как достаточно сложная структура, так как он является синтезом не только литературы и изобразительного искусства, но и немного кинематографа. О тесной связи с немым кино говорил сам Мазерель и его последователи. Художники, создававшие романы без слов, мечтали об экранизации произведений, хотя экранное воплощение получил только один роман Мазереля «Идея» («Idée», 1920)⁴. Многие средства выражения в романах без слов заимствуются из немного кино.

Обратимся к четырем наиболее известным романам Франса Мазереля, чтобы проследить, какое воплощение в романах без слов находят все обозначенные аспекты.

«25 ОБРАЗОВ СТРАСТЕЙ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ»
(«25 IMAGES DE LA PASSION D'UN HOMME»),
1918

История романа без слов как жанра начинается с этого произведения Франса Мазереля. Хотя роман, как и заявлено в его названии, состоит всего из 25 изображений – в отличие от следующих романов, которые, как правило, насчитывали около двух со-

⁴ Masereel F. Die Idée: 85 Holzchnitte. Zürich: Insel Verlag, 1959.

тен страниц, – это произведение чрезвычайно важно. В нем уже есть все характерные черты жанра и с идейной, и с эстетической точки зрения.

Мазерель говорил: «“Страсти человека” выросли из социальных основ, и я искал для воплощения идеи самые ясные пути выражения, которые бы обеспечивали наиболее сильное художественное воздействие. Я убежден, что каждая важная идея требует наиболее подходящих путей воплощения. При их недостатке или неудачном выборе она может полностью потерять свою ценность». Итак, первое, что стоит отметить, – социальный посыл. С точки зрения сюжета перед нами антиутопия. Герой, выросший в нищете, решается на преступление; еще будучи ребенком, попадает в тюрьму, а выйдя оттуда уже взрослым человеком, начинает бороться с системой, устраивает бунт, за что его приговаривают к расстрелу.

Очень важен здесь еще один характерный прием Мазереля – использование христианской символики, иконографии и параллелей с Писанием. Мазерель в буквальном смысле изображает мученичество героя. Аллюзии на христианские образы прослеживаются на протяжении всего повествования. Он начинается непосредственно с названия и замыкает эту цепь сопоставлений кульминационным предпоследним листом, в центре которого помещено распятие, выхваченное потоком слепящего жесткого света. Распятие висит на стене, позади судей, выносящих смертный приговор главному герою, повернутому к зрителю спиной. На последней гравюре мы видим уже самого главно-

го героя в точно таком же столпе света, стоящего в ожидании расстрела у стены (илл. 1).

Интерес представляет, как свои задачи Мазерель решает визуально, потому что уже на основе этого мы можем вывести формулу художественного языка. Мазерель использует выразительные средства ксилографии, и здесь нужно вспомнить, что эта техника изначально создавалась для цели, которую преследовал Мазерель, – трансляции послания широкому кругу людей. Ксилография обладает свойствами, идеально подходящими визуальному языку, понятному без слов. Это язык упрощенных и крупных форм, толстой линии и предельно жестких и драматичных контрастов, без полутонов и оттенков. Этот язык заставляет нас двигаться вперед, следить за развитием сюжета. Тип изображения, к которому приходит Мазерель, не располагает к длительному изучению, разглядыванию деталей – их попросту нет. Этот язык полностью нацелен на движение, он служит идее, ее воплощению и донесению. Соответственно, ему не нужны никакие лишние «декорации» и «украшения». Он предельно лаконичен, но при этом максимально выразителен за счет экспрессивных контрастов. Упрощение формы важно еще и с той точки зрения, что оно как нельзя лучше служит задаче донесения идей максимально большому количеству людей. Во-первых, отсутствие деталей не отвлекает внимание на изучение формы, а способствует концентрации на содержании. Во-вторых, схематичный образ, лишенный пор-

третних черт, позволяет каждому «примерять» на себя роль героя повествования. Это «вживание» в образ героя и возможность прочувствовать перипетии его судьбы автоматически способствует тому, что человек в большей степени проникается идеей, заложенной в произведение, пропускает ее через себя.

«МОЙ ЧАСОСЛОВ»
(«MON LIVRE D'HEURES»), 1919

«Мой часослов», вышедший в 1919 г., стал вторым, самым большим по объему (167 листов) и при этом самым известным произведением Мазереля в этом жанре. По большому счету именно «Мой часослов» можно назвать эталоном романа без слов, в котором художнику в полной мере удалось достичь поставленной цели. Сам Мазерель среди остальных своих работ отводил ему особое место и называл его единственным своим произведением, к которому он позже не раз возвращался для того, чтобы почерпнуть идеи и вдохновение при работе над последующими романами.

Роман выдержал большое количество изданий в Европе и США и имел успех не только у публики, но и у критики. Интересно, что в Штатах этот роман был издан под другим названием – «Passionate Journey» («Страстное путешествие»). В этом варианте названия уже в заголовок выносятся отсылка к излюбленному приему художника – активному выстраиванию в повествовании параллелей с христианскими образами и сюжетами. Но несмо-

тря на это, этот путь – не паломнический путь и не путь к самому себе. Перед нами предстает скорее жизненный путь, наполненный бесконечным поиском и борьбой. Именно поэтому у движений героя нет конкретной цели, конечной точки. Они не то чтобы хаотичны, но как будто представляют собой погоню за чем-то неуловимым, не до конца осознанным, это постоянное движение и перемещение. Примечательно, что роман кончается смертью героя, однако путь его при этом не заканчивается. Последний лист – изображение достаточно жизнеутверждающее: главный герой, с черепом вместо лица, продолжает путешествие дальше, среди звезд и планет, в космическом пространстве (илл. 2). Стоит отметить ироничность Мазереля: это также один из его инструментов. Несмотря на серьезный посыл и стремление преобразовать общество при помощи искусства, Мазерель никогда не ударяется в патетику и пафос, он снижает накал именно при помощи иронии.

Интересно, что когда Томаса Манна попросили назвать свой любимый фильм, то он сказал, что это – «Часослов» Мазереля, хотя он никогда не был экранизирован. Здесь мы переходим к наблюдениям, связанным с влиянием кинематографа.

ГОРОД («LA VILLE»), 1925

Если говорить о более сложных взаимосвязях с кино, то хорошим примером является «Город». В этом романе Мазерель выводит на первый план

героя, который на самом деле является общим для всех предыдущих его произведений: город. Он делает это посредством визуальных автоцитат. Иногда художник полностью повторяет композиции и иконографические схемы. В «Городе», в отличие от других романов, нет сюжета как такового. Художник раскрывает образ города через множественность – через переплетение судеб появляющихся и тут же исчезающих героев, и они, подобно мазкам краски, создают общую картину. Мазерель складывает портрет неодушевленного героя-города из мозаики отдельных действующих лиц, живых людей с их сложными судьбами, создавая тем самым картину, с одной стороны, предельно насыщенную критикой, а с другой – показанную несколько отстраненно. Эта картина открывается перед глазами беспристрастного стороннего наблюдателя, а вывод об увиденном зрителю остается сделать самому. Некоторые исследователи жанра сопоставляют этот роман Мазереля с кинолентами «Берлин – симфония большого города» («Berlin – Die Sinfonie der Großstadt», 1927) Вальтера Руттмана и «Человек с киноаппаратом» (1929) Дзиги Вертова. Учитывая, что оба фильма появились позже романа Мазереля, речь идет не о заимствованиях, а об общности языка кинематографа того времени и средств, которые использует художник. Мазерель так же, как и в вышеназванных лентах, собирает образ города из сцен жизни отдельных его обитателей в течение одного дня. Так, с точки зрения исследователя Перри Виллета, в романе Мазереля объединяет-

ся присущая ленте Вертова страсть и надежда с анархией и отчаянием «Симфонии...»⁵.

Важно, что стремление к избавлению от вербальной составляющей и созданию универсального визуального языка была характерна именно для кино этого периода времени. Многие средства выражения в романах без слов заимствуются из немого кино. Интересно, что в немецком кинематографе того времени также было отмечено стремление обходиться без слов. Яркий пример – «Человек и ливрея» («Der letzte Mann», 1924) Фридриха Вильгельма Мурнау. Фильм насыщен разного рода операторскими и кинематографическими экспериментами, и в нем, например, практически отсутствуют интертитры.

«ИДЕЯ» («IDÉE»),
1920

Все художники, создававшие романы без слов, мечтали об экранизации своих произведений, но удалось это только один раз, с романом Мазереля «Идея» («Idée», 1920). В 1930 г. Мазерель познакомился в Берлине с венгерским графиком Бертольдом Бартошем, с которым они начали работать над киноверсией «Идеи». Мазерель покинул проект до его завершения, и Бартош закончил его один в 1932 г. В фильме авторы предприняли попытку сделать иллюзию трехмерной картинки.

⁵ Willett P. The Cutting Edge of German Expressionism: The Woodcut Novel of Frans Masereel and Its Influences. New York: Camden House Publishing, 2005. P. 122.

Однако стоит отметить, что оригинал и экранизация существенно отличаются с эстетической и с сюжетной точки зрения. В сюжет фильма были добавлены элементы и события из других романов художника⁶.

«Идея» – важное произведение не только потому, что было экранизировано. На его примере можно выделить еще два важных аспекта визуального языка романов без слов – репрезентацию эмоций через мимику и жесты героев и иронию как художественный прием. Мазерель аллегорически изображает художественную Идею обнаженной женщиной, которая рождается из головы художника, подобно тому как Афина родилась из головы Зевса. Для полноты аллегории, в момент, предшествующий появлению Идеи, художника поражает молния. Фигура и мимика героя весьма экспрессивны – он взмахивает руками, его глаза и рот широко раскрыты, выражая удивление. Однако в схематичности и некоторой карикатурности изображения прослеживается явная ирония. Автор обращается к античному мифу, которому свойственны пафос и серьезность. Пафосна и сама аллегория – уподобление художника верховному античному божеству. В то же время ирония понижает пафос: в грубоватой простоте изображения, карикатурности образа художника, комичности его неустойчивой позы и утрированной, схематичной мимике, во фривольности обнаженной фигуры Идеи. Идею художник запечатывает в

⁶ Экранизация есть в открытом доступе: https://youtu.be/zT_PCFqd2M (дата обращения: 25.12.2021).

конверт и отправляет в мир, где она претерпевает гонения – ее пытаются одеть, арестовать, переделать. Мазерель вновь обращается к христианским образам: Идея изображается с нимбом, а в конце предстает распятой на кресте. Для нас примечательно, что, обращаясь к серьезной теме предназначения художника, он решает ее в ироничном ключе.

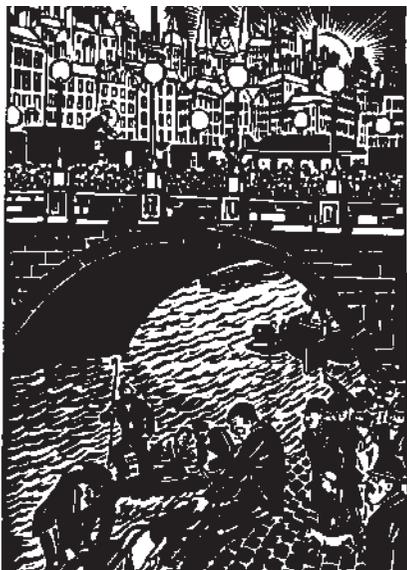
В заключение стоит вновь вернуться к связи «roman sans paroles» с неммым кино и привести интересное наблюдение одного из авторитетных исследователей этого жанра – П. Виллета, о том, что пик развития романов без слов, после которого он начинает постепенно сходить на нет, приходится на период 1929–1931 гг. – как раз то время, когда немой кинематограф замещается звуковым. Бессловесное повествование, после краткого расцвета, вновь уступает место слову.

1. Лист из романа
«25 образов Страстей
Человеческих»
(«25 images de la passion
d'un homme»), 1918,
ксилография
Masereel, F. Die Passion
Eines Menschen: 25
Holzchnitte. – Munich:
Kurt Wolff, 1927. – 25 p.



2. Лист из романа
«Мой Часослов»
(«Mon Livre d'heures»),
1919, ксилография.
(по изданию Masereel, F.
Mein Stundenbuch: 165
Holzchnitte. – Munich:
Kurt Wolff, 1928. – 205 p.)





3. «Город» («La Ville»), 1925, ксилография (по Masereel, F. Die Stadt: 100 Holzchnitte. – Berlin: Verlag Rütten&Loening, 1961. – 103 p.)

4. Листы из романа «Идея» («Idée»), 1920, ксилография.
(по изданию Masereel, F. Die Idée: 85 Holzchnitte – Zürich: ImInsel-Verlag, 1959)



Ерофеев Никита Павлович

ОФОРМЛЕНИЕ КНИЖНОЙ ОБЛОЖКИ В ПОЛИГРАФИЧЕСКОМ ИНСТИТУТЕ В 1930-Е ГОДЫ

В литературе по истории Московского полиграфического института (далее – МПИ) довольно мало информации о методике преподавания книжного оформления в начале 1930-х годов. Воспоминания художников-выпускников, учившихся в это время, посвящены в основном чисто художественным дисциплинам – живописи, рисунку и гравюре. В 2020 г. Третьяковская галерея получила в дар от профессора Н. Н. Розановой фонд учебных материалов, которые использовались в учебном процессе в то время¹. Данный комплекс можно разделить на три части: коллекция репродукций произведений русских и советских художников, собрание образцов различных видов печатных техник и подборка учебных пособий по издательскому делу. Последние представляют

1 Ерофеев Н. П. Конструктивистская книга и ее влияние на учебный процесс в Полиграфическом институте в 1930-е годы / Пространство Вхутемас в мировой культуре XX–XXI веков. М., 2020. С. 170–173.

собой картонные планшеты для демонстрации студентам в аудиториях. Они использовались во время занятий по дисциплинам «Редакционно-издательское дело», «Графика», «Оформление», «Репродукция» и др.

С 1930 по 1934 гг. издательский факультет готовил полиграфистов по пяти специальностям: «конструктор книги», «конструктор газеты и журнала», «конструктор плаката и детской книги», «оригиналист книги», «оригиналист плаката и журнала»². В середине 1930-х МПИ становится частью ОГИЗа, при котором были созданы курсы повышения квалификации редакционно-издательских работников (позднее – Редакционно-издательский институт (РИИ) ОГИЗа). Полиграфисты с художественно-производственным уклоном проходили подготовку здесь, пока в 1941 г. курсы не потеряли самостоятельный статус. Тогда они были преобразованы в редакционно-издательский факультет МПИ, где появилось художественно-оформительское отделение³. Судьба папок с пособиями по оформлению советской книги все это время зависела от трансформаций системы полиграфического образования.

Лишь одна из этих папок сохранилась целиком – «Обложка – композиция», она содержит 25 планшетов с образцами. Малая часть примеров – схемы верстки текста на обложке, остальное – реальные обложки, созданные в период 1928–1935

² Московский полиграфический. 70 лет. 1930–2000. М., 2000. С. 11.

³ Там же. С. 15.

гг. и напечатанные в разных московских и ленинградских типографиях (в папке представлены также две суперобложки и один титул). На одном из оттисков даже есть штамп «сигнальный», свидетельствующий о том, что этот экземпляр был первым. Данный комплекс материалов – пособие по оформлению книги в традициях книжного искусства 1920-х гг. Больше всего внимания уделялось *использованию фотомонтажа* в книжном оформлении. Этой теме посвящены планшеты «Конструктивизм», «Перегрузка фотомонтажа», «Плакатные обложки» и «Фотомонтаж» (в папке три планшета с последним названием).

Столь внимательное отношение к этой теме неслучайно. Рубеж 1920–1930-х гг. – пик утверждения данного художественного приема в полиграфии. Его значимость подчеркивали многие конструктивисты, работавшие в книге. Среди них наиболее активно выступали Густав Клуцис и Соломон Телингатер. Работы обоих мастеров и теоретиков фотомонтажа были представлены в подборке, предназначавшейся для будущих работников полиграфической индустрии. На обоих планшетах «Фотомонтаж» представлены обложки Г. Клуциса к книгам Хулио Альвареса дель Вайо «Красная тропа» (1930) и Александра Безыменского «Партбилет № 224332» (1930), а стенд «Плакатные обложки» целиком составлен из четырех обложек С. Телингатера, созданных для серии изданий экономического профиля, выпущенных Государственным издательством в 1929–1930 гг.

В папке встречаются и другие работы известных авторов. Так, на стенде «Конструктивизм» можно ознакомиться с двумя примерами оформления книги для детей и для взрослых читателей. Первый пример – рисованная обложка Константина Вялова к книге американской детской писательницы Люси Спрэг Митчелл «Небоскреб» (1930); второй – суперобложка Варвары Степановой ко 2-му тому собрания сочинений Николая Асеева (1930), для которой она использовала фотографию Александра Родченко. А на стенде, озаглавленном «Перегрузка фотомонтажа», где были показаны отрицательные примеры решения композиции, находится работа Сергея Сенькина – обложка книги об арктической экспедиции «Записки о необыкновенном. На “Красине” и “Малыгине”» (1929). Среди представленных примеров фотомонтажа есть обложка книги «Слет» (1930), созданная Петром Суворовым, одним из первых выпускников полиграфического факультета ВХУТЕИНа.

В подборке есть листы, на которых смонтированы отрицательные примеры, такие стенды озаглавлены соответствующим образом: «Перегрузка фотомонтажа», «Формализм», «Формалистические построения», «Упадничество». На последнем планшете помещены наиболее «опасные» рисованные обложки с заметным «буржуазным» влиянием: «Жан-Кристоф» Ромена Роллана – книга оформлена Александром Могилевским (1930), и «Бал слепых» Поля Вайян-Кутюрье, которую оформил Аркадий Щербаков (1929). По

стилистике они действительно напоминают зарубежную журнальную и рекламную графику тех лет, но главная претензия, скорее всего, состояла в том, что иллюстрация показывала лишь красивый эпизод и не являлась синтетическим образом: «Дается наиболее эффектный момент, хотя бы он существенного значения для содержания книги не имел»⁴. Негативное отношение к рисованной обложке связано с традицией 1920-х годов. Конструктивисты категорически отвергали использование рисунка в полиграфическом производстве.

Показательно, что в момент создания методического пособия отношение к термину «конструктивизм» в МПИ явно носило положительный оттенок. Даже название планшета «Конструктивистские ребусы» демонстрирует именно такой подход к наследию 1920-х. На картон приклеены две обложки работы Александра Сурикова к книгам Ильи Сельвинского «Командарм 2» (1930) и «Пушторг» (1931). Суриков превратил заголовки этих книг в вольную абстракцию. Шрифт в этом случае является главным и единственным элементом обложки, но при этом текст – крайне труднодоступен для прочтения. Тем не менее подобная игра художника не осуждалась, напротив – ставилась в пример студентам.

На планшете «Шрифтовое выражение действия» помещены три образца создания шрифтовой композиции, которая передает содержание

⁴ Кисин Б. М. Внешнее оформление книги (переплет и обложка). Л., 1941. С. 27.

заголовка. Они демонстрируют варианты использования данного приема с разной степенью качества исполнения: стандартный, положительный и отрицательный. Цель этой подборки – показать, как можно усилить психологическое воздействие внешнего вида книги на читателя, не используя иллюстративный материал. Первый пример достигает этой цели без особых ухищрений, с помощью простой верстки заголовка жирным шрифтом. Второй – обложка альманаха «Разгром Врангеля» (1931), где из текста собрана единая графическая конструкция, напоминающая карту военных действий. Слово «разгром» превращено в красный молот, собранный из литер «революционного» гротеска. Он разбивает «Врангеля» на отдельные буквы различных «старорежимных» гарнитур с засечками и «завитушками». Контрастное сочетание символизирует борьбу старого и нового, а также безоговорочную победу последнего. Третий пример посвящен неудачному использованию того же приема. Оформителю книги «Ударим по матвеевщине» (1929) не удалось трансформировать заголовок в сцену с молотом так, чтобы он был понятен потребителю. Обложка сопровождается аннотацией: «Образец неудачного подражания. Слово “по” не доходит до зрителя. Молоток, которым осуществляется удар, не дает впечатления сильного размаха и удара».

Планшет «Вертикальное построение» показывает другой способ работы в шрифтовой графике. Это – композиции из текста и беспредметных

геометрических форм, претерпевающих причудливые трансформации, где доминирует вертикальная линия. Полоски, квадраты, ленты, стелы соотносятся с содержанием издания цепочкой прихотливых ассоциаций. Мастером подобного приема был Борис Титов, здесь представлены две его книги: «Дым над Яругами» Олеся Донченко (1930) и «Чудак» Флойда Делла (1930). В обоих случаях художник обыграл название: в первом – изобразил дым в виде черной поднимающейся спирали, во втором – выложил из ромбов с буквами и отдельных слов человеческую фигурку (в автобиографическом романе американского писателя много внимания уделено детству главного героя). Третий пример создан неизвестным мастером: заголовок книги «Падающий минарет» Лолахан Сайфуллиной (1931) преобразован в архитектурную конструкцию, напоминающую накренившуюся башню.

Одним из новаторских достижений книжного дизайна 1920-х было создание наборных обложек. Планшет «Наборная обложка» посвящен именно этой теме – работе над шрифтовыми композициями без иллюстративного материала, с использованием лишь наборных элементов. Если заключить простой текст в рамку мог даже начинающий верстальщик, то рисунок, составленный из литер, линеек и политипажей, требовал большого опыта и художественного вкуса. Подобные эксперименты могли быть реализованы только непосредственно в типографии. На планшете представлены четыре образца наборной облож-

ки. Особо выделяется обложка Алексея Левина, выполненная для книги Альберта Даудистеля «Чрезвычайно неудавшееся путешествие вокруг света» (1928), где из литер сложена голова морехода в широкополой шляпе. Студенты изучали и использовали данный способ оформления. Об этом свидетельствует обложка книги «Школа на воздухе», оформленная в 1931-м «бригадой практикантов полиграфинститута»⁵. Отношение к наборной картинке менялось, и уже в середине 1930-х профессиональное сообщество пришло к выводу, что такие эксперименты экономически нецелесообразны и неоправданны с художественной точки зрения.

Примерно в 1935 г. в оформление планшетов были внесены незначительные технические изменения: клеены шесть новых обложек и добавлены небольшие наклейки с подробными разъяснениями положительных и отрицательных сторон представленных образцов. Показательный пример, подтверждающий то, что аннотации появились позднее, – планшет «Шрифтовое объяснение содержания книги» с обложкой и титулом книги «Соглашение или война? Германия и Франция» 1931 г. с наклеенным тестом: «Титул (слева) акцентирует только слово “война”, не объясняя, кто виновник ее. Обложка (справа) при помощи учернения слов “война” и “Франция” дает объяснение кто за войну, кто за соглашение. Книга издана до фашистского переворота в Германии, когда задиряющей страной в Европе была Франция».

⁵ Молотов В. В. Школа на воздухе. М., 1931. С. 2.

Сложная политическая ситуация вынуждала преподавателей вносить уточнения в методические материалы. На титуле книги «Соглашение или война? Германия и Франция» был текст «Послесловие Г. Зиновьева». В 1934 г. этот государственный деятель был арестован, а в 1936-м расстрелян. В это время его имя вымарывалось из общественной жизни страны, тогда же с планшета удалили информацию о «враге народа» – строчка была вырезана, на ее месте осталась выразительная голубая полоса. Здесь вторжение политики не нанесло значительного ущерба художественной ценности образца. Однако не всегда было легко вносить подобные коррективы. В центре оригинальной обложки «Удар по интервентам» (1930) можно прочитать «Предисловие Карла Радека». Сравнивая образец из подборки и саму книгу, можно заметить, что на планшет наклеена копия, отпечатанная на другой бумаге, где упоминание о Радеке отсутствует, и весь текст набран тем же цветом, но другим шрифтом. Вероятно, эта реплика была создана в типографии МПИ после ареста революционера в 1936-м. Эти примеры говорят о том, что подборка была незаменимой частью образовательного процесса. Образцы и комментарии к ним стали единым пособием, из которого нельзя было ничего исключить, поэтому цензура вела себя столь тактично.

Несмотря на позднее происхождение наклеек с комментариями, они не вступали в противоречие с изначальной идеей планшета, напротив, их целью было разъяснение причин, почему поме-

щена та или иная обложка. Особенно интересны аннотации к «неудачным» образцам. Так, обложка Соломона Телингатера для книги «От деревни до каторги» (1929) помещена на планшет «Формализм» с комментарием, что попытка художника изобразить распаханное поле с помощью «вертикальных линий» не удалась, так как у зрителя не возникает подобных ассоциаций. Одиозный термин «формализм» здесь использовался в довольно узком значении, речь шла о том, что декоративные элементы на обложке не имеют отношения к теме издания. Другой планшет, «Формалистические построения», связан с аналогичным «неправильным» использованием шрифтовых элементов: «Обложки построены по одному принципу: акцентировать не самое главное из содержания заголовка, а первое короткое слово его. Этот прием является типично-формалистическим. Он абсолютно чужд советской книге».

Установка на соответствие внешнего облика книги и ее содержания, вероятно, была одной из основных инструкций для начинающих полиграфистов. Если оформление явно противоречило тексту, то следовало задаться вопросом, что это – «Глупость или вредительство». Так назывался стенд с тремя примерами, каждый из которых имел аннотацию, разъясняющую, что сделано неверно.

Неизвестно, кто являлся автором данных комментариев. Нельзя не отметить, что эти точные наблюдения не лишены юмора. Например, обложка книги «История взглядов на строение и проис-

хождение Вселенной» (1931) была сверстана так, что часть названия – «...на строение и происхождение» – терялась и читатель мог ее не заметить. Аннотация к этому образцу следующая: «У “Вселенной” оказывается есть свои взгляды. “Настроение и происхождение” сильно уменьшено – исключительно потому, что художник решил весь заголовок дать блочным. Решение всей обложки неверно».

Материалы использовались столь активно, что приблизительно в 1939 г. часть планшетов была сфотографирована, и были изготовлены их фотодубликаты. Можно уверенно назвать одного преподавателя-конструктора книги, который показывал их на занятиях, – художник Борис Кисин, окончивший ВХУТЕИИ в 1929 г., преподававший в РИИ и МПИ⁶. В 1938 г. он стал автором учебника «Графика в оформлении книги», в 1946-м вышло его дополненное переиздание «Графическое оформление книги». В обоих изданиях в качестве иллюстраций Кисин использовал обложки из папки «Обложка – композиция».

Сегодня может показаться, что это послевоенное издание – какая-то ошибка, анахронизм. В нем воспроизведены листы из футуристических книг, фотограммы, фотомонтажи, примеры конструктивистской верстки обложек. Автор осуждает конструктивизм в целом как направление, но публикует эти материалы и о многих из них

⁶ Кисин Вениамин. Кисин Борис. Я снова буду жить: литературоведческое научное исследование / Авт.-сост. Г. П. Иванова. Рязань, 2019. С. 221.

пишет как о достойных образцах для советских студентов. Во вступительном слове он подчеркивает, что пособие «соответствует программе курса оформления печатной продукции, принятой на редакционно-издательском факультете Московского полиграфического института»⁷. Инструкции по оформлению обложек в учебнике частично соответствуют тем установкам, которые демонстрировались студентам с помощью планшетов.

Данное пособие позволяет утверждать, что влияние идей конструктивизма на учебную программу сохранялось до середины 1940-х годов. После войны ситуация изменилась. В 1956 г. вышел новый учебник «Основы оформления советской книги», в котором была зафиксирована новая концепция книжного искусства, полностью отвечавшая официальным издательским установкам. Одним из его авторов снова стал Кисин. Это была декларация о разрыве советского книжного искусства с традициями авангардной книги. На первых же страницах авторский коллектив отрекся от собственной методики: «В конце 20-х – начале 30-х годов заметное распространение получили также чуждые нам взгляды идеологов конструктивизма. Основными принципами конструктивистского оформления книги были отрицание художественной образности в оформлении, взгляд на книгу как на “техническую конструкцию” и, как следствие этого, формалистические эксперименты с набором и версткой текста,

⁷ Кисин Б. М. Графическое оформление книги. М., 1946. С. 2.

замена художественной иллюстрации фотомонтажем или рекламным фотоплакатом, отрицание орнамента в книге и т.п. Благодаря поддержке Коммунистической партии, настойчивая, последовательная борьба художественной интеллигенции по преодолению пережитков буржуазно-эстетских взглядов с каждым годом приносила все более ощутимые плоды»⁸.

Во второй половине 1950-х, когда обвинение в формализме с мастеров советского печатно-графического искусства было снято, именно в МПИ было легко решать актуальные для нового времени художественные проблемы. Связь с традициями 1920-х гг. если и прервалась, то ненадолго. В 1957 г. А. Д. Гончаров в статье по истории факультета писал о том, что работа кафедры «была бы немислима без существования кабинета художественно-технического оформления печатной продукции, в котором собирается библиотека, методический фонд из работ студентов, наглядные и методические пособия по всем дисциплинам кафедры»⁹. Методические пособия 1930-х годов стали частью этого «кабинета», но уже не использовались преподавателями.

⁸ Сидоров А. А., Истрин В. А. Основы оформления советской книги. М., 1956. С. 14.

⁹ Гончаров А. Д. Неустанно улучшать подготовку оформителей книги / Научные труды МПИ. Сборник девятый. М., 1957. С. 144.

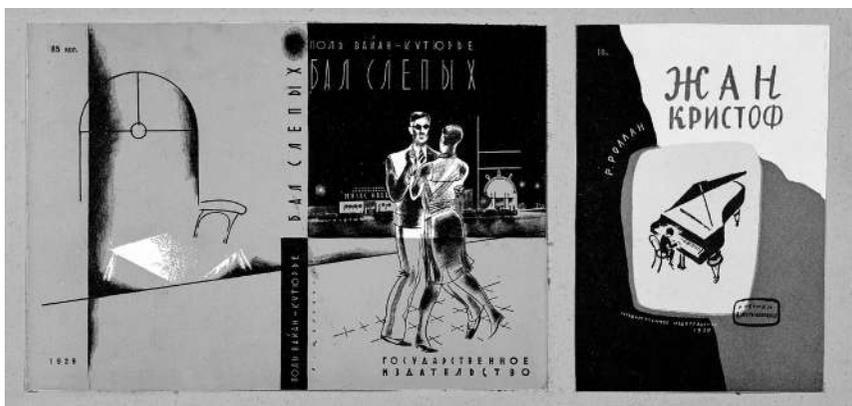


1. Стенд «Фотомонтаж». Обложки книг Е. Оверлах «Положение работницы в Германии» (1929) и А. И. Безыменского «Партбилет № 224332» (1930) работы Г. Г. Клуциса. Картон, бумага, типографский оттиск. 71,5x47,7. Третьяковская галерея



2. Стенд «Плакатные обложки». Обложки книг Н. И. Козьякова «Кооперация в пятилетке» (1929) и «Кооперация» (1930), В. И. Зубченко «Нефть в пятилетке» (1929), Г. Ф. Гринько «Народное хозяйство в пятилетке» (1929) работы С. Б. Телингатера. Картон, бумага, типографский оттиск. 47,6x71,5. Третьяковская галерея





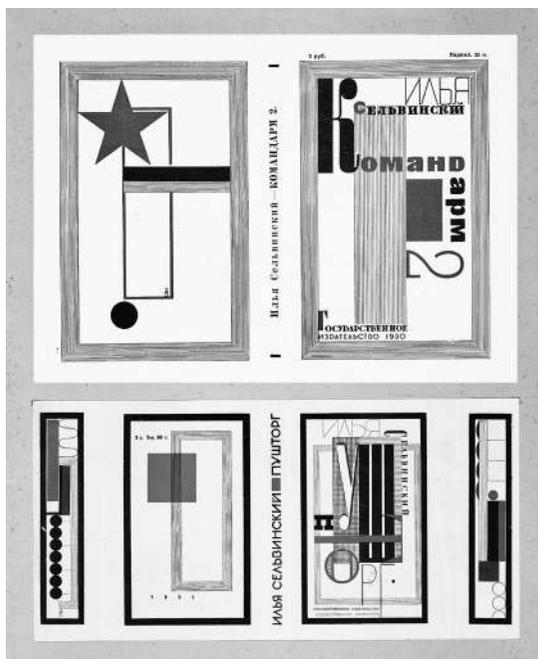
3. Стенд «Упадничество». Обложка книги П. Вайян-Кутюрье «Бал слепых» работы А. И. Щербакова (1929).
 Обложка книги Р. Роллана «Жан-Кристоф» работы А. П. Могилевского (1930).
 Картон, бумага, типографский оттиск. 47,5x71,5.
 Третьяковская галерея



4. Стенд «Перегрузка фотомонтажа». Обложка книги «Записки о необыкновенном. На Красине и Малыгине» работы С. Я. Сенькина (1929). Обложка книги И. Р. Бехера «Великий план [518–1040]» (1931). Картон, бумага, типографский оттиск. 71,5x47,6.
 Третьяковская галерея

5. Стенд

«Конструктивистские ребусы». Обложка и суперобложка книг И. Л. Сельвинского «Командарм 2» (1930) и «Пушторг» (1931) работы А. С. Сурикова. Картон, бумага, типографский оттиск. 71,5x47,5. Третьяковская галерея



6. Стенд

«Шрифтовое выражение действия». Обложки книг «Удар по интервентам» (1930), «Разгром Врангеля 1920» (1931) и «Ударим по матвеевщине» (1929). Картон, бумага, типографский оттиск. 47,7x71,5. Третьяковская галерея

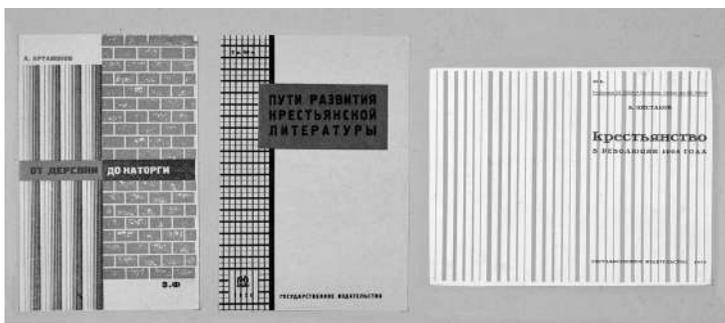
7. Стенд

«Вертикальное построение». Обложки книг О. Донченко «Дым над Яругами» и Д. Флойда «Чудак» работы Б. Б. Титова (1930). Обложка книги Л. Сайфуллиной «Падающий минарет» (1931). Картон, бумага, типографский оттиск. 47,5x71,5. Третьяковская галерея





8. Стенд «Наборные обложки». Обложки книг Н. Ф. Бавструк «Приготовительный отдел ткацкой фабрики» (1929), В. В. Молотова и И. А. Ясенева «Школа на воздухе и работа ОДД по охране детского здоровья» (1931), А. К. Топоркова «Технический быт и современное искусство» (1928, на обложке 1929), Л. Е. Каплан «Набор таблиц и выводов» (1930). Картон, бумага, типографский оттиск. 47,6x71,5. Третьяковская галерея



9. Стенд «Формализм». Обложка книги А. Н. Артамонова «От деревни до каторги» работы С. Б. Телингатера (1929). Обложки книг «Пути развития крестьянской литературы» и «Крестьянство в революции 1905 года» (1930). Картон, бумага, типографский оттиск. 47,8x72,7. Третьяковская галерея



10. Стенд «Глупость или вредительство». Обложка книги Н. И. Острогорского «Вывиженцы» работы Л. Ф. Голованова (1931). Обложки книг А. Алевича и И. Осипова «Происшествие на станции Никитовка» и А. М. Марьяновского «Стройматериалы из шлаков» (1934). Картон, бумага, типографский оттиск. 47,5x71,5. Третьяковская галерея

Журавская Татьяна Михайловна

МЕЧТЫ ОБ ОЛИМПЕЙСКОМ МАРАФОНЕ
ЯПОНСКОГО ХУДОЖНИКА КОМАЯСУКАНА

К Олимпиаде-2020 Япония готовилась основательно: строительство нового Национального стадиона, разработка олимпийской символики, дизайн факела для олимпийского огня, медали, широкая линейка сувениров и многое другое. Книжные издательства не обошли вниманием масштабное событие, для взрослых и детей было выпущено множество путеводителей, карт и другой информационно-познавательной литературы. Самое сложное – сделать актуальную информацию интересной и полезной для детей.

Сейчас речь пойдет о детской иллюстрированной книге художника Комаясукана «Токийский марафон мечты»¹ о марафоне в Токио, приуроченном к Олимпиаде-2020, отложенной из-за пандемии. Книга знакомит читателей со столицей Японии, огромным мегаполисом, по улицам кото-

¹ Комаясукан. «Токио Дориму Марасон» Япония: Коданся, 2020. 32 с.

рого бегут герои повествования. На этой «сцене мечты» собрались бегуны со всего мира. В книге, поскольку она предназначена для семейного чтения, детям и их родителям дана возможность посмотреть на участников спортивного мероприятия сверху, увидеть, как они будут пробегать по непростым для ориентации кварталам Токио. Иллюстративный ряд знакомит читателя с достопримечательностями города, его планом и главными архитектурными сооружениями. Сложная задача, для которой автор нашел свое творческое решение: сохраняя узнаваемую авторскую манеру тонкого линейного рисунка с цветовой заливкой внутри контура, Комаясукан рисует план и панораму города с бегущими по улицам маленькими человечками. Участники марафона – сказочные герои из разных стран и частей света: Мелос (Италия), Маугли (Индия), Д'Артаньян (Франция), Сунь Укун (Китай), Аладдин, Синдбад (Средний Восток), Ананси (Западная Африка), Кинтаро (Япония), Урасима Таро (Япония), Момотаро (Япония), Том Соьер (США), Питер Пен (Великобритания), Пинокио (Италия), Дон Кихот (Испания).

В форме занимательной игры, наполненной действием и динамичной сменой визуальных впечатлений, автор знакомит читателей не только со спортивным событием, но и с городом. Минимум текста – максимум иллюстраций. Архитектурные сооружения: новый Национальный стадион Японии, открытая арена в центре Токио, крытая спортивная арена для соревнований по сумо, Музей науки, Музей Эдо-Токио, буддийский храм, но-

вая телевизионная башня («Небесное дерево»), старая телевизионная башня, часовая башня на Гиндзе, железнодорожный вокзал, здание парламента, Национальный музей современного искусства, православный храм, шлюз и многое другое. Они детально прорисованы и узнаваемы, кроме того, имеют подписи. Своеобразный путеводитель по городу, доступный детям, для которых «взрослые» карты и путеводители по городу не всегда понятны и интересны. В результате, из-за эпидемиологической обстановки, марафон проводился не в Токио, а в Саппоро, центральном городе северного острова Хоккайдо. Однако сама Олимпиада все же прошла в Токио, торжественные церемонии открытия и закрытия Олимпиады состоялись на новом Национальном стадионе, специально построенном к Олимпиаде-2020.

Современный Национальный стадион, строительство которого было закончено в конце 2019 г., спроектировал известный японский архитектор Кэнго Кума. Об особенностях этого уникального сооружения тоже рассказано в книге. Изложено понятно и интересно детям, через визуальный язык иллюстрации. Книга издана в привычном для Комаясукана большом формате (21,5×30,5 см) на 32 страницах с вертикальной ориентацией изображений. Такой формат позволяет представить панорамную картину города с узнаваемыми архитектурными объектами и запомнить их. Это необычный, занимательный «путеводитель» по Токио, наполненный множеством интересных подробностей, которые любят изучать в книгах дети.

Твердая обложка дает возможность комфортного рассматривания страниц, несмотря на довольно большой формат. Художественное решение книги позволяет не только ребенку, но и взрослому узнать много полезной и интересной информации: особенности плана города, маршруты передвижения – чтобы при желании повторить путь «Марфона мечты» вслед за героями книги.

Изображенные в мелком масштабе ландшафт города и архитектура прорисованы со скрупулезной тщательностью и любовью, органично дополнены фигурками бегущих сказочных персонажей и представляют собой трехмерный вид местности и зданий с высоты птичьего полета. Мы видим детальное изображение города сверху, его трехмерное изображение, соответствующие современным требованиям к подаче информации. Психология визуального восприятия детей и взрослых теперь во многом определяется спецификой цифрового распространения информации. Быстрое считывание, игровая форма, неожиданные ракурсы – неполный перечень особенностей представления визуальной информации в наше время стремительно развивающихся компьютерных технологий.

Линейную графическую прорисовку дополняет цветное решение, построенное на достаточно светлых, прозрачных локальных заливках, использующих традиционную японскую колористику и подчеркивающих особенности городского пространства. Узнаваемая авторская техника графики (тонкий линейный рисунок пером и

заливка цветом), включение множества мелких, точно прорисованных деталей при масштабности общего решения композиции создают эффект присутствия в воображаемом пространстве города. Как пишет сам автор, говоря о работе над книгой: «Я начал собирать материалы, такие как карты и путеводители, примерно с февраля прошлого года. Фактически прошел курс обучения, чтобы проверить детали города и в полной мере использовать спутниковую фотосъемку “Google Earth”»².

Художник Комаясукан (р. 1967) известен в Японии как создатель оригинальных иллюстрированных книг для детей. Неоднократно его работы были отмечены премиями. Самые известные книги Комаясукана: «Повесть о желудке», «Путешествие на синкансэн от Канадзавы до Синхакодатэхокуто», «Решающее сражение. Животные Сэкигахары», «Удивительный парк развлечений». Его книги регулярно участвуют в конкурсе, ежегодно проводимом в городе Кэмбути.

В каждой своей книге Комаясукан, сохраняя авторский стиль, находит новые, оригинальные пути для представления таких сложных тем, как история страны («Решающее сражение. Животные Сэкигахары»), поездка из одного города в другой через множество городов на скоростном поезде («Путешествие на синкансэн от Канадзавы до Синхакодатэхокуто») и многие другие. Это не просто иллюстрация, а своеобразная увлекательная

² URL: <https://www.tokyo-np.co.jp/article/24278> (дата обращения: 22.09.2021).

игра, где печатная книга становится «сценой» для динамично разворачивающегося действия, подтверждая тезис, что не только компьютерные игры могут вовлекать ребенка в интерактивное действие, но и современная бумажная книга может предоставлять такую возможность, сохраняя свои функции воспитания, образования и гуманного, неагрессивного развлечения.

Стиль художника отчетливо узнаваем: это особенности компоновки страниц, авторская графика, создание запоминающихся образов, близких детям по современной анимации и комиксам. Кроме того, отличительными особенностями его творчества являются:

1) работа со сложными, масштабными темами (дальние путешествия, военные действия, прогулки по мегаполису и т. д.);

2) изображение ландшафта сверху, с высоты птичьего полета (маршрут в рассказе о путешествии, изображение карты боевых действий в книге о знаменитой исторической битве, огромный город со множеством достопримечательностей, обозреваемый с высоты, в рассказе о марафоне);

3) остроумный способ фиксации изменения места и времени, движения в рассказе: пассажиры в скоростном поезде входят и выходят, меняются характеры и типажи героев; в истории битвы при Сэкигахаре – реальные исторические персонажи-военачальники в облике животных, их диалоги, передвижение войск; в олимпийском марафоне – герои книг, сказочные персонажи, которые участвуют в Олимпиаде и бегут по городу;

4) масштабные изображения сверху, большой охват пространства действия возможен при детальном предварительном изучении большого массива информации: карт, планов и т. д.

Как говорит сам художник: «Пейзаж в книжке с картинками скоро устареет и изменится. Это важный документ эпохи»³.

Олимпиада-2020, проведенная в 2021 году в Токио, с успехом состоялась, несмотря на все ограничения и испытания, связанные с пандемией. Детская иллюстрированная книга «Токийский марафон мечты» будет интересна как читателям, так и поклонникам творчества художника Комаясукуна, как оригинальное авторское представление огромного, динамично меняющегося города, благодаря целостному композиционному решению и точно найденным художественным средствам.

³ URL: <https://www.tokyo-np.co.jp/article/24278> (дата обращения: 22.09.2021).



1. Обложка книги «Токийский марафон». Художник Комаясу Кан. Япония. 2020 год



2. Форзац. Основные архитектурные достопримечательности Токио

東京たてももの探検!



国立競技場
2020年東京オリンピックのメインスタジアムとして、2020年夏に竣工予定です。



日本国議院
1968年の選挙区再編に伴って、議事堂と議事堂ビルが分離して建設されました。議事堂の建設は、コソバトモと共同で進められています。



国会議事堂
1968年の選挙区再編に伴って、議事堂と議事堂ビルが分離して建設されました。議事堂の建設は、コソバトモと共同で進められています。



国立競技場
2020年東京オリンピックのメインスタジアムとして、2020年夏に竣工予定です。



日本国議院
1968年の選挙区再編に伴って、議事堂と議事堂ビルが分離して建設されました。議事堂の建設は、コソバトモと共同で進められています。



国会議事堂
1968年の選挙区再編に伴って、議事堂と議事堂ビルが分離して建設されました。議事堂の建設は、コソバトモと共同で進められています。



国立競技場
2020年東京オリンピックのメインスタジアムとして、2020年夏に竣工予定です。



日本国議院
1968年の選挙区再編に伴って、議事堂と議事堂ビルが分離して建設されました。議事堂の建設は、コソバトモと共同で進められています。



国会議事堂
1968年の選挙区再編に伴って、議事堂と議事堂ビルが分離して建設されました。議事堂の建設は、コソバトモと共同で進められています。



国立競技場
2020年東京オリンピックのメインスタジアムとして、2020年夏に竣工予定です。



日本国議院
1968年の選挙区再編に伴って、議事堂と議事堂ビルが分離して建設されました。議事堂の建設は、コソバトモと共同で進められています。



国会議事堂
1968年の選挙区再編に伴って、議事堂と議事堂ビルが分離して建設されました。議事堂の建設は、コソバトモと共同で進められています。



国立競技場
2020年東京オリンピックのメインスタジアムとして、2020年夏に竣工予定です。



日本国議院
1968年の選挙区再編に伴って、議事堂と議事堂ビルが分離して建設されました。議事堂の建設は、コソバトモと共同で進められています。



国会議事堂
1968年の選挙区再編に伴って、議事堂と議事堂ビルが分離して建設されました。議事堂の建設は、コソバトモと共同で進められています。



国立競技場
2020年東京オリンピックのメインスタジアムとして、2020年夏に竣工予定です。



日本国議院
1968年の選挙区再編に伴って、議事堂と議事堂ビルが分離して建設されました。議事堂の建設は、コソバトモと共同で進められています。



国会議事堂
1968年の選挙区再編に伴って、議事堂と議事堂ビルが分離して建設されました。議事堂の建設は、コソバトモと共同で進められています。

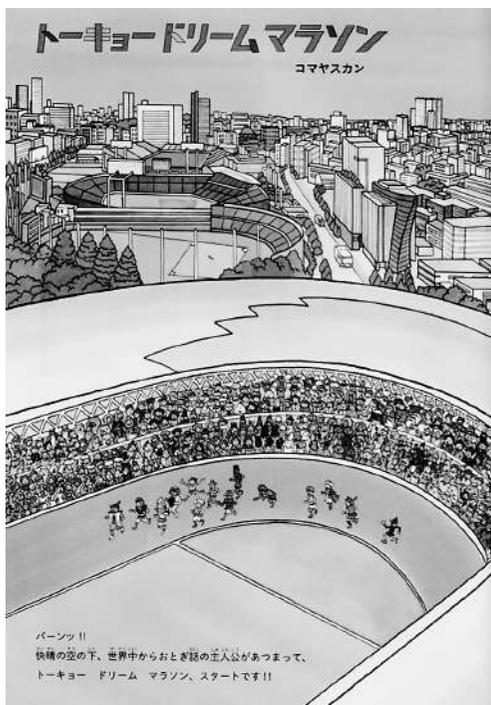
3. Форзац.
Основные архитектурные достопримечательности Токио

4. Разворот.
Вид города с высоты птичьего полета.





5. Страница книги с бегущими по городу героями книги



6. Финальная страница. Марафон завершился на Новом национальном стадионе

Звенигородская Наталия Георгиевна

АЛЕКСАНДР ТРАУГОТ

2021 год – год девяностолетия Александра Георгиевича Траугота. Это большое событие для всех причастных к нашим «Трауготовским чтениям», участников ежегодных конференций, регулярных изданий, выставочных проектов, посвященных искусству книги и иллюстрации, которые проходят в Санкт-Петербурге с 2011 года.

В далеком 1956 году Александр Георгиевич вместе с отцом и братом выпустил свою первую иллюстрированную книгу (Г. А. В. Траугот. 686 забавных превращений. Л.: Художественный фонд СССР, 1956). Подпись «Г. А. В. Траугот» (Георгий, Александр, Валерий) сохранилась на всю жизнь, и сегодня в нашей стране нет человека, который не знал бы эту аббревиатуру. Уже в следующих изданиях, начиная со «Сказок Андерсена», Трауготы представили свою новую оригинальную манеру иллюстрации, резко отличающуюся от общего стиля книжного оформления в России: белгый рисунок пером, структурированный яркими

пятнами цветной акварели. Эта манера поразила всех: и художников, и читателей – невероятной свободой в понимании самого пространства книги и художественной интерпретации текста. В той же – но постоянно совершенствующейся стилистике, основу которой составляет импровизация, Г. А. В. Трауготы создали около нескольких сотен книжных изданий, получив на всероссийских конкурсах более 30 дипломов, из которых 14 – первой степени.

Александр Георгиевич, единственный ныне здравствующий представитель Трауготов, с детства счастливо соединил в себе все таланты своей семьи. В его искусстве есть и строгость, выверенность каждого жеста, присущие отцу, Георгию Николаевичу Трауготу, и попирающая все устои безудержная стихия цвета, отличавшая живопись его матери, Веры Павловны Яновой, и полное единение с манерой брата, Валерия Георгиевича Траугота, с которым они всю жизнь работали над книгой в тесном тандеме.

Братья называли себя «...частью маленького объединения художников, где господствуют свои законы и свои авторитеты. Наше объединение нельзя назвать семьей. Это маленькое, крошечное, но совершенно самостоятельное государство – со своей иерархией ценностей, со своими взглядами, со своей философией».

Этим ценностям Александр Георгиевич соответствует всю свою жизнь. Всю долгую и нелегкую жизнь, в которой было все: и война, и блокада, и давление сталинского тоталитаризма, и потеря

близких, и постоянная борьба за свободу своего искусства. Он всегда следовал завету семьи: «Творческий дух – это таинство истинной жизни. Когда его имеешь, для тебя нет будущего, тебе нечего ожидать, ты уже имеешь все». Потому жизнь и искусство у художника неразделимы: жизнь – это творчество, творчество – это его жизнь.

В этой жизни в конце концов все сбылось: и верные друзья, и любовь, и Париж, и успех, – но по-прежнему каждый день девяностолетний художник берет в руки кисть, карандаш, перо – в погоне за несбыточным...

Искусство Александра Траугота, его универсальное дарование – это целая эпоха. И эта эпоха никуда не ушла. Охватив половину XX и два десятилетия XXI века, она и на сегодняшний день пребывает в полном здравии, продолжая поражать своим развитием и потрясающими открытиями.

Мудрец и чудесник, создатель новых миров, знаток и аналитик культуры былых времен и современности, человек невероятной эрудиции и потрясающей памяти, готовый с ходу читать наизусть стихи Шелли и Бодлера, Пушкина и Державина, Александра Введенского, Владимира Набокова и Роальда Мандельштама, Александр Георгиевич Траугот поражает каким-то не нынешним масштабом своего многостороннего таланта.

...Мастерская художника заполнена фарфором, кипами рисунков и акварелей, макетов книг, готовых иллюстраций и набросков, альбомов, книг. На подставках стоят скульптуры, на стенах и просто

на полу, стопами, – живописные полотна. Избыточность чувств, переживаний, осмыслений того или иного явления, допущение бесконечного множества суждений и выводов, причин, следствий, истоков и финалов, презумпция избыточности самой жизни, наконец. Притом, избыточность эта – какого-то олимпийского свойства, поднятая над суетой жизни.

Его творческая манера, внешне не сильно изменяясь, в течение двух последних десятилетий становится все более целостной, материальной, конструктивной. Цвет, линия, объем как бы сплавляются в едином пространстве произведения. И именно цвет, понимаемый не как декоративное пятно, оттеняющее игру линий, а как доминанта всей пластики работы, все более и более становится ведущим в структуре композиции.

Сейчас хотелось бы написать: оглядываясь на прошлое... Но это не про Александра Георгиевича. Он всегда живет в настоящем времени. Прошедшее присутствует здесь же, здесь и сейчас. Привносит что-то, что-то забирает, составляя совокупность всего жизненного опыта в живом взаимном действе.

Это видно во всех его работах, но наиболее ощутимо в живописи. Впрочем, говоря о живописи Александра Георгиевича, не следует забывать, что в семье Трауготов живописью называлось все: карандашом ли на бумаге, пигментом ли на фарфоре, кистью ли на холсте – все было живописью. И это во многом объясняет масштаб универсальности мастера.

Живопись маслом Александра Георгиевича значительно отличается от его графических работ – звучных, ярких, почти витражных. Масляная краска пластична, и без густого замеса сближенных тонов здесь не обойтись. Здесь главенствует стихия движения: краски льются, то завихриваясь с безумной скоростью, то разливаясь плавными потоками, то замедляясь глубокими омутами. Импровизация, а это суть творчества Траугота, приобретает здесь материальный, наиболее наглядный, манифестирующий характер.

Живопись художника чрезвычайно сложна. Она насыщена таким количеством образов, реминисценций, сплетений сразу нескольких потоков сознания, где порою невозможно отделить главное от случайного, что требует очень внимательного – предметного и вдумчивого – осмысления. Но и после этого в каждой работе остается загадка – настоящее таинство искусства художника.

В творчестве Траугота большое место занимает тема города как физической и как духовной среды художника. В 1994 г. Александр уехал в Париж, женился на парижской художнице Элизабет де Треал де Кунси. С тех пор он так и живет – попеременно то в Париже, то в Санкт-Петербурге. Для него оба города почти неразделимы. Слишком долго в квартире на Большой Пушкинской, а позже и в мастерской на улице Блохина мечталось о Париже. Париж был и стал для художника второй духовной родиной. «Оба города похожи, – говорит Траугот, – и архитектурой, и тем, что каждый

из них разделяет глубокая река, и неизмеримо огромными пластами культурного наследия, и почти осязаемой душой».

В его пейзажах Париж и Петербург почти сливаются друг с другом. И хотя их архитектурные доминанты временами ясно читаются – силуэт Князь-Владимирского собора, башня Эйфеля – это единый Город. Город счастья и горя, встреч и разлук, утрат и свершений. В бурном хаосе грозowych ночей высятся купола, башни, таинственно мерцают окна. В небесах, в купах туч или светящихся облаков движутся призрачные фигуры – ангелов ли, демонов... Это грезы Города, бодрствующего в величии своих веков, своего гордого одиночества и могущества.

Здесь можно бесконечно говорить о пламенеющих красках, внутреннем свечении живописи, мощных линиях и цветовых акцентах. В этих полотнах очевидно развитие живописной традиции Веры Павловны Яновой, матери художника. Однако если у Яновой живопись материальна, краска сырая, чувства предельно напряжены, то у Александра иные задачи. Фантазия автора осуществляет свой диктат в полном соответствии с романтической доктриной. «Без романтики, – говорит Траугот, – без романтизма жизнь мелеет. Получается мелкий ручей, иногда просто стоячая мелкая вода... Думаю, что все современные люди немножко находятся в тюрьме практицизма, в тюрьме, где все мечты невероятно коротко обстрижены. И в этом смысле для меня романтизм – то, что противоположно практицизму».

Город его – живой организм. И в нем все живое: кариатиды, ангелы; каменные монументы скачут по мостовым, гремя пьедесталами, на триумфальных арках бродят кони, с любопытством разглядывая пешеходов. По улицам блуждают мифические существа – женщины-птицы, кентавры, кошки с женскими головами.

Это фантомы, всю жизнь преследующие воображение художника. Фантомы, которые, наверное, можно увидеть каждую ночь в высоких окнах его мастерской: одинокая лошадь с человеческим телом, гуляющая под луной по улицам Петроградской стороны, прекрасная обнаженная дева, парящая над городом, фигуры белобородых философов...

Силуэты исторических зданий вторгаются в интерьеры художника, где разыгрываются бытовые сцены, ведутся разговоры, сюжеты которых витают в пространстве комнат столь же полноправно, как и конкретные персонажи. Он зарисовывает домашние сцены, концерты, беседы, рассказы, уличные сценки, встречи с товарищами и знакомыми.

Его рисунки – воплощенный бег времени, то, что невозможно и не нужно останавливать. По форме они незатейливы и просты – как доверительный разговор с другом. В них есть черта, определяющая характер дарования художника, – литературность, которая сказывается не в надуманной повествовательности, а в остро подхваченной фабуле, какой бы она ни была – будь то событие или просто портрет.

Эти произведения решены очень лично, почти исповедально. Ведь это практически биография автора, сцены его жизни. Он сам постоянно появляется здесь автопортретами – то юным героем, то старым художником.

Здесь возникают лица его друзей и близких, живых и мертвых. Лица, конкретные портреты, всегда очень важны для Траугота. В его рисунках, в иллюстрациях, в станковых работах постоянно появляются их четкие образы. «Я считаю, что портреты людей, наших друзей, близких, они нам посланы Богом, у каждого есть свои прототипы».

Доминирующее в его работах чувство – любовь. Романтическая, страстная привязанность к Парижу и Петербургу, к их миражам, к людям, в них обитающим. Все искусство – это область чувств. Без человеческих чувств мир – «равнодушная природа». Потому можно сказать, что каждое произведение Александра Траугота – о любви. Но среди них много полотен, посвященных именно этой теме. «Собственно, осуществление личности, – считает автор, – только в любви, и уникальность личности только в любви, потому что все остальное не уникально. Любовь – это дар! Далекое не всем он дан, но хотя бы понимать, что это дар, и мечтать о нем – уже очень много».

Любовь в полотнах Траугота парит над миром в образе обнаженной прекрасной девы, бежит стайкой юных купальщиц, загадочно смотрит из групповых портретов, перехватывает дыхание зрителей в сценах любовных объятий... Возвышенность трактовки исключает какое-либо хан-

жество. Любовь в интерпретации художника – это жизнь, чувственная и материальная. Здесь пушкинское «...и знала рай в объятиях моих».

Уже давно в произведениях художника виды искусств пребывают в тесном контакте, объединены единством творческой манеры. Пример тому – недавно показанные на выставке новые работы, монументальные по определению. Монументализм Александру Георгиевичу был присущ изначально. Это свойство развилось еще и потому, что свой путь в искусстве он начинал как скульптор. Скульптор не только мыслит объемами, он и рисунок строит как бы изнутри – из глубины листа, переходя к его поверхности. Поэтому даже самые крохотные виньеточные миниатюры Александра Георгиевича можно сколько угодно увеличивать, переносить на стены. Тем в большей степени поражают своей монументальностью эти высокие вертикальные свитки из ткани или специальной бумаги со сложной фактурой, создающие впечатление древних фресок или осыпающихся холстов. В них – облаченные в тоги «праведники», мифические персонажи, лица, цветы, летящие фигуры... Но это не просто увеличенное изображение, в них укрупнен смысл изображенного, бег времени переведен в измерение вечности. Художник вышел на новый уровень своего творчества, и это завораживает: что же будет дальше?

Интенсивность творчества мастера увеличивается с каждым годом. В числе его последних работ, помимо живописи, станковых рисунков и акваре-

лей, фарфора, циклы иллюстраций и оформление к книгам: «Царевна-лягушка» (СПб.: издательство «Редкая книга из Санкт-Петербурга», 2020); И. В. Гёте «Фауст» (В 2-х томах. СПб.: Вита Нова, 2014); Сказки братьев Гримм (СПб.: Речь, 2015); Микеланджело «Семь сонетов в переводе Вячеслава Иванова» (М.: издательство «Майер», 2018); Ф. М. Достоевский «Записки из мертвого дома» (СПб.: Речь, 2018); Евангелие от Луки (СПб.: Вита Нова, 2021).

Работая над книгами, Александр Георгиевич редко считается с заказом. Вне зависимости от того, сколько иллюстраций должно войти в издание, он создает сотни листов, глубоко и тонко интерпретируя литературный текст. Он живет в нем, достигая почти невероятного соединения философского и проникновенно-личностного звучания, как в листах к Евангелию от Луки, единственном, где присутствует образ «благородного разбойника» – раскаявшейся души, в котором художник изобразил самого себя, так и в последней, еще не изданной работе – иллюстрациях к циклу стихов Алексея Захаренкова, посвященных памяти жены.

В хранящихся в доме Траугота «Дневниках семьи» записаны слова их друга, философа Якова Друскина: «Художник – человек, причастный к тайне». Свою «причастность к тайне», избранность, понимаемую как служение, как ответственность за духовный мир людей, Александр Георгиевич Траугот несет в своем искусстве как бесценный дар всем нам.





Г. А. В. Траугот. Без названия (живопись). 1990–2010-е. Холст, масло



Г. А. В. Траугот. Без названия (живопись). 1990–2010-е. Холст, масло



Г. А. В. Траугот. Без названия (живопись). 1990–2010-е. Холст, масло



Г. А. В. Траугот. Без названия (живопись). 1990–2010-е. Холст, масло

Золотинкина Ирина Анатольевна

К ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ 1920-х: ВСЕВОЛОД ВОИНОВ

1920-е годы были временем расцвета графического искусства: станкового и книжного, рисунка и авторской гравюры, плаката и прикладной графики «малых форм». Тогда сформировался и круг исследователей, освещавших эти темы в различных изданиях, появившихся с оживлением издательской деятельности в эпоху НЭПа. К этому кругу принадлежит и Всеволод Владимирович Воинов (1880–1945). С темой графики он был связан как художественный критик и историк искусства, художник, музейщик.

Как многие деятели культуры 1910–1920-х, Воинов мог назвать себя «автодидактом»: выпускник физико-математического факультета Санкт-Петербургского университета, «действительный слушатель» Археологического института. Профессиональное художественное образование ограничивалось посещением Рисовальной школы ОПХ (конец 1890-х) и занятиями с художником-символистом В. И. Денисовым. Первые публика-

ции Воинова датируются 1912 годом. Как научный музейный деятель он состоялся в 1919 г.: из делопроизводителей Эрмитажа стал ассистентом Отдела картинной галереи по Кабинету гравюр и рисунков, в середине 1922-го был назначен помощником, а вскоре хранителем и заведующим Отделением рисунков и гравюр Русского музея. Именно 1920-е стали временем его наибольшей творческой активности, востребованности как художественного критика и авторитетного деятеля культуры.

Воинов публиковался в различных изданиях. Он был постоянным петроградским корреспондентом ориентированного на библиофилов московского журнала «Среди коллекционеров» (1921–1924), участвовал в созданном московским исследователем книги А. А. Сидоровым альманахе «Гравюра и книга» (1924–1925), являлся одним из инициаторов сборника «Гравюра на дереве», выходившего в Ленинграде в 1927–1930 гг. Во второй половине 1920-х его очерки о современных художниках и выставках регулярно появлялись в популярном ленинградском литературно-художественном издании «Красная панорама». Настоящий очерк ставит своей целью собрать и охарактеризовать публикации, а также оставшиеся в рукописях труды Всеволода Владимировича, так или иначе затрагивающие тему книжной графики.

Первой работой Воинова-исследователя, касавшейся области книги, было небольшое издание «Книжные знаки Дмитрия Митрохина», вышед-

шее в издательстве «Petropolis» в 1921 г.¹ Говоря о месте и характерности экслибриса в творчестве художника, он подчеркивал, что Митрохин эволюционировал от картинности и литературности к графической ясности, к выполнению «декоративно-графической» задачи; отмечал силуэтность и плоскостность его книжных знаков. Воинов не ограничился описанием знаков самого Митрохина. Рассказывая об истории и эволюции книжного знака, он представил полемичный текст на актуальную, а точнее, модную тему. Воинов сам в 1910 гг. создал несколько экслибрисов² и знал предмет изнутри, поэтому его суждения были, с одной стороны, профессиональны, с другой – пристрастны. Искусство экслибриса было популярно среди художников, востребовано среди библиофилов, привлекало исследователей (библиографический свод литературы о книжных знаках на 1921 г. см. у В. Я. Адарюкова³). Черты идеального экслибриса Воинов свел к формуле: «Скромная его внешность и простота должны совпадать со скромностью его роли». Весьма критически оценивал он моду на экслибрис, охарактеризовав це-

1 Воинов В. В. Книжные знаки Дмитрия Митрохина // Книга о Митрохине. Статьи. Письма. Воспоминания / сост. Л. В. Чага. Л., 1986. С. 335–339.

2 Первый экслибрис был выполнен им в технике ксилографии в 1911 г., затем – в 1916-м (оба – для собственного собрания); ряд экслибрисов – в 1918 г. Некоторые из них были воспроизведены цинкографией, другие так и остались в эскизах. Экслибрисы Воинова демонстрировались на персональной выставке художника в галерее издательства «Петрополис» в марте 1918 г.

3 Адарюков В. Я. Русский книжный знак. М.: изд-во «Среди коллекционеров», 1922.

лую группу заказчиков так: «...вовсе не имеющие библиотек, но одержимые пустою и пагубною страстью собирания книжных знаков»⁴. Рецензия московского исследователя графики А. А. Сидорова содержала положительную оценку работы Воинова, но настраивала на полемику: «Интереснее и спорнее мнение автора о том, каким должен быть ex-libris вообще. <...> Воинов в этой книжке кажется нам интереснее Д. И. Митрохина»⁵. Впоследствии известный библиограф и знаток экслибриса О. Э. Вольценбург высоко отзывался об этом издании, отмечая, что при обилии литературы по теме экслибриса эта «изящная книжечка» была «первым монографическим трудом на русском языке о художнике-экслибрисисте вообще»⁶.

В 1922 г. вышла монография, посвященная творчеству Митрохина, с текстами Воинова и М. А. Кузмина⁷. Воинов увлеченно и образно описал биографию, мотивацию выбора профессии художника. Говоря о начале пути Митрохина-иллюстратора, он подчеркивал его увлечение мастерами старой европейской гравюры и вместе с этим в не меньшей степени – Тулуз-Лотреком. Работы Митрохина 1912–1913 гг., как и работы

4 Воинов В. В. Указ. соч. С. 335.

5 Сидоров А. А. Воинов, Всеволод. Книжные знаки Д. И. Митрохина. П., 1921. Изд. Petropolis // Среди коллекционеров. 1922. № 1. С. 54.

6 Вольценбург О. Э. Всеволод Владимирович Воинов как художник книжного знака. Доклад в Ленинградском Обществе коллекционеров 6 января 1936 г. Рукопись. ОР РНБ. Ф. 443. Д. 266.

7 Воинов В. В. Жизнь и творчество Д. И. Митрохина // Воинов В. В., Кузмин М. А. М.: ГИЗ, 1922.

тех же лет другого мирискусника – Г. И. Нарбута, были названы Воиновым главными достижениями русской иллюстрации тех лет, «крупным шагом вперед по сравнению со сказками, иллюстрированными И. Билибиным». Воинов отмечает и описывает характерные приемы Митрохина-иллюстратора: сопоставление пятен, волнистые линии, любовь к растительным мотивам – особо подчеркивает ансамблевость оформления книги в целом, включая декоративные элементы.

Воинов был близким другом и биографом Б. М. Кустодиева, автором первой монографии о нем. Книга о Кустодиеве была задумана в 1921-м в Комитете популяризации художественных изданий, написана в 1923-м, но издана «Государственным издательством» только в конце 1925 г. Выдающийся живописец и создатель «страны Кустодии», как известно, много работал в книжной графике, особенно с конца 1910-х. Воинов не систематизировал творческое развитие Кустодиева-иллюстратора так подробно, как это описал через несколько лет Э. Ф. Голлербах⁸, но сделал несколько точных наблюдений и выводов, которые мы приведем в данном очерке. Одно из них: «Кустодиеву, природному живописцу, совсем не свойственна каллиграфия, он признается в неумении провести такую связную и протяженную линию, чтобы она была одной толщины, восхищаясь в других, например в Нарбуте, этой способностью ...можно сказать, что Кустодиеву чужда вся-

⁸ Голлербах Э. Ф. Графика Б. М. Кустодиева. М.-Л.: ГИЗ, 1929.

кая графическая формалистика»⁹, – было развито вскоре Голлербахом («Отличный рисовальщик, он не был шрифтовиком-каллиграфом, и ему плохо удавались надписи. Они отнимали у него много времени и требовали изрядного напряжения»¹⁰). Среди потока оформленных художником изданий (многие из них были средством заработка) Воинов выделял детские книжки: «Всегда ясны и впечатляющи, веселы по выдумке и по раскраске. Это та область, где его бытовые уклоны, его наблюдательность нашли себе благодатную почву, чувствуется, что сейчас именно детские книжки Кустодиев делает с большим удовольствием»¹¹. Описывая отношение Кустодиева к книжной графике, Воинов подчеркивал и столь важный момент для художников, теоретиков книги и критиков 1920-х, как «архитектонику книги». Он подчеркивал и критический взгляд мастера на творчество коллег: «Сам Кустодиев отмечает основной грех наших иллюстраторов, а именно – обегание сюжета». Одним из основных достоинств книжной графики Кустодиева Воинов видел «...синтез стиля и реальности, т. е. то, чего именно и не хватало иллюстрациям многих мастеров нашей книжной графики, в которых чувствуется больше орнаментальных и декоративных ухищрений и трюков, чем глубокого проникновения в иллюстрируемый текст и стремления не только украсить книгу, но и дать образы, созвучные с текстом. ...В этой

9 Воинов В. В. Б. М. Кустодиев. Л.: ГИЗ, 1925. С. 47.

10 Голлербах Э. Ф. Указ. соч. С. 34–36.

11 Воинов В. В. Б. М. Кустодиев. Л.: ГИЗ, 1925. С. 39.

области Кустодиеву удалось напасть на правильный путь и сделать свои иллюстрации близкими зрителю и в то же время органически связать их с внешностью книги»¹².

В статьях и рецензиях Воинов особо отмечал оформленную Кустодиевым книгу «Шесть стихотворений Некрасова», вышедшую в издательстве «Аквилон» в 1922 г.¹³ Иллюстрации были выполнены в технике литографии. И Воинов, и другие критики¹⁴ называли это издание безусловным шедевром отечественной книжной графики, знаковым явлением в обозначившемся расцвете авторской литографии. Замечательна не только творческая нота: конгениальность, созвучность некрасовского текста и кустодиевских изображений – но и мастерство техники печатания: поскольку высота литографского камня и высота печатного набора разные, то все страницы с заставками и концовками делались в два прогона. Воинов также отмечал: «В этой книге нежный серый тон литографий очень удачно

12 Воинов В. В. Б. М. Кустодиев. С. 47.

13 Воинов В. В. Письма из Петрограда // Среди коллекционеров. 1922. № 4. С. 55; Тот же. Художественная литография в современных изданиях // Литературные записки. 1922. № 3. С. 9–11; Тот же. Литография и книга // Гравюра и книга. 1923. № 2–3. С. 9–16.

14 Мухин С. [рецензия] Шесть стихотворений Некрасова. Илл. Б. Кустодиева. Пг. «Аквилон», 1922 // Среди коллекционеров. 1922. № 5/6. С. 66–67; Шесть стихотворений Некрасова. Рисунки Б. М. Кустодиева // Книга и революция. 1922. № 9/10. С. 98; Блох В. [рецензия] Шесть стихотворений Некрасова. Рисунки Б. Кустодиева // Печать и революция. 1922. № 7. С. 352; Сидоров А. А. Русская графика за годы революции. 1917–1922. М., 1923.

связан с выбором довольно тонких литер, также дающих общий серый тон»¹⁵.

Воинов также стал первым биографом молодого талантливого мастера книжной графики Н. Л. Бриммера, умершего в 1929 г. Статья о художнике была опубликована в сборнике «Гравюра на дереве»¹⁶, редактором и одним из инициаторов которого был сам Бриммер. Они тесно общались по делам Секции гравюры ОПХ, образованной весной 1928 г.: председателем секции стал Воинов, а Бриммер – ее секретарем. Воинов описал созданные художником иллюстрационные циклы, обозначил эволюцию молодого таланта и влияние на него москвичей: вначале Кравченко, а затем Фаворского. Он и ранее неоднократно отмечал Бриммера среди перспективных выпускников полиграфического факультета Академии художеств, учеников П. А. Шиллинговского. С Бриммером, его женой Н. К. Фан-дер-Флит, а также с другой супружеской парой их однокурсников – С. М. Мочаловым и М. Н. Орловой-Мочаловой – связывались надежды ленинградской школы ксилографии. «Думается, что им было бы весьма целесообразно обратить серьезное внимание на приложение своего таланта к практике книжного дела ...к тому у них есть все данные и большая выдумка. <...> Бриммер склонен к графичности, орнаментальности в стиле прошлых эпох; <...> Если

15 Воинов В. В. Литография и книга // Гравюра и книга. 1923. № 2–3. С. 4.

16 Воинов В. В. Творческий путь Н. Л. Бриммера // Гравюра на дереве. 1930. Вып. 5. С. 5–17.

Бриммер с его уклоном в сторону орнаментальности наиболее подходит для роли украшателя книги, то Мочалов, скорее как композитор-живописец, чем чистый график, мог бы быть отличным иллюстратором». Про каждого из художников он нашел слова индивидуальной характеристики: «...характер ее <Орловой-Мочаловой> приемов резьбы отличается как бы некоторым “импрессионизмом”; строгому и обычно очень рассчитанному искусству гравюры на дереве этот метод “свободной резьбы” может придать много прелести и живости. Но быть импрессионистом в гравюре не так-то легко, – здесь возможны счастливые находки, но не исключены ошибки и неудачи. <...> Фан-дер-Флит – тоже обладает отличным декоративным чутьем и, кроме того, хорошо чувствует тональность – цветная гравюра в несколько красок весьма ей удается. <...> Остается пожелать, чтобы молодые талантливые представители ксилографического искусства продолжали столь удачно начатую свою деятельность и нашли бы себе применение в искусстве советской книги»¹⁷.

К сожалению, неизданными остались работы Воинова о В. М. Конашевиче, которого он считал одним из наиболее «убедительных» детских художников и с которым их связывала многолетняя дружба. В 1923 г. он готовил монографию о художнике для «Академического издательства»¹⁸,

17 Воинов В. В. Наши молодые граверы // Красная панорама. 1926. № 32. С. 14–15.

18 Воинов В. В. Ближайшие перспективы в области графического искусства // Жизнь искусства. 1924. № 2. С. 19.

в 1934-м написал статью для издательства ЛОСХ¹⁹. Местонахождение рукописей неизвестно. «В. М. Конашевич – один из виднейших у нас мастеров литографии, которую он широко применяет в книге, в иллюстрации (детские книги). Особую его заслугой является совершенно оригинальное по эффекту использование литографского способа для многоцветного печатания. Конашевич внес в него столько артистизма и вкуса, что совершенно разрушил традиционное предубеждение против “хромолитографии”, в его руках она сделалась действительно художественным, живым способом...», – краткая характеристика из статьи Воинова, посвященной ленинградским художникам²⁰.

Воинов вел активную переписку и поддерживал дружеские отношения (завязанные на профессиональных интересах и общей эстетической платформе) с крупнейшим мастером московской книжной ксилографии – А. И. Кравченко. Дебютировавший в книге в 1922 г. оформлением «Повелителя блох» Э. Т. А. Гофмана, Кравченко мгновенно стал известным и пользовался огромным вниманием со стороны критики. Небольшая статья о нем Воинова 1922 г., помещенная в журнале «Москва»²¹, была одной из самых первых,

19 Воинов В. В. Письмо к Г. С. Верейскому от 15.03.1933. ОР ГРМ. Ф. 144. Д. 140. Л. 10.

20 Воинов В. В. Ленинградские художники // Красная панорама. 1929. № 23. С.15.

21 Воинов В. В. А. И. Кравченко // Москва. 1922. № 6.

посвященных этому мастеру²². Кравченко более других художников-ксилографов Москвы импортировал петербургским художникам и критикам, его работы экспонировались в 1924 г. на последней выставке «Мира искусства». Вкусы художника, как известно, совпадали с традицией знаменитого петербургского общества, как писал сам Кравченко, «группы ... столь близкой мне по своим идеологическим устремлениям»²³. В каталоге выставки русской ксилографии Воинов точно отметил, что Кравченко – «один из лучших наших иллюстраторов... один из “элегантнейших” художников современности, не только у нас, но и на Западе»²⁴.

В 1929 г. Воинов написал для ГИЗа большой текст «Творческий путь Кравченко», оставшийся неопубликованным. В нем наличествуют лучшие черты Воинова как писателя об искусстве: живой слог, искреннее и «прочувствованное» отношение к герою. Текст посвящен не только книжной графике художника, занимающей значительное место в его творчестве и, собственно, прославившей его среди современников; Воинов анализирует и живописные работы, и рисунки (как подготовительного плана, так и самостоятельные станковые произведения), отмечая взаимовлияния

22 Изначально статья предполагалась для журнала «Аргонавты», первый и единственный выпуск которого состоялся в Петрограде в 1923 г. Об этом Воинов писал в дневниковых записях во второй половине 1922 г.

23 Кравченко А. И. Письмо к В. В. Воинову от 18.10.1922. ОР ГРМ. Ф. 70. Д. 160. Л. 11.

24 Воинов В. В. Русская ксилография за 10 лет. Л., 1927. С. 24, 26.

между видами искусств в творчестве Кравченко. Он подчеркивает «значительную долю графичности» и в его живописных работах первой половины 1920-х гг., относя это «к обратному влиянию его широко развернувшейся графической (гравёрной) деятельности на его живопись». То же Воинов говорит и о влиянии черно-белой гравюры на рисунки художника, на их «живописный» характер, достигаемый «не светотенью (тушевкой), а линией и штрихом». Естественно, что гравюрам художника и, в частности, его книжным работам отведено в монографии главное место. «Кравченко-гравёр и иллюстратор родился и, как младенец-Геркулес, сразу проявил необычайную силу <...> Даже самые микроскопические фигурки на гравюрах Кравченко полны движения и убедительны до предельной степени»²⁵.

Приходится сожалеть, что ненаписанной осталась монография Воинова о другом «полюсе» московской школы ксилографии – выдающемся художнике В. А. Фаворском. В каталоге выставки «Русская ксилография за десять лет» Воинов особо выделял Фаворского, подчеркивая осознанную современниками силу таланта мастера и его влияние на учеников. «Художник-мыслитель по преимуществу, Фаворский в своих гравюрах слишком сложен и глубок, и в то же время в этой мудрости есть нечто от первобытной ясности и простоты примитива, – сочетание как будто парадоксальное, но имеющееся в его произведениях

²⁵ Воинов В. В. Творческий путь Кравченко. 1929. Рукопись. ОР ГРМ. Ф. 70. Д. 438. Л. 40–41.

с неопровержимой ясностью»²⁶. В статье для популярной тогда «Красной панорамы» о выставке ксилографии Воинов так сопоставлял двух этих художников: «Искусство Фаворского, пользующегося сравнительно небольшим количеством инструментов, можно сравнить с искусством пианиста-виртуоза, тогда как Кравченко скорее можно уподобить дирижеру оркестра, музыканту-полифонисту, вводящему в работу множество инструментов»²⁷. Воинов собирался писать свой текст в живом общении с мастером и предполагал включить в будущую книгу самостоятельную главу о педагогической работе Фаворского, написанную кем-либо из москвичей. Монография была заказана ГИЗом в конце 1932 г., но через месяц издательство аннулировало договор, заявив, что книга о Фаворском «снята с плана»²⁸. Представить в общих чертах суть текста можно, прочитав другую неопубликованную статью Воинова (о ней речь дальше), написанную как раз в декабре 1932 г. «В центре художников-гравёров, несомненно, стоит В. А. Фаворский, создавший новые композиционные формы и новые, ему присущие, способы гравирования. Художник огромного творческого напора, не останавливающийся ни перед какими трудностями, создающий каноны, а затем смело и бесстрашно их нарушающий для нахождения новых приемов, для расширения сво-

26 Воинов В. В. Русская ксилография за 10 лет. Л., 1927. С. 20.

27 Воинов В. В. Две выставки гравюр в Русском музее // Красная панорама. 1927, 17 июня. № 25. С. 13.

28 Воинов В. В. Пути советской иллюстрации. 1932. Рукопись. ОР ГРМ. Ф. 70. Д. 447.

их собственных возможностей я имею в виду последние иллюстрационные работы Фаворского, например к “Новогодней ночи”, к “Сказкам о зверях” Л. Толстого, “Ломоносова” и его большие композиции на тему “Революция”, в которых Фаворский – настоящий творец новых ценностей, если его можно назвать настоящим экспрессионистом (подразумевая под этим термином не ходячее понятие, при котором приходят на ум немецкие экспрессионисты, а именно “выразительность”, впечатляемость его искусства, действующего на зрителя силами, предметами, вещами, лицами и их необычными и всегда неожиданными сопоставлениями), можно его назвать и примитивистом, и классиком, и реалистом (ибо его образы чрезвычайно реальны), и символистом (так как в его композициях всегда можно вскрыть глубокую мысль, преподносимую в сложных сочетаниях различных действий...), но Фаворского никоим образом невозможно назвать эклектиком. Сила его дарования именно в смелых сопоставлениях этих ветхих, как мир, наших терминологических определений, с которыми он справляется играючи, создавая свой подлинный новый стиль»²⁹.

В московском журнале «Гравюра и книга» в 1924 г. Воинов опубликовал статью «Литография и книга», примечательную во многих отношениях³⁰. Она была написана «по следам» организованной в

29 Воинов В. В. Пути советской иллюстрации. 1932. Рукопись. ОР ГРМ. Ф. 70. Д. 447. Л. 22–24.

30 Воинов В. В. Литография и книга // Гравюра и книга. 1923. № 2–3. С. 9–16.

Русском музее выставки литографии. Эту статью можно считать первым кратким обзором по истории литографированных книг в России. Воинов описывает футуристические издания, причем делит их по технологии выполнения. Первая группа включает работы, в которых литография применялась частично («Чорт и речетворцы» А. Е. Крученых с обложкой О. В. Розановой, сборник «Затычка» с вклейками-иллюстрациями Бурлюков). Другая – «целиком литографированные книги»: «Игра в аду» и другие работы Н. С. Гончаровой, М. Ф. Ларионова, «Я!» В. Н. Чекрыгина и Л. Ф. Шехтеля с текстом В. В. Маяковского. «Такие литографированные книжки, обыкновенно небольшого формата, напечатанные на очень плохой бумаге, нарочито небрежно, не “каллиграфически” написанные с заумными рисунками, – производят своеобразное впечатление какой-то неряшливой интимности и подчеркнутой рукодельщины»³¹.

Воинов выделяет и серию литографированных книг, выполненную студентами московского ВХУТЕМАСа в 1922 г., – басни И. А. Крылова в исполнении А. А. Дейнеки, А. Д. Гончарова, В. Б. Глобуса и других. «В этих книжках замечается очень удачный замысел конструкции страницы, соединяющийся с хорошими рисунками». Особо отмечается, как наиболее актуальная и перспективная, детская литографированная книга, в которой работают петроградские художники: «Очень видную категорию книг с литографиями составляют

31 Воинов В. В. Литография и книга // Гравюра и книга. 1923. № 2–3. С. 13.

детские книги, появившиеся и появляющиеся в самое последнее время. Вот область, где литография может сыграть видную и очень почетную роль!.. Здесь, в детской книге, сами собою напрашиваются простые и весело-яркие сочетания красок, лаконичные, очень ясно трактованные и “рассказывающие” рисунки. В области детской книги большими мастерами <...> заявили себя В. М. Конашевич, Б. М. Кустодиев, Ю. П. Анненков, В. В. Лебедев, <Н. А.> Тырса и другие». И здесь же характерный акцент на технологический процесс, с указанием на первый опыт В. В. Лебедева – «Приключения Чуч-ло», вышедшие в петроградском издательстве «Эпоха» в 1922 г. «Художники, работающие для детской книги, остроумно обошли те трудности верстки литографированных книг... текст впечатывается в свободные места, что технически гораздо легче, чем вставление литографированных рисунков в печатный текст. Иногда художники применяют уже знакомый нам по книгам футуристов способ соединения литографированных картинок с таким же текстом»³².

Значительное место в этой статье Воинова занимают и авторские альбомы литографий, которые он называет «очень распространенным типом книги». Сброшюрованные альбомы, в которых сюитам литографированных рисунков обычно предпослан текст, чаще все же рассматривают как цикл станковых, самостоятельных листов, а в начале 1920-х – как некую «полукнижную» форму. «Создание художниками отдельных серий рисун-

32 Воинов В. В. Литография и книга. С. 14–15.

ков концентрирует их внимание и художественные устремления на одно какое-либо явление или ряд сложных явлений и придает циклу их работ совершенно особую силу и единство, давая в то же время возможность варьировать основную тему совершенно так же, как музыканту при создании симфонии или сюиты» – так подчеркивал их особенность критик³³. К теме литографированных альбомов Воинов обращался неоднократно. О них «...следует говорить как о самостоятельном художественно-издательском явлении», – сформулировал он в статье «Художественная литография в современных изданиях», своем первом выступлении на эту тему³⁴. Главным отличием альбома от книги является отсутствие «довлеющего» текста, то есть художник не боится быть собою. Взлет литографии в первой половине 1920-х гг. был связан главным образом с выпуском целого ряда авторских альбомов художниками Петрограда, Москвы и провинции. Альбом Кустодиева «Шестнадцать литографий», вышедший в 1921 г., стал первым альбомом КПХИ и первым серьезным опытом Кустодиева в литографии. Ряд композиций художник повторил со своих живописных произведений, а часть, наоборот, только потом сделал в «живописном варианте». «Россия Кустодиева – наша и в то же время – глубоко его личная. В этом соединении интимно-близкого каждому из нас и окрашенного внутренним, творческим

33 Воинов В. В. Литография и книга. С. 14.

34 Воинов В. В. Художественная литография в современных изданиях // Литературные записки. 1922. № 3. С. 9.

процессом художника кроется прелесть особенной убедительности его рисунков, им веришь и потому, что видишь их простую, чисто формальную правдивость, и потому, что ощущаешь внутреннюю правду переживаний их автора. Художнику как нельзя более удалось реабилитировать роль рассказа в искусстве, и, нам думается, это потому, что в его работах задачи формы и изобразительных средств – на первом плане. Поэтому и сам рассказ оказался ему “по плечу”, нисколько не затемнив главного – его мастерства, которое освещает жизнь, чудесно сливая форму и содержание. Рисунки Б. М. Кустодиева исполнены четкою и ясною техникою – без признака случайности и растрепанности штриха», – писал Воинов об этом издании³⁵.

Второй альбом, выпущенный КПХИ, – «Виды Петербурга» А. П. Остроумовой-Лебедевой, – в отличие от кустодиевского, безоговорочного одобрения не получил ни в прессе³⁶, ни в «кругу своих». В рецензии Воинов отозвался о нем довольно сдержанно. «А. П. Остроумова, принадлежащая к лучшим нашим ксилографам, далеко не так свободно и четко владеет карандашом.

35 Воинов В. В. Художественная литография в современных изданиях. С. 10.

36 Наль. [рецензия] Петербург. Автолитографии А. П. Остроумовой-Лебедевой // Книга и революция. 1922. № 8 (20). С. 67; Л[азаревский] И. [рецензия] Петербург. Автолитографии А. П. Остроумовой-Лебедевой // Среди коллекционеров. 1922. № 5–6. С. 64; Семенов Н. [рецензия] Петербург. Автолитографии А. П. Остроумовой-Лебедевой // Среди коллекционеров. 1922. № 5–6. С. 65; Тиняков А. Новые художественные издания // Последние новости. 1923, 7 мая.

Мы привыкли к выразительности ее мастерских гравюр на дереве, всегда метко и лаконично передающих форму и даже цвет. Этих качеств, к сожалению, лишены ее литографии, в которых замечается вялость форм, даже, местами, как бы беспомощность (в стаффаже), вредящие неизменно красивой и умелой композиции. Нельзя не согласиться с мнением Александра Бенуа, высказавшего в предисловии пожелание видеть эти листы раскрашенными; будь ее литографии так же “колоритны”, как ее ксилографии, – такой корректив не напрашивался бы сам собою»³⁷. Более откровенно он высказывается на страницах дневника, приводя также мнения коллег по «Миру искусства»³⁸. Хранящиеся в Отделе рукописей ГРМ дневники Воинова содержат воистину бесценные сведения и подробности, касающиеся в том числе создания и бытования других альбомов автолитографий: «Портретов русских художников» Г. С. Верейского³⁹ и «Петербурга в двадцать первом году» М. В. Добужинского, изданных КПХИ в 1922 и 1923 гг.

В статье «Новая гравюра и литография» Воинов рецензировал два альбома авторских ксилографий – «Виды Павловска» А. П. Остроумовой-Лебедевой и «Петербург. Руины и возрождение» П. А. Шиллинговского. Он противопоставил эти

37 Воинов В. В. Художественная литография в современных изданиях. С. 10–11.

38 Дневник В. В. Воинова. Тетрадь № 2. 12.01.1922–16.08.1922. ОР ГРМ. Ф. 70. Д. 581.

39 Воинов В. В. Художественная литография в современных изданиях. С. 11.

циклы двух выдающихся мастеров гравюры на дереве, выбрав точкой отсчета новые искания и чувство современности. Воинов обратил внимание на совершенно новую манеру Остроумовой, которая в отдельных листах «достигла предельной выразительности в передаче сырой мглы применением импрессионистического приема мелких, пересекающихся в разных направлениях белых штрихов, прием, подобного которому мы не помним в гравюрах других художников...». «П. А. Шиллинговский выдержал свои “руины революции” в стиле классической гравюры; это придало им несколько строгий и холодноватый характер... эта строгость и классичность самой техники, как нам думается, была бы уместна при передаче дореволюционного Петербурга. <...> преобладание большой подготовительной работы, большого расчета и подчинение им самого ксилографического процесса»⁴⁰. В такой сдержанной оценке Шиллинговского, безусловно, отражается и Воинов-художник, а не только Воинов-критик.

Проблема практического, технологического характера – в какой манере или технике должен работать художник-иллюстратор, чтобы без потерь воспроизвести оригинал в массовом издании, – присутствует в очень многих статьях Воинова. Особенно критик ратовал за авторскую печатную графику, сочетающую творческую «рукотворную» ценность и практический подход, а

⁴⁰ Воинов В. В. Новая гравюра и литография // Гравюра и книга. 1924. № 2–3. С. 90.

не за развитие нерисованных иллюстраций, механически переводимых в массовую печать. После революционной разрухи и технического упадка старые фотомеханические способы оказались дорогими и трудоемкими. «То обстоятельство, что кризис полиграфического производства в определенный момент развития революционных событий заставил вспомнить о несправедливо позабытых гравировальных досках и литографских камнях, конечно, имело большое значение в смысле оживления этих способов, но это все же причина слишком внешняя, случайная»⁴¹. «На практическое приложение литографии к книге должны обратить серьезное внимание наши художественные школы, а молодежь, одушевленная примером старших товарищей, – углубить изучение литографского процесса как в чисто художественном, так и в техническом направлениях», – подчеркивал он в уже цитированной нами статье «Литография и книга»⁴². Ее основной целью и был призыв к современным художникам – дальше осваивать эту технику.

Ряд ценных сведений о проблемах художественных издательств, готовящихся изданиях и проектах (многие из которых так и не состоялись), настроениях в художественной жизни Петрограда содержатся в статьях «Ближайшие перспективы в области графического искусства»⁴³ и

41 Воинов В. В. Русская ксилография за 10 лет. Л., 1927. С. 14.

42 Воинов В. В. Литография и книга. С. 10.

43 Воинов В. В. Ближайшие перспективы в области графического искусства // Жизнь искусства. 1924. № 1. С. 19–20; № 2. С. 19–20.

«Пути современной графики»⁴⁴, опубликованных в 1924 и 1928 гг.

Воинов – инициатор двух выставок, посвященных истории авторской печатной графики. В 1923 г. им была подготовлена «Русская литография за последние 25 лет» – первая выставка, посвященная этой печатной технике. Открытая 9 декабря 1923 г., она охватывала короткий, но чрезвычайно важный период развития отечественной литографии. Был напечатан небольшой буклет со статьей Воинова, однако целый ряд работ был прислан уже во время работы выставки, поэтому в ней упомянуты далеко не все авторы. Экспозиция насчитывала более пятисот произведений – альбомов, книжной графики, станковых работ; были представлены более семидесяти художников. Готовившийся уже после ее открытия подробный каталог с большой вступительной статьей, планировавшийся к выпуску в издательстве «Academia», так и не был издан⁴⁵. В 1927 г. состоялась выставка «Русская ксилография за 10 лет», также впервые освещавшая этот вид гравюры. Десятилетие, которому была посвящена выставка, можно назвать золотым веком гравюры на дереве. Воинов считал ксилографию «конгениальной психологии нашей эпохи». Он особо отмечал успехи московской школы ксилографии во главе

44 Воинов В. В. Пути современной графики // Жизнь искусства. 1928. № 16. С. 6–7.

45 Золотинкина И. А. Выставка «Русская литография за последние 25 лет» в Русском музее 1923–1924. Читая дневник В. В. Воинова // Русский музей. Страницы истории отечественного искусства. Вып. XIV. СПб., 2007. С. 208–217.

с Фаворским в области книги, характеризовал его как художника «дающего в своих ксилографических обложках, виньетках и иллюстрациях совершенно новые графические разрешения форм, типы шрифтов, столь поражающие вольностями, “недопустимыми” с точки зрения традиционных “законов книги”, которые в его трактовке делаются и убедительными, и “закономерными”»⁴⁶. В каталоге со вступительной статьей Воинова перечислено более шестисот произведений, экспонировалось же порядка девятисот. Воинов входил в выставочный комитет масштабной выставки «Графическое искусство СССР 1917–1927». Выставка была приурочена к 10-летию юбилею Октябрьской революции, экспонировалась в залах Академии художеств; ее главным организатором был Э. Ф. Голлербах. Как представитель Русского музея Воинов отвечал за предоставленные музеем экспонаты, а также подготовил для каталога статью «Издательская марка»⁴⁷.

В 1925 г., по просьбе Ф. Ф. Нотгафта, Воиновым была написана популярная энциклопедическая статья «Иллюстрирование книги» (изначальное название – «Какова должна быть иллюстрация»). Она вошла в предназначенный для книжных и би-

⁴⁶ Воинов В. В. Русская ксилография за 10 лет. Л., 1927. С. 14, 17–18.

⁴⁷ К сожалению, монография «Русский издательский знак», над которой Воинов работал в 1922–1924 гг. по договоренности с «Академическим издательством», так и не увидела свет. Она была сдана автором в издательство, набрана, но издание не состоялось. Местонахождение материалов автору статьи неизвестно.

блиотечных работников справочник «Газетный и книжный мир»⁴⁸. Сегодняшнего исследователя, особенно в контексте культурологического среза эпохи, могут привлечь именно публичные оценки, предлагаемые искусствоведом широкому советскому зрителю/читателю. Главный посыл статьи – необходимость воспитания знаний, пониманий и вкуса в пролетарской массе: «Каждый художник, обладающий известною суммою знаний и таланта, не должен их скрывать или исказить в угоду якобы большей “понятности”»; на восприятие иллюстрации влияет «культурный уровень читателя и зрителя <...> возможны случаи, когда иллюстрации, понятные и близкие одной группе читателей, становятся чуждыми, не возбуждающими никаких ответных эмоций – в другой»⁴⁹. Воинов рассказывал об историко-культурном значении этого вида искусства, о вопросах исторической и бытовой точности, о подходах разных художников к жанру иллюстрации, о проблемах соотношения литературного произведения и визуального образа⁵⁰. По его мнению, наиболее ценным, несомненным достоинством художника-иллюстратора является его талант «вживания» в литературную

48 Воинов В. В. Иллюстрирование книги // Газетный и книжный мир. Вып. 2. М., 1926. С. 235–254.

49 Воинов В. В. Иллюстрирование книги. С. 239–240.

50 В данном очерке не стоит масштабная задача свести и охарактеризовать все теоретические публикации 1920-х гг. об иллюстрировании. Упомянем лишь наиболее известный труд – серию статей А. А. Сидорова «Искусство книги» в журнале «Печать и революция» за 1921 г., выпущенную отдельным изданием в 1922-м. Сидоров и Воинов активно переписывались, следили за публикациями друг друга.

основу, то есть глубокое личное эмоциональное сопереживание. Примеры были выдержаны в духе мирискуснической традиции. Из зарубежных художников упоминались Обри Бердслей, который «не считаясь ни с археологией, ни с современным бытом, нарочито переселяет персонажей тех или иных литературных произведений в страну своей мечты, рядит их в костюмы, какие ему заблагорассудится», – безусловно «оригинальное и талантливое явление», а также кумир Александра Бенуа – Адольф Менцель. Среди отечественных работ были отмечены иллюстрации самого Бенуа к «Медному всаднику», оформленные М. В. Добужинским «Белые ночи», врубелевские иллюстрации к «Демону», работы для детей С. В. Чехонина, а также произведения А. И. Кравченко.

Воинов объяснял ценность произведений художников левых направлений, начиная с мастеров футуристической книги. «Их творения, несмотря на отсутствие в них исторической и бытовой правды, тем не менее велики чем-то другим; я сказал бы – правдой внутренней, силою глубокой творческой убежденности»⁵¹. А в главе, посвященной эквивалентности литературного и визуального, замечал: «Они являются теми же упражнениями в формальных задачах, которые вообще стоят у этих художников на первом плане, – а потому обычно их и нельзя назвать иллюстрациями в прямом смысле. В некоторых случаях, только благодаря таланту или подходящему сочетанию тех или иных новаторских приемов

51 Воинов В. В. Иллюстрирование книги. С. 239.

со стилем литературного произведения, художникам новейших течений удастся дать подлинно удачные иллюстрации»⁵². Воинов делал акцент и на детской книге, переживавшей в 1920-е небывалый расцвет благодаря новаторству и высокому профессионализму художников: «...известный схематизм линейных приемов художников новейших течений (например, у В. В. Лебедева) пришелся как нельзя более кстати в применении к детской иллюстрации, однако этот схематизм уместен в сочетании с наблюдательностью, чувством жизни, которые одни только обуславливают и завершают то, что называется художественной правдой!»⁵³

На основе этой статьи Воиновым были написаны два текста – 1932 и 1937 годов, оставшиеся в рукописях. Сегодняшнему исследователю они могут быть также интересны как штрихи к пониманию той удушливой и лицемерной ситуации в отечественном искусствоведении и публичном культурном пространстве, которая начала активно утверждаться в стране с начала 1930-х гг. Благоразумная конъюнктура или «фига в кармане»? – на этот и подобные вопросы не всегда находят ответы.

В конце 1932 г., по заказу О. М. Бескина, главного редактора журнала «Искусство», Воинов написал статью «Пути советской иллюстрации»⁵⁴. Весь

52 Воинов В. В. Иллюстрирование книги. С. 245.

53 Воинов В. В. Иллюстрирование книги. С. 251.

54 Воинов В. В. Пути советской иллюстрации. 1932. Рукопись. ОР ГРМ. Ф. 70. Д. 447.

первый выпуск нового журнала был посвящен состоянию и перспективам разных видов искусства, проанализированным сквозь призму классового подхода, отмежевания от всего старого и ошибочного. Задачи по выбору правильного пути развития искусства формулировались со ссылками на постановление ЦК партии от 23 апреля 1932 г. о создании единого Союза советских художников. Однако в журнале вместо текста Воинова была помещена статья А. Д. Чегодаева «Книжная и станковая графика за 15 лет» (некоторые пассажи, суждения и оценки в обоих текстах совпадают)⁵⁵. Истинные причины замены неизвестны. Возможно, воиновский текст показался слишком академичным и лишенным убедительной энергетике, а может – предложения о «психоидеологии», «революционизировании» и «классовой сущности» выглядели слишком неискренними?.. Необходимые в русле новой публицистики «классовые» оценки мастеров «Мира искусства» диссонирующе соседствовали с четкими высочайшими оценками их же произведений с точки зрения художественной формы⁵⁶. При этом статья содержала и интересные

55 Чегодаев А. Д. Книжная и станковая графика за 15 лет // Искусство. 1933. № 1–2. С. 97–124.

56 Приведем цитаты про корифеев «Мира искусства» А. Н. Бенуа и К. А. Сомова. «Le livre de la Marquise» («Книга маркизы») в оформлении К. А. Сомова (Пг., 1918) «знаменовала собою моральный распад буржуазии в целом, а вместе с тем и распад буржуазного искусства, уход от “проклятых” вопросов надвигавшегося социального переворота в вопросы пола, в искание острых, щекощущих чувственность переживаний. Сама эротика этой книги была какая-то особенная – не столько от чувства, сколько от рассудка, от мозга. Трудно привести более яркий и пока-

наблюдения о современной иллюстрации. Воинов отмечал внешние, отдельные черты современной западной графики, «переработанные на свой лад» молодым поколением отечественных художников «в нечто совершенно самобытное». Он развивал тему расцвета деревянной гравюры, подчеркивая в частности, что «художник тесно сомкнулся с производством, что он взял на себя труд изготовления клише...», говорил и о «прямых подражани-

зательный пример идеологического разложения, чем эта книга <...> И надо сказать, что при этом технически и архитектурно (в смысле “искусства книги”) эта книга является в своем роде шедевром. Трудно отрицать огромное мастерство иллюстраций Сомова к “Книге маркизы”, они настолько же вершина и некий предел мастерства, насколько венец идейного распада уходящего класса».

«...Иллюстрации Александра Бенуа к “Медному Всаднику” Пушкина. Эта работа в творчестве Бенуа занимает одно из первых мест, в ней художник достиг так же, как и Сомов, предельной высоты графического мастерства и предельного проникновения в “дух” Пушкинской повести. Тот знаменитый “ретроспективизм”, перевоплощение художника в отошедшую эпоху, на которой зиждильсь основы мирискуснической графики, нашел в этих иллюстрациях, может быть, наиболее совершенное и последовательное выражение. Художником до конца продуманы и прочувствованы каждый намек, каждый мимолеетный образ, даваемый поэтом, и, в то же время, умно и с огромной осведомленностью, реставрированы мельчайшие детали той обстановки, в которой происходит действие. И вот несмотря, казалось бы, на такой “законный” ретроспективизм, на такую “конгениальность” иллюстраций с произведением поэта, которые сделают из книги известного рода “образец”, – характерен в данном явлении совершенно иной момент, вскрывающий внутреннюю природу такого подхода к иллюстрированию. Это то любовное, упорное смакование “доброе старого времени” (и тем самым противопоставление его “неприятному” настоящему), которые, конечно, в корне идут вразрез с бурно наступающим, сметающим это прошлое революционным потоком» [36, Л. 4–8].

ях стилю деревянной гравюры» в иллюстрациях ряда мастеров. Центральной фигурой современной ксилографии и иллюстрации Воинов ставил Фаворского (развернутую цитату о нем мы уже приводили выше), а его школу – основанием для создания «большого советского стиля». «Школа Фаворского» в гравюре и в иллюстрации – это не обозначение механического содружества продолжателей и учеников мастера. Это – реальность, это – конкретный факт. Их гравюры знаменуют рождение и развитие нового стиля и новых путей, всецело обязанных той среде, в которой они возникли, т. е. нашей советской почве»⁵⁷.

Любопытна сконструированная в тексте «полемика» о путях развития иллюстрации. Воинов, с одной стороны, повторяет свои высказывания о ценности «вживания» художника в иллюстрируемый текст. С другой – приводит цитаты из недавней брошюры Г. А. Брылова «Иллюстрация в книге, журнале и газете», призывающей иллюстратора к активной, противоборствующей позиции: «Он может, даже не соглашаясь с толкованием автора, дать художественным образам иное толкование, даже быть не просто переводчиком с языка литературного на язык изобразительный, но и толкователем, пропагандистом, агитатором, бойцом. Художник не только вправе это сделать – он обязан это делать»⁵⁸. Третьим «оппонентом» он делает

57 Воинов В. В. Пути советской иллюстрации. 1932. Рукопись. ОР ГРМ. Ф. 70. Д. 447. Л. 24.

58 Брылов Г. А. Иллюстрация в книге, журнале и газете. М.-Л., 1931. С. 76.

писателя Юрия Тынянова, который критически подходит к ценности книжной иллюстрации вообще: «Иллюстрированная книга – плохое воспитательное средство»⁵⁹. Воинов резюмирует: «Итак, мы имеем три точки зрения на задачи иллюстрации: старую “миriskусническую” – основанную на требовании вживания в сюжет, “перевоплощения” художника в образы автора и “конгениальности” иллюстраций с текстом; вторую (Брылов) – отрицающую эти требования для современного советского художника, раз речь идет об иллюстрировании идеологически чуждых произведений и допущении их, если автор и иллюстратор “являются представителями одного и того же класса”, и, наконец, третью (Ю. Тынянов) – вообще отрицающую необходимость иллюстрации ввиду полного несоответствия динамической конкретности слова со статической композицией зрительного образа». В итоге Воинов примирительно заявляет⁶⁰

59 Тынянов Ю. Н. Иллюстрации // Книга и революция. 1923. № 4. С. 19; Переиздание: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 318.

60 «Полемика» эта имеет личный подтекст. Поводом для критического выступления Тынянова стали «аквилоновские» издания – упомянутые в нашем очерке «Шесть стихотворений Некрасова» с иллюстрациями Кустодиева и сборник стихотворений А. А. Фета с рисунками В. М. Конашевича, получившие высочайшую оценку у библиофилов и художественных критиков. Брылов, не называя имени Воинова («один ленинградский искусствовед»), полемизирует с его тезисом о «вживании» иллюстратора в образы, созданные писателем, а в некоторых других абзацах просто пересказывает статью «Иллюстрирование книги». Впрочем, судя по переписке Воинова и Брылова второй половины 1930-х, отношения между ними были сугубо приятельскими (см.: ОР ГРМ. Ф. 70. Д. 73).

о сосуществовании разных путей развития иллюстрации, как о традициях, так и о «слитости революционности содержания и революционности формы»⁶¹.

В апреле 1937 г. в Доме печати Воинов читал доклад «Иллюстрация в советской книге». Из него можно выделить дипломатичную фразу о том, что: «...где кончается реализм и начинается формализм и натурализм, у нас до сих пор не имеется точных и безошибочных критериев. И здесь более чем возможны грубейшие ошибки, а часто просто недобросовестные приговоры и заключения». Воинов пытается сформулировать для слушателей понятие социалистического реализма – вроде ясного и простого, но размытого как само понятие «адекватной» реальности: «Каждый по-своему пытается подойти к этой новой правде, к социалистическому реализму. Но задача эта очень и очень нелегкая особенно потому, что требования читателя необычайно выросли, потому что наш читатель совсем особенный новый человек»; «соцреализм в иллюстрации заключается в новом, прошедшем через современное обновленное сознание выражении правды или, иными словами, в правдивом, соответствующем этому обновленному сознанию, истолковании художником произведений прошлых времен или современных литературных произведений»⁶². И опять

61 Воинов В. В. Пути советской иллюстрации. 1932. Рукопись. ОР ГРМ. Ф. 70. Д. 447. Л. 58–59.

62 Воинов В. В. Иллюстрация в советской книге. Текст доклада 27 апреля 1937 г. ОР ГРМ. Ф. 70. Д. 459. Л. 16–18.

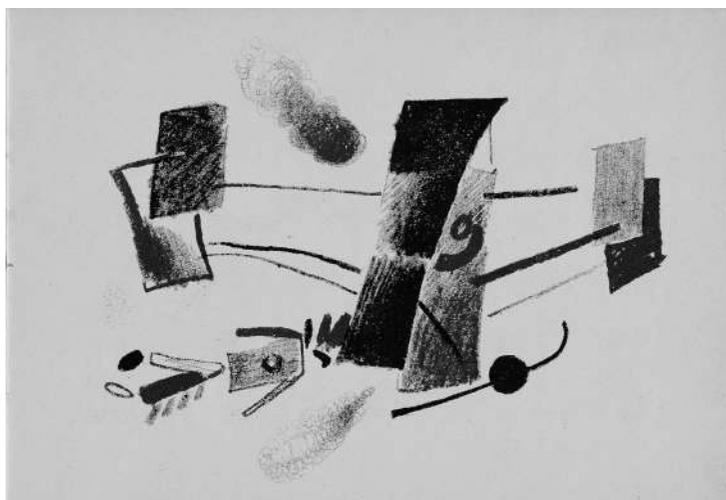
повторяет свое положение о «вживлении» как главном и лучшем методе создания иллюстраций, только придав ему теперь такую формулировку: «Художник должен сам пережить процесс творчества, аналогичный тому, который пережил его соавтор. Результаты его творчества должны быть, во всяком случае, не ниже, не слабее того, что дает писатель. Такое положение принято называть “конгениальностью” – термин недостаточно удачный, но за неимением другого можно и им воспользоваться»⁶³, – и в пример приводит «Медного всадника» Бенуа.

Хочется думать, что настоящий очерк будет полезен в разных аспектах историографии книжной графики 1920-х годов, а также привлечет внимание к фигуре Всеволода Владимировича Воинова и ко всей его многогранной деятельности. Нельзя сказать, что имя это полностью забыто. Но деятельность его явно недооценена, особенно в контексте развития отечественного искусствознания 1920-х гг. – времени, когда были возможны разные взгляды, разные методы описаний и исследований. Когда работали «писатели об искусстве» с дореволюционным стажем – мастера образной эссеистики, и молодые исследователи, приверженцы формального метода. В разных текстах Воинова присутствуют академическая четкость и образность, эссеистика и формальный анализ. Но главное в них – трепетное и вдумчивое отношение, тщательность и огромная любовь к своему делу, к искусству.

⁶³ Воинов В. В. Иллюстрация в советской книге. ОР ГРМ. Ф. 70. Д. 459. Л. 20.



В. М. Конашевич.
Портрет В. В. Воинова.
1927. Литография



В. В. Лебедев. Иллюстрация к книге «Приключения Чуч-ло». Пг., «Эпоха»,
1922. Цветная литография



Б. М. Кустодиев.
Иллюстрация к книге
«Шесть стихотворений
Н. А. Некрасова».
Пг., «Аквилон»,
1921. Литография.

А. И. Кравченко.
Иллюстрация к книге
А. В. Чаянова
«Фантастические повести
Ботаника Х.». 1926.
Ксилография.
Не издано



Ибрагимов Игорь Нариманович

ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА А. Н. БЕНУА НА КНИЖНУЮ ГРАФИКУ В 1930-Е ГОДЫ

Начало XX века ознаменовалось новыми духовными чаяниями и поисками, что, в свою очередь, отразилось в искусстве данного периода, и графика – яркий тому пример.

При обсуждении книжной иллюстрации России первой четверти XX века пристальное внимание обычно уделяется первому ряду художников, среди которых называют А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансере и К. А. Сомова, однако мы в этой статье ставим перед собой цель установить степень влияния А. Н. Бенуа на художников, традиционно не попадающих в этот ряд. В связи с этим для нас будут важны – кроме работ самого А. Н. Бенуа – произведения таких русских иллюстраторов, как А. Н. Лео и А. Г. Якимченко. Важно иметь в виду, что они сами и их работы относятся к разным стилям и школам, однако сравнительный анализ позволит нам проследить вектор, заданный А. Н. Бенуа и впоследствии поддержанный многими мастерами того времени.

Представители художественного объединения «Мир искусства» во многом определили направление в развитии не только живописи, но и графики. Похожее мнение высказала в своем труде И. Н. Липович, заявив, что «“Мир искусства”, как справедливо считают современные исследователи, стал выразителем духовных и эстетических потребностей общества на рубеже XIX и XX веков, дал импульс развитию тех творческих тенденций и стилевых изменений, которые подготовили почву для возникновения новых художественных течений в русском искусстве предреволюционной поры»¹. Исключительность данного художественного объединения заключается в том, что оно, помимо создания собственных художественных произведений, способствовало формированию у общественности свежего взгляда как на творчество мастеров прошлых эпох, так и на произведения художников-современников. Известный живописец и участник «Мира искусства» И. Э. Грабарь отмечал, что в этом объединении сошлись принципиально различные по духу и творчеству люди, целью которых были поиски нового воплощения культуры².

Российский историк-книговед Е. Л. Немировский в статье, посвященной аспектам книгопечатания XX века, писал следующее: «Что же касается словосочетания “искусство книги”, то едва

1 Липович И. Н. Книжная графика «Мира искусства» // Проза.ру. 2015. URL: <https://proza.ru/2015/03/20/2023> (дата обращения: 28.01.2021).

2 Гусарова А. П. «Мир искусства». Л.: Художник РСФСР, 1972. С. 9–10.

ли не первым его произнес немецкий искусствовед Отто Граутофф в монографии “Развитие современного искусства книги в Германии”, вышедшей в свет в Лейпциге в 1902 году. Отныне слово “Buchkunst” получает права гражданства»³. Уже на рубеже XIX–XX вв. общество пришло к пониманию того, что книжная иллюстрация имеет свою специфику.

А. Н. Бенуа был своего рода пионером, заново открывшим возможности графики, так как он «...один из первых внимательно вдумывается в историю книжного искусства и гравюры, любовно собирает старые издания, изучает закономерности их украшения и орнаментирования»⁴. В контексте темы нам особенно интересно мнение А. Н. Бенуа о назначении книжной иллюстрации: «В том маленьком здании, которое представляет из себя всякая книга, не следует забывать о “стенах”, о главном назначении, об особых законах данной области. Графику можно рассматривать двояко: или как иллюстрацию, или как украшение. И то, и другое должно непременно служить делу книги, а не играть самостоятельной роли»⁵. Позиция А. Н. Бенуа, настаивавшего на сопроводительной роли графики позволяет нам сделать вывод о том, что художнику в первую очередь не-

3 Немировский Е. Л. Подводя итоги XX столетия. Искусство книги // КомпьюАрт. 2001. № 1. URL: <http://compuart.ru/article/15380> (дата обращения: 28.01.2021).

4 Эткинд М. Г. Александр Бенуа / Вступ. ст. А. А. Сидорова. М.-Л.: Искусство, 1965. С. 45.

5 Цит. по: Сидоров А. А. Русская графика начала XX века. М.: Искусство, 1969. С. 19.

обходимо понимать место будущей иллюстрации в книге. В подтверждение этому обратимся к теоретическому курсу советского историка искусства Б. Р. Виппера, писавшего об отличительных особенностях графики следующее: «...это – особая композиция, специально задуманная в определенной технике, в определенном материале и в других техниках и материалах неосуществимая. И каждому материалу, каждой технике свойственна особая структура образа»⁶. Именно так называемая «структура образа» и является той целью, которую преследует иллюстратор при оформлении книги. В подтверждение приведенных выше рассуждений рассмотрим подробно некоторые примеры книжной графики русских художников первой четверти XX века.

Обратимся к обложке «Азбуки в картинах Александра Бенуа» (илл. 1), созданной в 1904 г. Мы видим симметрически уравновешенную замкнутую композицию овальной формы. Овал включает в себе весь сказочный мир, который предстоит познать детям, изучая азбуку. Композиция обрамляется занавесом: автор подводит зрителя к мысли о том, что последует театральное действие, главными героями которого будут многочисленные персонажи азбуки. Внимание привлекает выведенное тушью название, находящееся в середине «сцены». Это можно объяснить тем, что автор намеренно поместил название на месте пересечения точек схода. Линия горизонта

⁶ Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. 4-е изд. М.: Издательство В. Шевчук, 2015. С. 17.

разделяет пространство таким образом, что перед читателем предстает два мира: мир земной и мир небесный. Примечательно, что по бокам «занавеса» выглядывают два чертенка, а на облаках в верхней части резвятся барочного вида путти, что подтверждает нашу мысль о двойственности мира.

Обратим внимание на подчеркнутую статичность изображения, позволяющую провести аналогию с театральными эскизами. Автор смог вовлечь зрителя в сказочный мир азбуки: он обращается к мотивам искусства прошлого, интерпретируя его по-своему, изменяя формальное решение, но сохраняя суть. Из этого следует, что изучение и затем преобразование элементов, присущих искусству предыдущих эпох, позволяют автору устанавливать связь между старым и новым.

Для целостности картины обратимся к титулу, созданному в 1921 г. к сборнику стихотворений «Лютики» (илл. 5) советской поэтессы В. А. Бутягиной, за авторством художника А. Н. Лео.

Следует отметить, что книга в изданном виде имеет размер 23×17 см, а представленная иллюстрация является эскизом, о чем свидетельствуют следы карандаша и увеличенный размер. Изображение подчеркнуто расположенной вдоль краев листа массивной гирляндой из ленты и дубовых листьев. Данный прием концентрирует внимание зрителя на названии книги. Особенностью рассматриваемой работы является то, что здесь не представлены главные герои литературного про-

изведения, вместо них присутствует лишь узор неправильной формы.

Чрезмерная громоздкость орнамента перетягивает внимание зрителя на себя. Буквы, из которых состоит название, имеют узор, выполненный белилами, благодаря чему каждая литера напоминает кружево. Подобного рода стилизация позволяет избавиться от излишнего драматизма и немного разгрузить и без того тяжелое пространство листа.

Изображение цветочного орнамента является линейным и плоскостным, из-за чего теряется воздушность образов, однако стилизованный узор, окаймляющий лист по бокам, имеет объем, переданный с помощью уверенного и ритмичного штриха. Известно, что подобного рода гирлянды свойственны эпохе ампира, что может говорить об использовании художником традиций прошлого.

Для полноты представления рассмотрим еще один эскиз, созданный тем же автором годом позже, а именно титул к книге «Стереотипное дело. Справочная книжка для стереотиперов и типографщиков» (илл. 6). Говоря о его композиционном решении, построенном на принципе симметрии, отметим, что эффект громоздкости достигается за счет растительного орнамента П-образной формы, расположенного в нижней части титульного листа. Очевидно, что массивную линию этого же узора в верхней части листа автор разместил для сглаживания дисгармонии. Как и в предыдущем случае, уравнивают компози-

цию горизонтальные линии, разделяющие текстовую часть.

Богатый растительный орнамент привлекает внимание зрителя. Однако не только композиционное решение играет важную роль в формировании эстетического образа данного изображения. Немаловажным представляется стилизация и колорит, с помощью которых автор акцентирует внимание на листе. Использование А. Н. Лео русских средневековых мотивов в оформлении отсылает зрителя к наследию известного русского иллюстратора И. Я. Билибина, чьи работы содержат характерные авторские интерпретации этого наследия. Известно, что А. Н. Бенуа давал довольно высокую оценку творчеству И. Я. Билибина, отмечая, что «...его упорное изучение народных мотивов дает ему здоровую пищу; в то же время развивается в нем его красочность и воспитывается его техника»⁷.

Несмотря на то, что мастера принадлежали к разным школам – петербургской и московской, творческая и критическая деятельность А. Н. Бенуа во многом способствовала формированию эстетических установок художников этого периода. Рассмотренные работы А. Н. Лео стилистически отличаются от программы А. Н. Бенуа. В случае с титулами имеет место активное обращение к мотивам русского искусства прошлого. Художник интерпретирует их несколько иначе, чем А. Н. Бенуа – впрочем, данную особенность

⁷ Бенуа А. Н. Русская школа живописи. М.: Арт-Родник, 1997. С. 100.

можно объяснить тем, что А. Н. Лео проходил обучение в классах Русского технического общества, из-за чего больше обращал внимание не столько на образность, сколько на оформление листа. Это подтверждается другими его работами, например обложкой к «Неизданному Пушкину» (илл. 4) 1922 г. Тем не менее процесс переосмысления, запущенный «Миром искусства», безусловно нашел отклик в работе мастера.

Далее, обратим внимание на варианты сюжетных иллюстраций к литературным произведениям.

Так, иллюстрация А. Н. Бенуа «Графиня уезжает на бал» (илл. 2), выполненная в 1905 г. к повести А. С. Пушкина «Пиковая дама», является окном в Петербург первой четверти XIX века. Открытая композиция усиливает эффект присутствия зрителя в представленной сцене. Линейная перспектива, задействованная автором, наполняет иллюстрацию глубиной, благодаря которой так правдоподобно отображена улица, состоящая из нескольких планов.

Изображение имеет четко выверенный ритм, который задается вертикальной направленностью изображенных объектов. Главный герой помещен в левом углу: мрачный, погруженный в собственные мысли. Об отстраненности персонажа говорит его поза и расположение в неосвещенном углу улицы. Выбранная автором тональность позволяет весьма свободно интерпретировать пушкинские мотивы. Интересна трактовка объемов и масс, которые состоят из пятен и завих-

рений краски, положенной открытыми мазками разной направленности.

Особый шарм этой иллюстрации придает атмосфера мистики, достигнутая художником благодаря выбранным материалам, среди которых отдельно необходимо отметить голубую бумагу: именно она придает внутреннее свечение изображению, а использование контрастных белил и туши усиливают этот эффект.

Авторская интерпретация мотивов повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» наилучшим образом отобразила мистику и загадочность сюжета. В то же время иллюстрация имеет декоративный, несколько театральный, характер. Именно на этом примере наиболее четко видны принципы А. Н. Бенуа касательно предназначения книжной графики, которая призвана украшать книгу. Эта работа не является у Бенуа единственной в своем роде, он создал также и несколько иную версию иллюстрации под названием «Герман у подъезда дома графини» (илл. 3), которая была издана в 1910 г. Оба произведения имеют различия в композиционном построении, выраженные в смещении ракурса. Вероятно, автор пришел к решению доработать свое произведение в связи с изменением собственного понимания «Пиковой дамы», о чем свидетельствует и выбор иного колорита.

Сравним рассмотренную работу А. Н. Бенуа с иллюстрацией к третьему действию (илл. 7) пьесы М. Ю. Лермонтова «Маскарад» работы А. Г. Якимченко. Известно, что в 1914 г. он принимал участие в создании иллюстраций к юбилейному изданию

сочинений поэта (издательство «Печатник»), в которое и была включена эта иллюстрация⁸.

В работе Якимченко к «Маскараду», как и в случае с иллюстрацией А. Н. Бенуа к повести А. С. Пушкина «Пиковая дама», открытая композиция, благодаря которой создается эффект присутствия: зритель будто бы подглядывает за изображенной сценой. Это впечатление усиливается расположением героев в три четверти относительно зрителя.

Композиционное решение уравновешено здесь с помощью вертикальных линий, которые задают ритм, похожий на тот, что был использован в рассмотренной нами выше работе А. Н. Бенуа. Обратим внимание на то, что А. Г. Якимченко использует два плана в построении пространства. На переднем плане изображены главные герои, а задний выполняет роль декорации. Линия горизонта опущена вниз, за счет чего зритель видит представленную сцену, находясь будто бы вровень с персонажами.

А. Г. Якимченко изобразил довольно трепетный момент взаимоотношений между главными героями пьесы М. Ю. Лермонтова, стилизовал выбранный мотив, представив его в виде театральной декорации, что совпадает с тем способом, который реализовал А. Н. Бенуа в своей иллюстрации к «Пиковой даме» А. С. Пушкина. Автор-

⁸ Ковалевская Е. А. Вступительная статья // Лермонтов: Картины и рисунки поэта. Иллюстрации к его произведениям: Альбом репрод. / Сост. и вступ. ст. Е. А. Ковалевской. М.; Л.: Сов. художник, 1964. С. 16.

ская стилизация имеет место и в других работах А. Г. Якимченко, среди которых наиболее характерны иллюстрации (1914 г.) к стихотворениям М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» (илл. 9) и «Дума» (илл. 8).

Значение фигуры А. Н. Бенуа для русской графической школы рубежа веков неоспоримо, он оказал влияние на творчество многих мастеров эпохи, таких как Л. С. Бакст, К. А. Сомов, Е. Е. Лансере, А. П. Остроумова-Лебедева.

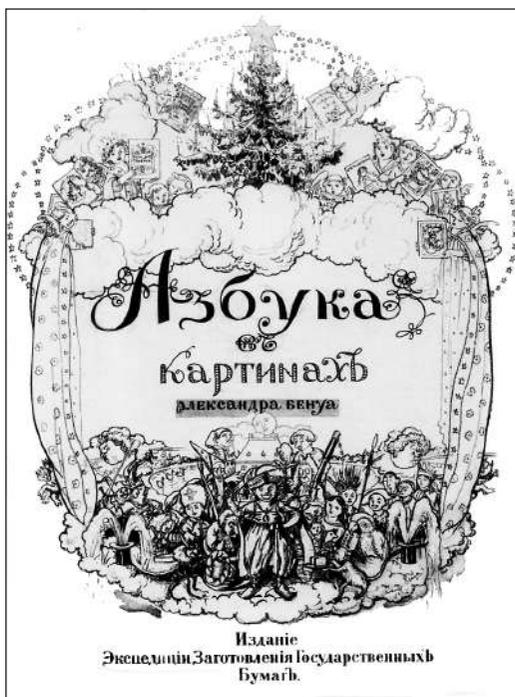
Подводя итог, отметим, что сравнение памятников книжной иллюстрации работы А. Н. Бенуа, А. Н. Лео и А. Г. Якимченко позволяет утверждать, что, несмотря на принадлежность авторов к разным школам, степень влияния А. Н. Бенуа на книжных иллюстраторов России первой четверти XX века была весьма высокой.

Также представляется важным обозначить позицию А. Н. Бенуа касательно роли и места иллюстрации, которая, как приведено выше, занимает в книге зависимое положение. Декоративный характер рассмотренных работ/произведений напрямую отражает принципы А. Н. Бенуа, которые верно подметил в своем исследовании М. Г. Эткинд, писавший: «Художник даже не ставит перед собой задачу отражения жизни: между ним и действительностью – плотная стена художественно-стилистических ассоциаций»⁹. Именно стремление разорвать связь с действительностью и в конечном итоге уйти от подражания ей способ-

⁹ Эткинд М. Г. Александр Бенуа / Вступ. ст. А. А. Сидорова. М.-Л.: Искусство, 1965. С. 46.

ствовало созданию уникальных по своим качествам произведений книжной графики.

Рассмотрев вкратце состояние художественной жизни в России в первой четверти XX в., закономерно задаться вопросом о культурной самоидентификации А. Н. Бенуа. Этот вопрос можно считать одним из ключевых, поскольку изучение взгляда автора на художественное наследие прошлого может помочь в понимании его личных эстетических ориентиров и философско-мировоззренческих идеалов, на основе которых происходило формирование его идей и многогранного таланта.



1. А. Н. Бенуа. Обложка к «Азбуке в картинах Александра Бенуа». 1904 г.
Бумага, итальянский карандаш, тушь, белила, наклейки. 66,5×48,8.
Санкт-Петербург. ГРМ

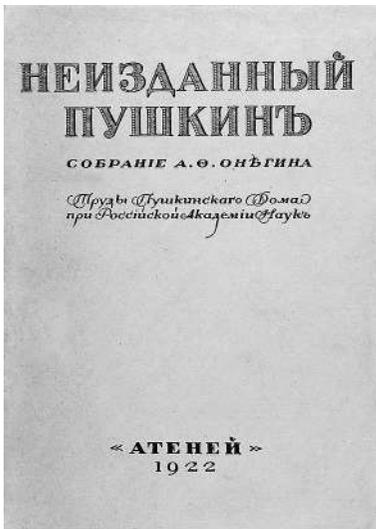


2. А. Н. Бенуа. Иллюстрация к III главе повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». Графиня уезжает на бал. 1905 г. Бумага голубая, тушь, кисть, белила, графитный карандаш. 31,7×48,4. Санкт-Петербург. ГРМ



3. А. Н. Бенуа.
Иллюстрация к III
главе повести
А. С. Пушкина
«Пиковая дама».
Германн у подъезда
дома графини.
1910 г. Бумага, гуашь,
пастель, белила,
акварель. Москва.
Частное собрание

4. А. Н. Лео. Обложка к собранию
А. Ф. Онегина «Неизданный Пушкин».
1922 г. Бумага, тушь, кисть, карандаш.
22,5×16,5. Москва. Частное собрание



5. А. Н. Лео. Титул к сборнику
стихотворений В. А. Бутягиной «Лютики».
1921 г. Бумага, тушь, кисть, карандаш.
40×32. Санкт-Петербург.
Частное собрание

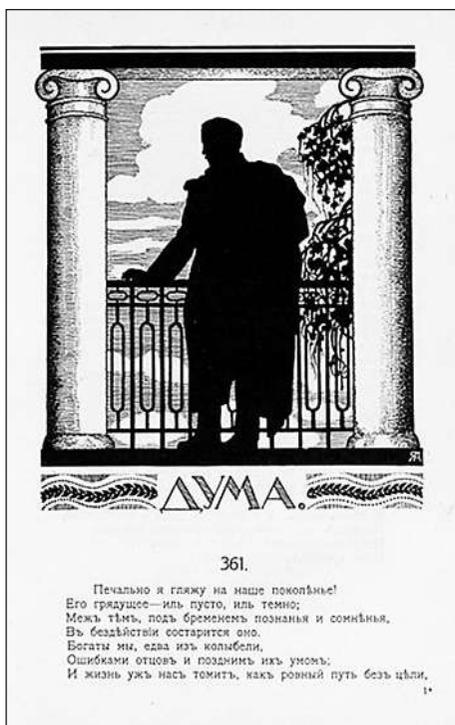




6. А. Н. Лео.
Титул к книге
В. И. Анисимова
«Стереотипное дело.
Справочная книжка
для стереотиперов и
типографчиков». 1922.
Бумага, тушь, кисть,
карандаш. 43×28.
Санкт-Петербург.
Частное собрание

7. А. Г. Якимченко.
Иллюстрация
к III действию пьесы
М. Ю. Лермонтова
«Маскарад». 1914 г.
Бумага, картон, карандаш,
тушь, кисть, белила.
35,5×31.
Санкт-Петербург.
Частное собрание





8. А. Г. Якимченко. Иллюстрация к стихотворению М. Ю. Лермонтова «Дума». 1914 г. Бумага, карандаш, тушь, кисть. Москва. Частное собрание



9. А. Г. Якимченко. Иллюстрация к стихотворению М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу». 1914 г. Бумага, тушь, кисть, карандаш

Иванова Ирина Сергеевна

ИЗ ИСТОРИИ ПОДВИЖНОЙ КНИГИ

Книга с подвижными элементами известна с XIII века. В то время в книгах подвижные детали выполняли функции обучающих и научных инструментов. В большинстве своем это были бумажные круги, которые можно было вращать вокруг своей оси и делать различные математические и астрономические вычисления. Подобным образом оформлялись и церковные календари.

Первый известный нам книжный мастер, использовавший подвижные детали, – Мэтью Пэрис (Матфей Парижский, Matthew Paris, ок. 1200–1259) – английский монах-бенедиктинец. Для своей книги «Хроника Майора» (*Chronica Majora*, 1236–1253), что можно перевести как «Главная хроника», он изготовил складную карту, на которой был показан путь паломников из Англии в Святую Землю. Также Пэрис поместил в книгу вращающиеся бумажные круги, – по ним можно было легко вычислить Пасхалию и другие церковные праздники. Каталонский фило-

соф, теолог, поэт и миссионер Раймунд Луллий (Raymundus Lullius, ок. 1235–1315), один из наиболее влиятельных и оригинальных мыслителей европейского Средневековья, в своем главном трактате «Великое искусство» (*Ars magna*, 1308, опубликован в 1480 г.) создает философскую систему видимого и духовного мира, которая наглядно описывается соотношением подвижных бумажных кругов разного диаметра с нанесенными на них понятиями и категориями, объясняющими все существующее. Эти бумажные круги закреплялись на одной оси, и при их вращении выстраивались бесконечно разнообразные взаимоотношения категорий и новых истин. По мнению Раймунда Луллия, с их помощью возможно было описать все величие и строение сотворенной Богом Вселенной. Применение подвижных кругов для описания всего порядка вещей позволяет считать Раймунда Луллия одним из отцов комбинаторики.

Издатель-экспериментатор инкунабульного периода книгопечатания, Эрхард Ратдольт (Erhard Ratdolt, 1447–1528) в 1476 г. издает в Венеции «Календарь», в котором помещает подвижные диаграммы, иллюстрирующие движение небесных светил. В 1482 г. Ратдольт в астрономическом сочинении «Сфера мира» Иоанна де Сакробоско (Johannes de Sacrobosco, ок. 1195 – ок. 1256) отдельные части диаграмм выполняет из тонкой листовой меди. Сорок бумажных схем в этой книге были раскрашены вручную. В 1485 г. Ратдольт выпускает новое издание «Календаря»

Мюллера-Региомонтана. Здесь, непосредственно в книге, вложены геодезические и астрономические инструменты, выполненные из плотной бумаги. Текст на них напечатан, а всевозможные стрелочки и указатели сделаны из металла и прикреплены к таблицам. По мнению историков, этим календарем пользовались Колумб и Васко да Гама в своих заморских плаваниях.

В 1543 г. в Базеле Андреа Везалиус (Andreas Vesalius) издает книгу «О строении человеческого тела» (*«De corporis humani fabrica libri septem»*). В этом издании множество ксилографий, иллюстрирующих строение мышц, костей и внутренностей. Иллюстрации печатались на отдельных листочках и приклеивались послойно. Во время просмотра листки отгибались, у зрителя сама собой складывалась объемная картина внутреннего устройства человека. В последующие века подобные анатомические и медицинские атласы получили широкое распространение, издавались часто с хорошим знанием материала, а порой и с большим вкусом.

В 1765 г. Роберт Сэйер (Robert Sayer), лондонский издатель, создает первую подвижную книгу для детей «Королева Маб, или Шутки Арлекина». В ней к страницам были приклеены дополнительные листки – по верхнему или по нижнему краю, которые потом отгибались, и под ними появлялись спрятанные другие картинки. Подобные книги впоследствии получили название «тён-ап» (turn-up), «метаморфозы» (metamorphosis), или «арлекинады» (harlequinades).

В середине XVIII века появляется еще одна книжная конструкция – «книга-аккордеон», или «туннельная книга» (tunnel book). Такие книги создавались в качестве наглядной иллюстрации театральных сцен и сюжетов. В 1843 г. состоялось уникальное для всех жителей Лондона событие – открытие туннеля под Темзой. Теперь с одного берега на другой можно было попасть не только по мосту или на лодке, но и пройдя или проехав по туннелю. В честь этого события вышло сразу несколько книг-реклам, воспроизводящих в бумажной конструкции «аккордеон» Темзский туннель. С тех пор за книгами подобной конструкции плотно закрепилось название «туннельная книга» (tunnel book).

В 1810 г. в том же Лондоне, в издательстве «С. и Дж. Фуллер» (S. & J. Fuller), выходит книга «История малышки Фанни» («*The History of Little Fanny*»), героиня которой – бумажная девочка-куколка. К ней прилагались сменные платья и даже заменяемые головки в разных поворотах и в оригинальных шляпках и чепцах!

В 1820-е гг. лондонский художник и издатель Уильям Гримальди (William Grimaldi) издает свои «книжки-одевайки», а также одни из первых книг «пип-шоу» (peep-show), которые состояли из иллюстраций, выполненных на плотной бумаге со сложной вырубкой, благодаря которой достигалась иллюзия глубокого пространства.

«Дартон и сын», Эрнест Нистер в Нюрнберге, «Рафаэль Так и сыновья» издают книги с подвижными деталями или перспективными иллюстра-

циями. Нью-йоркская фирма Даттона рекламирует и распространяет книги Эрнеста Нистера в Соединенных Штатах. Нью-йоркское издательство братьев Маклафлин в 1880-е годы – пионер американской подвижной книги.

Заметными тиражами подвижные книги стали выходить в издательстве «Дин и сын» («Dean & Son») с 1860 г., когда издательство начало специализироваться на книгах для детей. В период с 1860 по 1900 гг. было выпущено около 50 наименований объемных подвижных книг. Мастера издательства усовершенствовали конструкцию «пип-шоу», между слоями иллюстраций теперь прокладывали кусочки резины, что позволяло достичь большей глубины в изображении пространства. Некоторые детали и персонажи делались подвижными. «Дин и сын» первыми использовали в подвижных иллюстрациях конструкцию «жалюзи».

Издательство «Рафаэль Так и сыновья» («Raphael Tuck & Sons») с 1870 г. издавало не только книги, но и открытки, головоломки, пазлы, бумажных кукол и декораторскую бумагу. Художественная студия и издательство находились в Лондоне, но продукция печаталась в Германии, где в то время была самая передовая технология печати.

Нюрнбержец Эрнест Нистер (Ernest Nister) занялся книгоизданием в 1877 г., с 1890-го стал издавать подвижные книги. Использовал конструкции «пип-шоу», особым образом подрезал края изображений персонажей, благодаря чему,

при открытии страницы, персонажи отставали от фона и выдвигались к зрителю.

Самые оригинальные подвижные книги XIX века были созданы гениальным Лотаром Меггендорфером (Lothar Meggendorfer, 1847–1925). Мюнхенский художник обладал редким даром видения смешного и необыкновенного в обыденной жизни, что выразилось во всем его творчестве, в том числе и в созданных им книгах. В отличие от современников, Меггендорфер никогда не удовлетворялся односложным действием в книжном развороте. Он конструировал разворот так, что сразу пять частей иллюстрации могли двигаться одновременно в разных направлениях. Меггендорфер изобрел сложные рычаги, спрятанные за страницами и придававшие персонажам возможность двигаться. Он использовал крохотные металлические заклепки, тугие медные спирали-проволочки, соединенные с рычажками таким образом, что при нажатии на одну кнопку можно было привести в движение все подвижные части картины. Некоторые иллюстрации имели более дюжины заклепок и рычагов. Лотар Меггендорфер создал удивительные книги-панорамы «Цирк», «Кукольный домик», «Городской парк». Удивительна и остроумна его книга «Всегда весело». Юмор книг Меггендорфера контрастировал с нравоучительным тоном большинства детских изданий Викторианской эпохи.

Развитие книжного и кукольного дела в Германии и в большинстве стран Европы было прерва-

но Первой мировой войной. Только в 1929 г. в Англии француз-иммигрант Луи Жиро (Louis Giraud) создал серию подвижных книг. Он назвал их «живые модели», и это были уже книги «поп-ап» в прямом смысле слова. Изображения выскакивали на зрителя при раскрытии книги, картинку можно было разглядывать с четырех сторон, разложив книгу на ровной поверхности. В отличие от немецких изданий, книги Жиро были умеренно дорогими. Издавались они с применением фотолитографской печати.

С 1929 по 1949 г. Жиро издал 16 книг. Каждая включала в себя рассказы, стихотворения и около пяти иллюстраций-разворотов «поп-ап». Его книги завоевали широкую аудиторию и были весьма популярны.

В 1930-е годы нью-йоркское издательство «Блю Риббон» («Blue Ribbon») выпускает книги с персонажами Уолта Диснея, а также традиционные волшебные сказки в виде книг «поп-ап». Именно этому издательству принадлежит введение термина «поп-ап» для обозначения формы подвижной книги.

Издательство братьев Маклафлин также возрождает подвижную книгу, издав в 1939 г. «Джолли Поппрыгунью». Эту успешную серию книг иллюстрировала Джеральдин Клайн. В 1940-е гг. появляются «Увлекательные приключения Финни-скрипача» – книга, спроектированная и нарисованная Джулианом Уэром. В пражском издательстве «Артиа» («Artia») в начале 1950-х выходит серия замечательных книг «поп-ап»,

которые рисовал и конструировал Войтех Кубашта (Voitech Kubašta). Очень хороша его книга сказок Х.-К. Андерсена. «История Колумба» издана в большом формате и имеет только один разворот «поп-ап». Многие книги Войтека Кубасты были переведены и изданы на 37 языках.

Американец Уолдо Хенли Хант (Waldo Henley Hunt), глава компании «Графикс интернейшнл», вдохновленный творчеством Войтеха Кубашты в сфере подвижной книги, решает работать в этой области. Он объединяет прекрасных книжных конструкторов в одну команду, в которую входили Иб Пенник, Тор Локвиг и Джон Стрейн. В основном Хантом в 1965 г. издательстве «Рэндом хаус» вышла «Книга загадок» (1965) Беннета Керфа и множество других прекрасных книг «поп-ап». В шестидесятые Хант учредил премию за вклад в развитие подвижной книги.

На сегодняшний день книга «поп-ап» – целая индустрия в издательском деле. В области подвижной книги работает множество талантливых художников-конструкторов. Не все книги «поп-ап» можно причислить к произведениям книжного искусства. Многие из них больше тяготеют к рекламе, кичу, к области детского книжного «фаст-фуда». Однако есть и подлинные шедевры книжного искусства.

Дэвид А. Картер (David A. Carter) проектирует книги, героями которых являются цифры, точки, геометрические фигуры. Визитная карточка всех переплетов его книг – блестящая голографическая пленка, используемая в оформлении. Удиви-

тельно, как этот упаковочный материал приобретает изысканные черты в работах мастера. Идея книги «Одна красная точка» («One Red Dot») – найти на десяти страницах с объемными бумажными скульптурами одну красную точку. Книга «600 черных точек» («600 Black Spots») продолжает ту же тему. Теперь точки черные и их 600 штук. Очень красива книга «Синяя двойка» («Blue 2»). Синяя цифра 2 прячется в объемных скульптурах. Одна из его последних книг, «Я люблю тебя» («I love you», 2016), создана как серия разнообразных по цвету и конструкции разворотов, выстраивающихся в некое визуальное повествование по принципу музыкального произведения. Картер использует не только пластические возможности бумаги, но и ее «звуковые свойства». На некоторых разворотах она шелестит, на другом скрипит и поет за счет трения одного бумажного элемента о другой¹.

Великолепный Роберт Кроувер (Robert Crowther, Великобритания) создает книги, рассказывающие о технике – поездах, самолетах, вокзалах и аэропортах. Последняя книга автора – «Удивительные большие поп-ап машины» («Amazing pop-up big machines»). Кроувер – талантливейший бумажный конструктор. Его книги выполнены с большим вкусом, затейливости по конструкции. Настоящая мечта любого мальчишки².

1 URL: <http://www.popupbooks.com> (дата обращения: 28.01.2021).

2 URL: <https://robertcrowtherpopsup.co.uk> (дата обращения: 28.01.2021).

Сегодня самые известные художники, достигшие совершенства в области «pop-up» книги, – Роберт Сабуда (Robert Sabuda) и Мэтью Рейнхард (Matthew Reinhart). Их книги выходят в издательстве «Little Simon» (Нью-Йорк). Великолепны книги «Динозавры», «Алиса в стране чудес», «Зимние сказки». Некоторые работы Сабуды и Рейнхарда появились и на русском языке (издательство «Розовый жираф»)³.

Француженка Марион Батай (Marion Bataille) создает книги в жанре «pop-up», используя свой безусловный дизайнерский талант и чувство книги как совершенного объемного объекта. Ее «конек» – воплощение в материале оригинальных азбук и книг, рассказывающих о цифрах. Марион Батай привлекает возможность выразить в книжной форме идею трансформации одного образа или объекта в другой. В привычной конструкции кодекса выполнена азбука «ABC3D» 2008 года. В ней для создания объемных букв, выдвигающихся из разворота, использованы самые разные конструкции бумагопластики, отражения от блестящей поверхности, появление новых образов при наложении прозрачных калек. Используя все эти приемы, Марион Батай виртуозно трансформирует один образ-объект в другой. Взаимодействуя с «3-d Азбукой», читатель-зритель переживает радость от видения новых пластических и двигательных возмож-

³ URL: <http://www.matthewreinhart.com> (дата обращения: 28.01.2021); URL: <http://www.robertsabuda.com> (дата обращения: 28.01.2021).

ностей привычного нам книжного кодекса и от взаимодействия с ним. Еще одна азбука Марион Батай выполнена в редкой материальной книжной конструкции «стопа таблиц». В ней простая геометрическая форма (круг, квадрат, треугольник) помещена на отдельной карточке. Карточка имеет разные по форме клапаны с напечатанным на них дополнительным геометрическим элементом, сгибание клапана трансформирует геометрическую форму в букву алфавита. Таким образом зритель сам участвует в сотворении буквы. Основная идея конструкции – показать, как из простых геометрических форм с помощью небольших элементов, размещенных на клапанах, возникает разнообразный и совершенный по форме алфавит.

Эта же идея, только в еще более очищенном виде, применена Марион Батай в книге «Цифра» («Numéro»). Желтая горизонтальная книжка с черными напечатанными элементами – совершенный по типографике, форме и цвету объект. Марион Батай на одиннадцати разворотах показывает зрителю, как из черных круга и прямоугольника возможно сотворить все цифры от нуля до девяти. Процесс создания выражается именно через перелистывание, движение страниц и разное положение круга и прямоугольника относительно друг друга⁴.

Великолепно решена книга «Архитектура послевоенных варшавских зданий» («Architekturki.

⁴ URL: <http://www.marionbataille.com> (дата обращения: 28.01.2021).

Powojenne budynki warszawskie»), сконструированная и проиллюстрированная Робертом Чайкой (Robert Czajka). Издание – пример иллюстрированной энциклопедии. Книга вышла в Варшаве при содействии нескольких музеев. Диджитал-иллюстрации, выполненные в геометричной манере цветного силуэта, дополнены замечательными «поп-ап» объектами, воспроизводящими значимые для Варшавы архитектурные сооружения. Цветовое решение всего издания также оригинально и стильно: привычный нам черный в наборе текста заменен на темно-коричневый. Он же – самый контрастный цвет и в иллюстрациях. В дополнение к нему художник использует светло-серый, желтый и красный. Книга ритмична по своему строю и содержанию. Привычные читателю развороты с белым фоном чередуются с цветными. Книга была отмечена золотой медалью «Европейского дизайна» в 2016 г.⁵

Активно использовал элементы «поп-ап» и патриарх авторской книги Эрик Карл (Eric Carle, 1929–2021). По сути, в каждой своей книге Эрик Карл использовал интерактивные элементы: будь то вырубка, разница в ширине страниц, шершавость или гладкость поверхностей. Подвижные элементы придуманы им для книги «Пчелка и грабитель», в книге «Морской конек» Карл использовал прозрачные пленки, на которых размещены цветные изображения⁶.

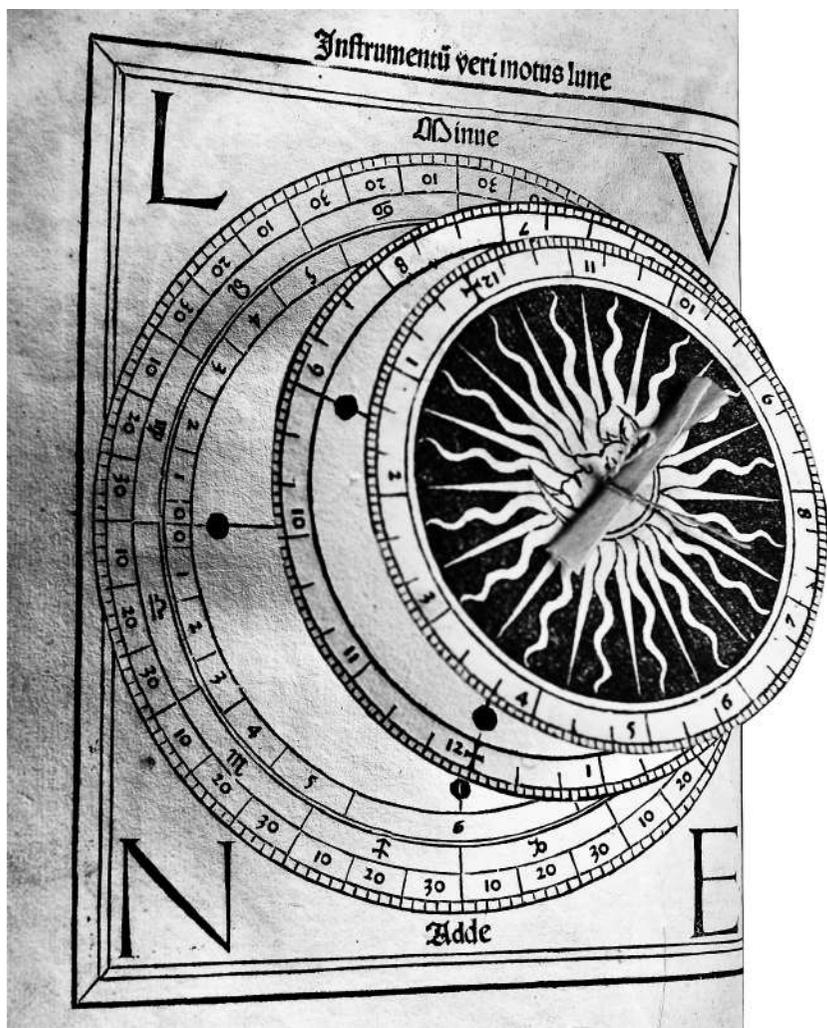
5 URL: <https://europeandesign.org/submissions/architekturki-powojenne-budynki-warszawskie> (дата обращения: 28.01.2021).

6 URL: <https://www.ericcarle.art> (дата обращения: 28.01.2021).

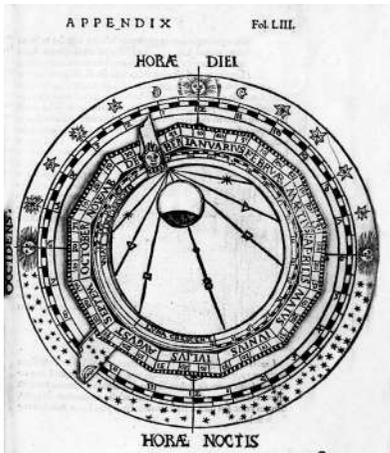
Особая разновидность объемной подвижной книги – это арт-объекты, выполненные в единственном экземпляре. Удивительной красоты объекты создает англичанка Сью Блэквелл (Su Blackwell), ее произведения: «История Питера Пена», «Алиса в стране чудес», «Двенадцать танцующих девочек». Шотландка Джоржия Рассел (Georgia Russell) превращает обычные книги в арт-объекты с помощью скальпеля. Похожим образом обходится с книгами и Николас Джонс (Nicholas Jones). Но подобные эксперименты с книгой тяготеют уже к области бумагопластики, а не книжного искусства.

Книга в жанре «поп-ап», как уникальный, желанный артефакт, появляется и в кино. В английском фильме 2017 г. «Приключения Паддингтона – 2» сюжет закручивается вокруг уникальной старинной книги с видами Лондона, имеющей в своей основе конструкцию «поп-ап».

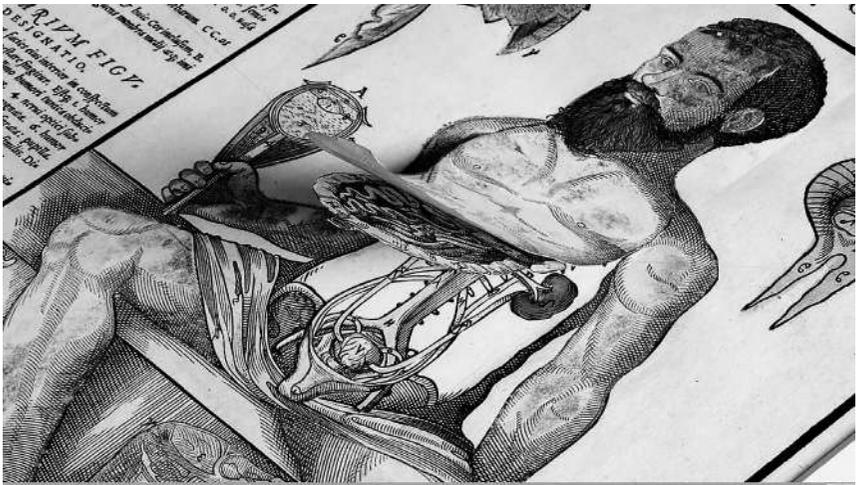
Несмотря на сложность и дороговизну производства книг с подвижными элементами, их количество на книжном рынке неуклонно растет, что не может не радовать. Это область книжного искусства, в которой возможны самые неожиданные художественные и пластические решения, это пространство для широкой фантазии и самовыражения художника-иллюстратора и художника-конструктора.



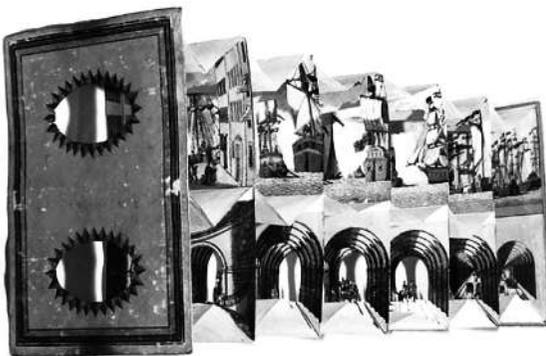
1. Подвижные круги в издании «Календаря Мюллера-Региомонтана», издатель Эрхард Ратдольф, Венеция, 1482 г.



2. Подвижные круги в издании
«Космографии Петра Аппиана», 1528 г.



3. Откидные элементы в книге
Андреа Везалиуса «О строении
человеческого тела», Базель, 1543 г.



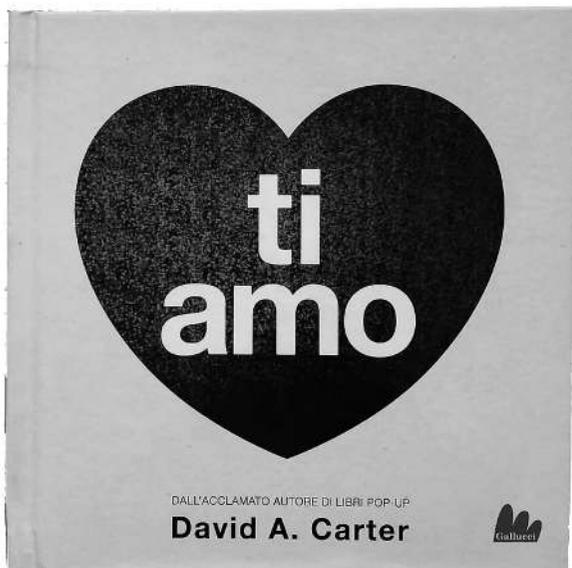
4. Книга-аккордеон,
рекламирующая
туннель под Темзой,
Лондон, 1840 г.



5. Марион Батай
«Цифра», издательство
«Albin Michel», 2013 г.



6. Марион Батай
«Цифра», издательство
«Albin Michel», 2013 г.



7. Дэвид А. Картер
«Я люблю тебя»,
итальянское издание,
«Gallucci», 2017 г.



8. Дэвид А. Картер
«Я люблю тебя»,
итальянское издание,
«Gallucci», 2017 г.



9. Нон-фикшн издание
с элементами поп-ап.
«Архитектура
послевоенных
варшавских зданий»,
Варшава, 2016 г.



10. Эрик Карл
«Пчелка и грабитель»,
французское издание,
«Mijade», 2003 г.

Кнорринг Вера Вадимовна

КНИЖНАЯ ГРАФИКА УИЛЬЯМА ГРОППЕРА: НА ПРИМЕРЕ ИЗДАНИЙ, ХРАНЯЩИХСЯ В ФОНДЕ ИДИША РНБ

Уильям Гроппер принадлежит к плеяде блестящих американских карикатуристов XX в.

Жанр политической карикатуры занимает особое место в культуре США хотя бы уже потому, что в этом государстве он зародился задолго до провозглашения Декларации независимости. Все значимые вехи истории Америки так или иначе отражаются в зеркале карикатуры. Поэтому художники-карикатуристы здесь всегда в чести.

Но много ли среди них найдется таких, кто отправился в Советский Союз, чтобы поработать в газете «Правда»? Кто совершил большую поездку по нашей стране? Кто участвовал в гражданской войне в Испании? Чьи рисунки имели широчайший международный резонанс? Чье творчество было самым разносторонним, а персональные выставки состоялись в престижных галереях не только на родине, но и в Европе (в частности, в Лондоне и Париже)? Кто стал родоначальником жанров изобразительной автобиографии и худо-

жественной фольклористики? Кто стал одной из жертв маккартизма – но, вопреки всему, остался популярным художником?

Нет, таких не сыскать ни среди американских карикатуристов, ни где бы то ни было еще. Таким был только Уильям («Билл») Гроппер.

Он родился в 1897 г. в Нью-Йорке в бедной и многодетной еврейской семье. Родители его были выходцами из Румынии и Украины. Отец имел университетское образование и свободно говорил на восьми языках, но устроиться смог лишь на швейное производство. Обида за отца и недовольство капиталистическим укладом остались у Гроппера на всю жизнь. Еще более он ожесточился после того, как при пожаре на фабрике «Трайнгл» в 1911 г. погибла его любимая тетя. Юноша и сам был вынужден работать в одежных лавках – денег на его обучение в семье не нашлось.

Правда, талантливому мальчику, с раннего детства обнаружившему склонность к рисованию и выигравшему престижные конкурсы, предлагали стипендию на обучение в Национальной академии дизайна. Но там были строгие порядки, а Гроппер отличался независимым характером. И в 1913 г. он был исключен из академии. Шестьдесят с лишним лет спустя Гроппер стал ее ассоциированным членом...

Лишь через два года – в 1915-м – наш герой начал учиться в Нью-Йоркской Школе изящных и прикладных искусств, ректор которой, увидев работы юноши, пришел в восторг и помог ему стать студентом. Получив художественное обра-

зование, Гроппер устраивается карикатуристом в газету «Нью-Йорк трибюн», а также участвует в работе многих других печатных органов левого толка. Среди них были и влиятельные издания на идише – «Forverts» («Вперед») и «Morgn Frayhayt» («Свобода завтрашнего дня»).

В середине 1920-х гг. Гроппер едет в Советский Союз и некоторое время сотрудничает с газетой «Правда». Его острые карикатуры украшают страницы журнала «Крокодил», а также обложки ряда агитационных брошюр. В 1927 г. Гроппера совместно с Теодором Драйзером и Синклером Льюисом пригласили совершить поездку по стране, приуроченную к десятилетию Октябрьской революции. Через год в Париже в издательстве «Le Triangle», выпускавшем книги на идише по искусству, вышел альбом путевых зарисовок Гроппера¹. Эти рисунки, необычные для карикатуриста, глубоко реалистичны, несмотря на всю их эмоциональную окраску. В фонде идиша РНБ эта книга отсутствует, однако представлена в каталогах международных аукционов, по каковым и можно составить представление об этом шедевре Гроппера.

Художник, как ему и положено, был человеком увлекающимся, но последовательным в своих убеждениях. Стойкая идейность привела Гроппера в Испанию, где он сражался против франкистов в составе интернациональных бригад. К счастью, он остался невредим и возвратился в Америку, но

¹ Gropper W. 56 tsaykhenungen fun Ratn-Farband. Paris: Éditions Le Triangle, [1928].

навсегда сохранил восхищение испанским искусством – в первую очередь творчеством Франсиско Гойи.

Собственно, испанским впечатлениям Гроппера и была посвящена первая его персональная выставка, состоявшаяся в 1936 г. в Американской галерее современного искусства.

Художник обращается и к книжной графике: выходит в свет его автобиографический роман «Алле-оп», который критики классифицировали как «графическую автобиографию»².

Карьера Гроппера-карикатуриста шла в гору. Его творчество было известно далеко за пределами США. Так, в 1935 г. из-за его шаржированного портрета японского императора Хирохито вспыхнул дипломатический скандал, а несколько лет спустя Адольф Гитлер объявил художника своим личным врагом. Надо полагать, Гропперу это только польстило.

После войны Гроппер работал над грандиозным произведением, которое назвал «Фольклор Америки». На карте США художник не без улыбки (хотя на сей раз вовсе не саркастической, а доброй) изобразил символы той или иной местности, все их узнаваемые признаки – изображения литературных героев или персонажей народных песенок, с которыми ассоциируется тот или иной регион страны и т. п. Масштабная работа в жанре «изобразительной фольклористики» была закончена в 1946 г., после чего карта была немедленно

² Gropper W. Alay-Oop: Life and Love Among the Acrobats Told Entirely in Pictures. New York, 1930.

растиражирована. Ее использовали в дипломатических учреждениях, представительствах крупных компаний, в культурно-просветительных учреждениях. Ведь творение Гроппера давало наглядное представление о богатстве американской культуры!

Но это не понравилось сенатору, чье имя стало нарицательным далеко за пределами Америки, – Джозефу Реймонду Маккарти. Точнее, против пропаганды американской культуры он, может быть, ничего и не имел, но ему очень не нравился сам Гроппер: художник не скрывал своих симпатий к коммунизму, хотя в Американской коммунистической партии формально никогда не состоял. В 1953 г. Гроппер был вызван на допрос по подозрению в связях с советскими коммунистами, но отказался отвечать на вопросы. Сказался независимый, нонконформистский характер. Виновным в чем бы то ни было Гроппер так и не был признан, но времена были такие, что он все-таки угодил в черный список. Кстати, следующим художником, который туда попал, был Роквэлл Кент.

Однако никакие запреты не смогли лишить Гроппера творческого дара, к тому же получившего международное признание. В 1956 г. в лондонской Галерее Пикадилли прошла его обширная персональная выставка. В том же году художник завершил работу над циклом рисунков, названных им «Каприччос». Это была своего рода вариация на рисунки Франсиско Гойи с тем же названием. Только тематика у них была более чем

злободневной: «Каприччос» Гроппера – злая сатира на американские нравы эпохи маккартизма.

К счастью, этот мрачный период оказался относительно недолгим, что в конце концов позволило Гропперу занять подобающее ему место среди мастеров американского искусства. На склоне лет он даже был избран в ту самую Национальную академию дизайна, где когда-то в юности пытался учиться. Гроппер скончался в 1977 г. от инфаркта.

Эта статья посвящена иллюстрациям Гроппера к книгам на идише, поэтому нельзя не коснуться отношения художника к еврейству. Оно было сложным, как сложна душа любого творца. Гроппер вырос в еврейской среде и понимал идиш, но, будучи коммунистом, долгие годы считал еврейскую традицию чем-то вроде атавизма. Это не мешало ему быть «своим» в еврейских левых кругах: он дружил с их виднейшими представителями и не только активно работал в прессе на идише, но и оформлял книги своих друзей, среди которых было немало писателей. После 1948 г. Гроппер дал обет ежегодно создавать картину на еврейские темы – так художник решил почтить память жертв Холокоста. А в середине 1960-х, когда вследствие запрета на профессию художника Гроппер испытывал определенные проблемы, он принял предложение выполнить витражи для синагоги Хар-Сион, расположенной в городе Ривер-Форест, штат Иллинойс. Считается, что это стало для него своего рода толчком для возвращения к корням, которое нашло свое

воплощение в графическом цикле «Штетл». Однако такая перемена умонастроения, да и творческой манеры уже была подготовлена работой Гроппера в качестве книжного графика. Рассмотрим ее подробнее.

В фонде идиша РНБ хранится около десяти книг, в оформлении которых так или иначе участвовал Гроппер, однако нередко это участие ограничивалось лишь рисунком на обложке. Таково, к примеру, оформление драмы Шмуэла Дайкселя «Гнев земли»³. Иногда это было одно лишь художественно выполненное заглавие, как в сборнике друга художника Мойше Надира «Надирганг» (непереводимое выражение, смысл которого можно передать как «шествие поэта Надира»)⁴. А заголовок книги Сэма Липцина «Война и победа»⁵ смело можно отнести к шедеврам книжной графики. Элементы букв, входящих в слово «Krig» («война» на идише), состоят из символов милитаризма – тут и пистолет, и марширующий солдат. А слово «Zig» (т. е. «победа») – напротив, из предметов сугубо мирных. Обращает на себя внимание и дизайн обложки, на которой дата выпуска книги – 1942 г. – выделена не случайно.

Книг, в которых иллюстрации Гроппера играют не меньшую роль, нежели текст, в фонде идиша четыре. Самая ранняя из них адресована

3 Dayksel Sh. Der tsorn fun der erd. Nyu-York: Funken, 1929.

4 Nadir M. Nadirgang : Fun 1900 biz 1937 : A zamlung [...]. [Nyu-York, 1937].

5 Liptsin S. Krig un zig. Nyu-York: Internatsionaler arbeter ordn, 1942.

детям. Это учебник «Рабочая школа»⁶, составленный педагогом Бецалелем Фридманом. Наряду с Гроппером, в оформлении книги принял участие некий А. Фастовский. Его рисунки примитивно-реалистичны и несут в себе мощный заряд дидактизма. Гроппер при этом верен себе: лишь немногие из его рисунков лишены политического подтекста. Поэтому добрая половина иллюстраций из учебника для начальной школы выглядит совсем как плакат. Правда, есть в нем и добродушные, полные юмора картинки. Гропперу нечасто случалось проявлять в своих рисунках добродушие...

Возьмем следующую книгу – «Авремл Бройде. История жизни одного рабочего»⁷. Какими-либо литературными достоинствами она не блещет, что и неудивительно: автором текста был крупный профсоюзный функционер Бен Гольд (1898–1985), которого всю жизнь тянуло к писательству. Думается, что лишь благодаря иллюстрациям Гроппера книга не прошла незамеченной для публики. А иллюстраций в ней много, и большинство из них выполнены в характерной для Гроппера манере злого шаржа. Отметим, что при этом художник особо не симпатизирует никому из своих героев. Тем интереснее видеть контраст между основным иллюстративным рядом и миниатюрными рисунками в конце глав. В них

6 Arbeter-shul: Lernen un kemfn: Lernbukh farn ershtn yor / Tsunoyfgeshtelt fun B. Fridman. Nyu-York: Internatsionaler arbeter-ordn, 1934.

7 Gold B. Avremel Broyde: Di lebens-geshikhte fun an arbeter. Nyu-York: Morgn-Frayhayt Asosiyashon, 1944.

то и дело пробивается лирическая струя, пусть и окрашенная горечью и даже трагизмом.

В послевоенные годы борьба за права рабочих в США вступила в новую фазу. События, имевшие место всего несколько десятилетий назад, отошли в область истории. И появились первые исследования этой истории – в том числе истории еврейского рабочего движения. Примером этого может служить книга Пейсаха Юдича «Под утюгом»⁸. В иллюстрациях Гроппера к этой книге раскрылся весь его блестящий талант карикатуриста. Рисунки выполнены в более мягкой манере, нежели прежде; сарказм приглушен. Появилась и еще одна новая черта: смысл рисунков раскрывается в подписях к ним. Подписи сделаны на идише, и это несколько сужает потенциальную аудиторию издания. Воспользовавшись случаем, представим несколько наиболее ярких карикатур.

Вот «воздушный человек» – это грустноватое определение Шолом-Алейхема как нельзя лучше подходит к еврейскому эмигранту былых времен. Вот какой-то бедолага сидит за столом перед пустой тарелкой с надписью «Еда стоит дороже». А вот хорошо одетый мужчина с волевым лицом протестует против потогонной системы – не своего ли отца изобразил тут Гроппер? Поскольку книга посвящена борьбе рабочих за свои права, постольку здесь то и дело мелькают образы, символизирующие ее успех. Прежде всего, это связы-

⁸ Yuditsh P. Unter ayzn: Kapitlen fun arbeter-gezhikhte un shilderungen fun arbeter-lebn in Amerike. Nyu-York: Yuditsh-bukh-komitet, 1954.

валось с усилением профсоюзов. Но и здесь не все было гладко. Функционеры от тред-юнионов, достигнув личного благополучия, сплошь и рядом переходили на сторону своих недавних классовых врагов, за что и бывали биты бичом убийственного сарказма. Ну а изображая собственно капиталистов, Гроппер не жалел яда.

Может показаться, что все иллюстрации в книге выдержаны в едином стилистическом ключе. Однако это не так: самая первая картинка является собой образец жанра, много лет назад изобретенного Гроппером, – автобиографической изобразительности. Это воспоминание о том, как маленький Уильям вынужден был таскать горы шитья своей маме-надомнице. Очевидно, это детское воспоминание сильно запало ему в душу.

Быть может, детские воспоминания – это самое дорогое в жизни человека. Но у всех тех, чье детство пришлось на предвоенные десятилетия, подобные воспоминания окрашены в трагические тона. Слишком многое перечеркнула война. Для евреев, переживших Холокост, это справедливо вдвойне. К числу еврейских писателей, оставивших пронзительные воспоминания о детских годах, относится и Довид Сельцер, чью книгу «Картины и образы Сорок»⁹ проиллюстрировал Гроппер. У художника было немало общего с писателем: его родной город, Сороки, находится в Бессарабии, – совсем недалеко от родных мест предков Гроппера. Кроме того, Сельцер нередко

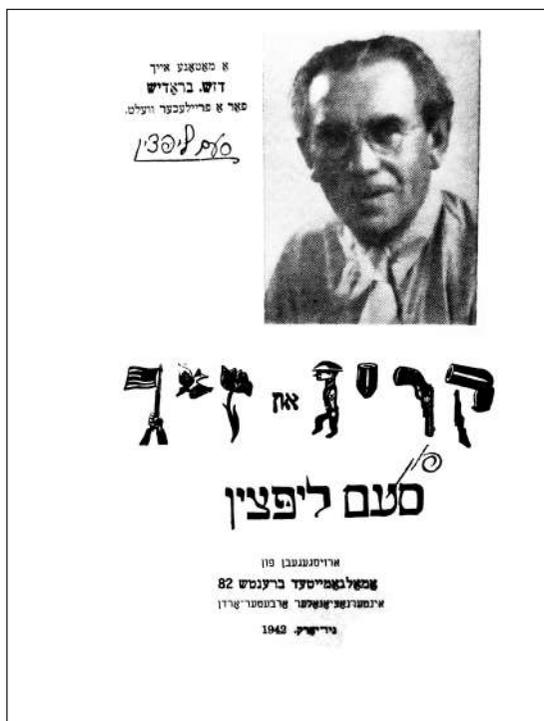
⁹ Seltser D. Bilder un geshtaltn fun Soroki. Nyu-York: Valdheyim, 1961.

публиковал свои стихи в газете «Моргн Фрайхайдт», в которой Гроппер работал карикатуристом. Оттого-то сплав усилий писателя и иллюстратора и получился таким органичным. И текст, и иллюстрации в книге Сельцера окрашены в лирико-ностальгические тона и – как же без этого! – окрашены легкой улыбкой.

Новеллы, из которых состоит эта книга, не имеют общего сюжета. Однако иллюстративный ряд к ним как раз имеет общих героев – типичных представителей еврейской общины города Сорочки. Портреты таковых крупным планом перемежаются с бытовыми юмористическими сценками; те и другие достаточно подробно детализированы. Такие иллюстрации занимают целую страницу. Одновременно Гроппер применяет оригинальный прием: набрасывает силуэты действующих лиц в противоположных углах чистого листа, и это создает совершенно особое лирическое настроение. В полной гармонии с названием книги, в иллюстрациях прослеживаются «картины» и «образы» (в оригинале – «geshtaltn»: отражения, впечатления).

В заключение необходимо коснуться немало важной детали. Экземпляр книги Сельцера, хранящийся в РНБ, имеет дарственную надпись автора ленинградскому художнику Танхуму (Анатолию Львовичу) Каплану. Сегодня он широко известен именно как еврейский художник, но в 1960-е годы Каплан не особо афишировал свою преданность еврейской культуре. Рисунки Гроппера как по настроению, так и по технике перекликаются с гра-

фикой Анатолия Каплана, и думается, что это не случайно. Очевидна преемственность не только художественных форм, но и духовной составляющей графического искусства обоих мастеров. Хотелось бы надеяться, что обращение к книжной графике Уильяма Гроппера не только откроет для ценителей искусства неизвестные стороны творчества этого мастера, но и поможет лучше понять сокровенные смыслы графики Анатолия Каплана. Ведь сама суть человеческой культуры – во взаимовлиянии и преемственности.



1. Липцин Сэм. Война и победа. Нью-Йорк, 1942. Титульный лист



2. Рабочая школа: Учебник для первых классов / Сост. Б. Фридман.
Иллюстрация



3. Рабочая школа: Учебник для первых классов / Сост. Б. Фридман.
Иллюстрация в агитационном стиле



4. Гольд Б.
Авремл Бройде.
Нью-Йорк, 1944.
Иллюстрация



5. Юдич П.
Под уютгом. Нью-Йорк, 1954.
Карикатура из книги



6–10. Сельцер Д. Картины и образы Сорок. Нью-Йорк, 1961. Иллюстрации



Козырева Наталья Михайловна

БОРИС КРЕЙЦЕР И ЕГО КНИЖКА «ХЛЕБ»

В 2018 году Музеем истории ГУЛАГа и Фондом Памяти в количестве 500 экземпляров была издана удивительная книга-перевертыш, рассказавшая о судьбе бывшего заключенного, в буквальном смысле «недостреленного», ленинградского художника и архитектора Бориса Генриховича Крейцера¹. В книге есть прекрасные тексты – воспоминания Александра Георгиевича Траугота и давняя статья Эраста Давыдовича Кузнецова, посвященная последней работе Крейцера, иллюстрациям к сказке Карло Гоцци «Король-олень». Авторы книги о Крейцере собрали материалы к биографии человека, пережившего два ареста, тюрьму, смертный приговор, лагерь, ссылку – и победившего. Он долго, настойчиво добивался полной реабилитации «за отсутствием состава преступления», чтобы вернуться к свободному, несущему радость творчеству.

¹ Художник Борис Крейцер. Ч. 1. «Папка с эскизами». Ч. 2. «Ухожу с чемоданами, полными книг». Музей истории ГУЛАГа. Фонд Памяти. Серия «Вещдок». М., 2018. 304 с.

В 1962 г. для каталога персональной выставки Борис Крейцер написал краткую автобиографию («Художник о себе»), очень сжатую и умолчавшую о самых драматичных событиях в жизни:

«Родился в городе Грозном в 1905 году. Но родина моя Петербург – Петроград – Ленинград, где живу с перерывами с двухлетнего возраста. В Петербурге учился в школе. В Петрограде учился в Академии художеств. В Ленинграде стал работать. После школы учился год в б. училище Штиглица, а потом поступил в Академию художеств. Эти годы студенчества кажутся особенно светлыми. Точно губка, мы без разбора впитывали все – как действительно новое, так и только казавшееся новым. Мы рисовали, писали стихи и спорили без усталости. Сейчас мне не хочется спорить: словами художник ничего не объяснит и не докажет. Не могу без благодарности вспомнить всех, кто тогда раскрывал мне видение мира глазами искусства. Особенно запечатлелись К. Петров-Водкин, В. Татлин, К. Малевич, В. Ермолаева, Н. Тырса, А. Карев.

На четвертый год моего студенчества в Академии художеств сменился ректор. Первым приказом нового ректора значительно сокращались часы рисования обнаженной натуры. Натуру стали заменять гипсовыми моделями. Некоторые студенты тогда отсеялись из Академии художеств. Отсеялся и я.

В Академии художеств учился на архитектурном факультете и поэтому (так и не закончив высшего образования) поступил работать архи-

тектором в проектный институт. Работал по проектированию сперва промышленных и потом гражданских сооружений. С середины 1930-х годов в проектировании и строительстве получила распространение внешне-показная сторона архитектуры, избыточная излишествами. Мне эта тенденция была чужда. Начал серьезно думать о переходе из архитектуры в графику. Но осуществить тогда это не удалось: надолго оторванный от Ленинграда и лишенный возможности работать в искусстве, только по возвращении в 1955 году смог снова заняться творческой деятельностью. С этих пор посвятил себя целиком книжной графике»².

Биография Бориса Крейцера могла бы быть биографией вполне благополучного архитектора, талантливого, готового к новаторским экспериментам. И первые десять лет прошли именно так – в проектных организациях, в «Роскинопроекте», в осуществлении собственных архитектурных идей. Однако в 1936 г. работы Крейцера и его коллег подверглись жесткой критике в печати в связи с кампанией против формализма в искусстве, а в начале 1938 г. его арестовали по подозрению в шпионаже в пользу Японии и 2 сентября 1938 г. приговорили к высшей мере. Через неделю было выдано предписание на расстрел по списку «харбинцев» № 19, но по случайному совпадению расстрел Крейцера отложили из-за «расхождения в записях анкетных данных». В ноябре 1938 г.

² Художник Борис Крейцер. С. 232.

приговоры, вынесенные «двойками», были отменены. Дело Крейцера вместе с делами других «недорасстреленных» направили на доследование.

Казалось бы, его должны были освободить. Но в июле 1939 г. Борис Крейцер был осужден Особым совещанием при НКВД СССР и приговорен к восьми годам исправительно-трудовых лагерей за шпионаж. Он отбывал наказание в Севжелдорлаге в Архангельской области, в городе Котлас, работал инженером, строил мосты. В 1947-м, после освобождения, переехал в Сыктывкар, трудился архитектором. Там познакомился с Тамарой Клюкиной, которая стала его женой, несмотря на разницу в возрасте в двадцать пять лет. В 1948 г. они переехали в Псков, где Крейцер работал старшим архитектором Облпроекта, но через год его вновь арестовали. В июле 1949 г. он был осужден «за прошлую деятельность» и приговорен к ссылке на вечное поселение в Красноярский край. Отправлен по этапу в Норильск, оттуда на место ссылки – в Дудинку. Тамара последовала за мужем.

В 1949–1955 гг. они жили в Дудинке, работали в местном филиале Норильского комбината. Сразу после смерти Сталина Крейцер начал процесс своей реабилитации и, наконец, в 1955 г. получил разрешение вернуться в Ленинград. В феврале 1956 г. его дело было прекращено.

Бориса Крейцера не было в Ленинграде почти четверть века, и он жадно, как будто с неизрасходованным, молодым запасом сил, взялся за работу – иллюстрировал, оформлял книги, создавал плакаты, занимался керамикой, принял участие

в 23 выставках, в том числе в четырех международных, а в 1962 г. в залах ЛОСХа состоялась его персональная выставка. Он успел придумать и нарисовать множество веселых, неожиданных, остроумных книг для взрослых и детей, и ныне украшающих наши домашние библиотеки, – «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, «Очень разные повести» Рахманова, альманах для детей «Хочу все знать», «Эпиграммы» Маршака, «Иван Иваныч Самовар и Иван Топорышкин» Хармса. Его последняя книга, трагикомическая сказка Карло Гоцци «Король-олень», превратилась в настоящий театр, разыгранный на книжных страницах. К сожалению, эту, одну из лучших своих работ художник не увидел изданной – книга вышла в 1979 г. через несколько месяцев после смерти Бориса Крейцера.

О работе в книжной графике художник рассказал в автобиографии:

«Любовь к иллюстрированию, к связи своей работы с книгой осталась на всю жизнь: еще в двадцатых годах начал понемногу работать в книжной графике, а в 1956 году, вернувшись в Ленинград, уже полностью отдался этому делу.

Пять лет работы в книжной графике недостаточно, наверное, чтобы избрать для себя какой-то один вид или жанр литературы. Меня привлекают и стихи, и проза, и роман, и пьеса, и очерк, и научно-популярная книга и многое другое. Хотелось бы только одного: чтобы все это было доброкачественно. Хороший текст окрыляет художника.

Иногда, соглашаясь работать над плохим текстом, становишься соучастником обмана: помогаешь обманывать читателя. Как часто приобретают книгу, не зная ни автора, ни качества книги, только прельстившись «нарядной» обложкой. Негодный товар находит лучший сбыт в красивой обертке. Художник книги лишен возможности строить конкретные планы: как правило, он не может заранее наметить книги, над которыми ему придется трудиться. Его творческие планы связаны с планами издательств – такова одна из особенностей его работы»³.

В 1984 г. вдова художника Тамара Николаевна Крейцер передала в дар Русскому музею произведения мужа, в числе которых были отдельные листы старой детской книжки. С тех пор в фонде рисунка Русского музея хранится оригинальный макет первой работы совсем еще юного студента Академии. Это 15 листов иллюстраций и вариантов маленькой детской книги «Хлеб». Автор текста – Михаил Фроман, соавторы-иллюстраторы – Борис Крейцер и Армен Барутчев. В нижней части обложки имеется надпись: «Ленгиз 1925». Книга действительно вышла в «Государственном издательстве», но годом позже, в 1926 году.

«Хлеб» – не самая известная книга 1920-х годов, поэтому небезынтересно подробнее рассказать о ее создателях. Михаил Александрович Фроман (Фракман) (1891–1940), автор текста, писатель, поэт, по отзывам современников – блестящий

³ Художник Борис Крейцер. С. 233.

переводчик. В 1911 г. уехал в Германию, учился в Высшем техническом училище в Дармштадте, но после начала Первой мировой войны вернулся в Россию, куда пришлось добираться долгим путем, и в Петроград приехал лишь к началу 1920-х. Фроман писал повести, детские стихи, иногда сочинял песни для кинофильмов (например, в фильме «Золотой ключик» (1939) звучит его, ставшая популярной, песенка шарманщика «Далеко, далеко за морем»). Был женат на Иде Наппельбаум, дочери известного фотографа. В 1925–1927 гг. издавались его стихи для детей «Мышонок Алешка и кошка Матрешка», «Железо», «Хлеб», «Петрушка».

Художниками детской книжки «Хлеб» стали два очень молодых человека, поэтому не совсем корректно говорить только о «книге Крейцера». Нет точных сведений, кто именно подал идею пойти в «Государственное издательство» просить работу, почему им заказали иллюстрации к стихам известного уже Фромана. В 1925 г. Борис Крейцер собирался оставить Академию, но его приятель Армен Барутчев, который был старше на год, продолжал учебу до выпуска в 1927-м. В связи с книжной графикой фамилия Барутчева больше не встречается. Со временем он стал уважаемым ленинградским архитектором, одним из создателей фабрик-кухонь на Большом проспекте Васильевского острова и на площади Стачек, преподавателем, пережил блокаду Ленинграда. Единственная совместная работа двадцатилетних студентов, видимо, никак не отразилась на их дальнейших отношениях, их творческие пла-

ны более не пересекались, неизвестно, знал ли Барутчев о судьбе своего младшего товарища. Однако опыт создания иллюстраций к «Хлебу» был удачен. Рисунки студентов архитектурного факультета Академии художеств можно назвать характерным примером пластического решения новой советской детской книги, которая в начале 1920-х стала местом приложения лучших художественных сил Ленинграда.

В макете «Хлеба» отчетливо просматриваются черты образного решения книг, созданных в эти годы В. В. Лебедевым и художниками его школы. Обобщенность формы и яркость образов, лаконизм графического языка, строгая конструктивность организации страниц и разворотов, включающих изображение и текст, единство ритма живописно-пластических масс и силуэтов на белом листе, выразительность подчеркнутой фактуры поверхностей – все эти качества присутствуют в издании 1926 года.

Прежде всего следует признать удачной обложку, композиция которой построена на точных ритмических соотношениях прямолинейных букв титула и округлых форм хлебных изделий, сразу привлекающих внимание читателя. Архитектурные навыки Крейцера и Барутчева позволили им безупречно рассчитать каждую страницу с нужной картинкой и стихотворными строчками, количество которых диктовало размер рисунка.

На эскизах из собрания Русского музея сохранились авторские подсчеты строк и разметки их расположения. Например, на второй странице с

изображением паровоза у водокачки нужно было разместить длинный текст, 22 строчки: «И с разгону паровоз / Поезд к станции подвез, / К водокачке подкатил / И напиток попросил. / Водокачка кран открыла, / Напоила и спросила: / “Ты откуда, паровоз? / Ты в вагонах что привез?” / И ответил паровоз: / “Не жалеючи колес, / Ездил я по деревням, / Ездил я по городам. / Был на Волге, на Дону, / Ездил в хлебную страну, / Собирал везде одно – / Золотистое зерно!” / С грохотом летят телеги / К станции со всех сторон. / Кони – черный, рыжий, пегий, / Каждый конь – не конь, а слон. / Грузчики с телег слезают, / Все вагоны открывают». Окончание текста переходит на следующую страницу с изображением стремительно несущихся лошадей: «И с железными крюками / Дружно лезут за кульками. / На телеги их кладут / И на мельницу везут». Ритм разворота позволяет не только найти место для стихотворных строчек, но и зрительно сопоставить неподвижно стоящий мощный паровоз и живых подвижных коней.

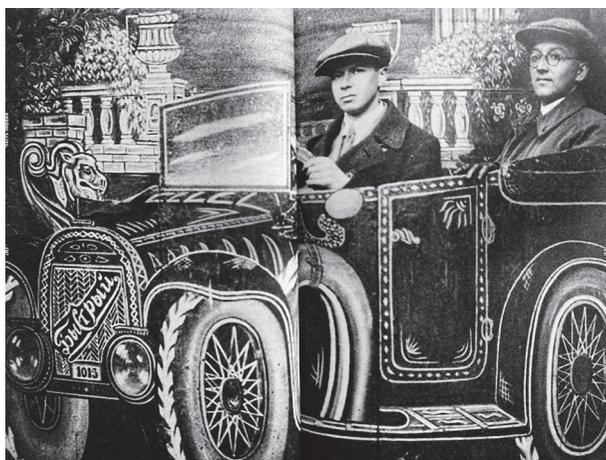
Следующая страница напоминает архитектурный проект какого-нибудь механического цеха, но в соответствии с текстом: «А на мельнице-Карусельнице / Все-то вертится! / Все-то крутится! / Мотор стучит, / Колесо вертит, / Колесу говорит: / “Колесо, ты, колесо! / Маховое колесо! / Ты вертись, вертись, / Не ленись, не ленись, / Загоняй свой ремешок / Ты под самый потолок! / А ты, ремешок, торопись, дружок, / Поворачивай вал Да скажи – я приказал, / Чтоб вертел вальцы. / А вальцы-молодцы / Пусть стараются, / Не копа-

ются, / Мелют хлебное зерно, / А его полным-полно. / Вот и рожь, и вот пшеница, / Будет славная мучица – / Рассыпчатая! Крупичатая!"» Не нужно забывать, что перед нами книга для детей, в задачу которой входит объяснение фактов и предметов реальной жизни, и художники постарались понятно изобразить условную схему, состоящую из мотора, колес, вальцов и приводных ремней.

Среди листов есть два варианта одной композиции: «В белых фартуках холщевых, / В колпаках пятивершковых, / У дубового ларя / Месят тесто пекаря. / То мучицы подсыпают, / То водицы подливают, / С боку на бок поворачивают, / Давят, мнут и поколачивают. / Подымается горою / Тесто белое, тугое. / Пекаря его берут, / На столы его кладут». В окончательный вариант вошли уточненные рисунки с изображением пекарей из разных эскизов. Видно, как авторы иллюстраций искали наиболее выразительные позы и движения своих героев, как «поворачивали» дубовый ларь в поисках композиционно верного ракурса.

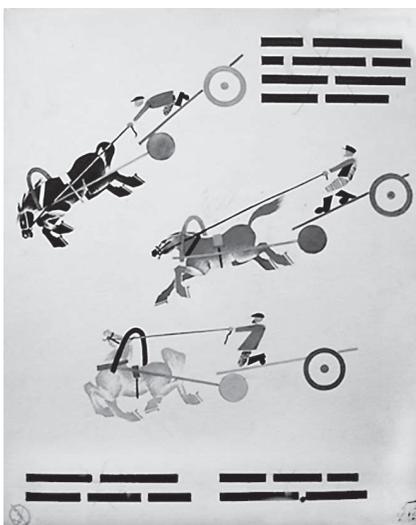
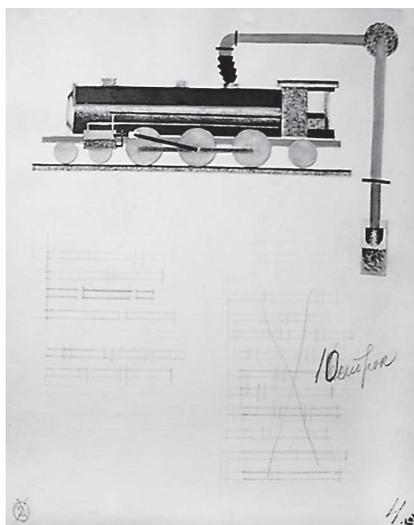
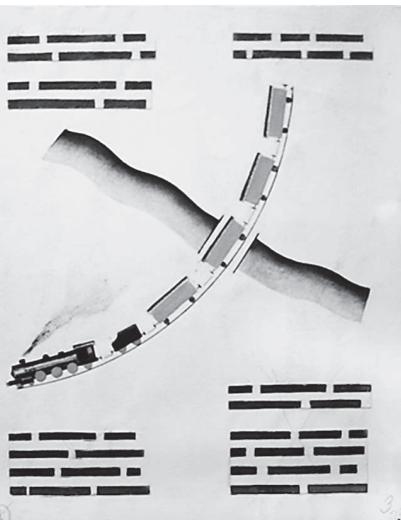
В обложке частично использованы рисунки с предпоследней страницы: «Пекарь к печке подбегает / И корзинку подставляет. / Печь открыл, а из печи / Посыпались: калачи, / Хлеб горчичный и шафранный, заварной и пеклеванный, / Хлеб с изюмом и простой, / И пшеничный, и ржаной. / Ситный круглый и плетеный, / И соленые батоны, / Ворох сдобных крендельков, и баранок, и подков – / Все румянистые! Все поджаристые!» Эти аппетитные выпечные изделия и показаны крупным планом на обложке книги.

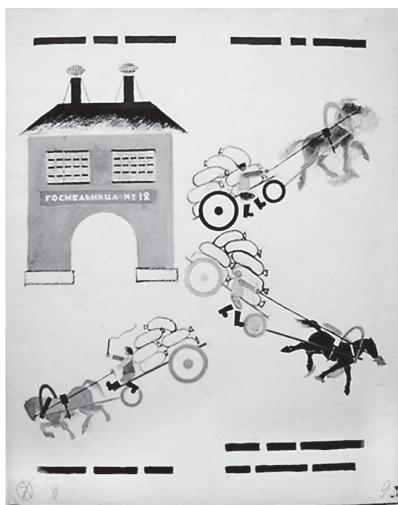
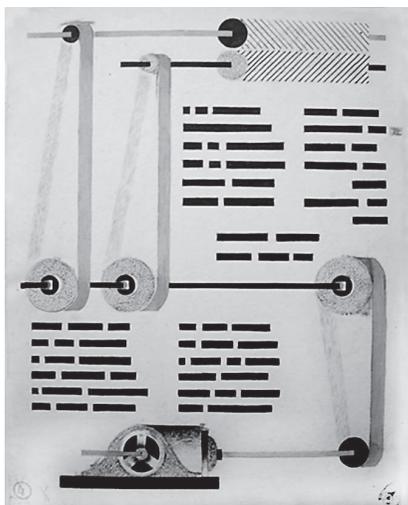
«Хлеб» принадлежит к жанру «производственных книг», одному из главных в советском детском книгоиздании 1920-х годов. Например, в 1925–1926 гг. в издательствах «Радуга» и ГИЗ вышли «Цирк», «Мороженое», «Вчера и сегодня» С. Маршака и В. Лебедева, «Рынок» Е. Шварца и Е. Эвенбах, «Фарфоровая чашечка» Е. Данько и Е. Эвенбах, «Ситец» и «Кожа» М. Ильина и Е. Эвенбах. «Хлеб», безусловно, относится к числу таких графических рассказов о производстве и окружающих предметах, «упакованных» в изобразительную форму, понятную детям.



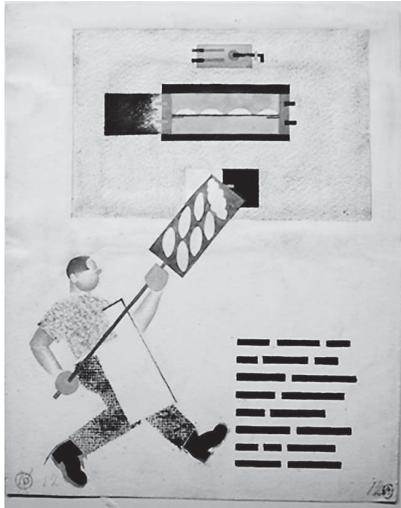
Борис Крейцер

Художник Борис Крейцер и его книжка «Хлеб»
из собрания Русского музея

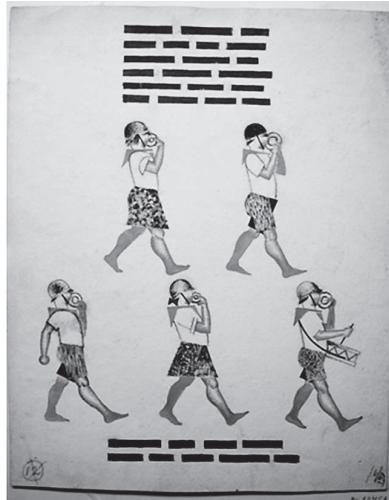
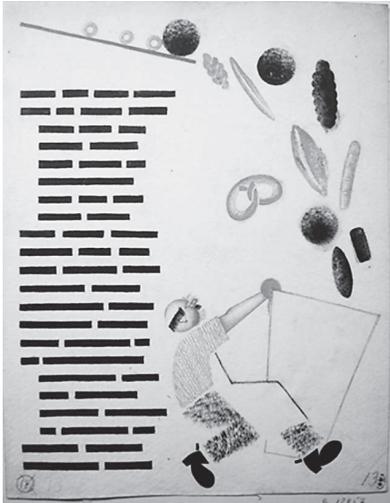




Макеты страниц к книге М. Фромана «Хлеб».
Иллюстрация, 1925



Макеты страниц к книге М. Фромана «Хлеб».
Иллюстрация, 1925



Макеты страниц к книге М. Фромана «Хлеб».
Иллюстрация, 1925



Борис Крейцер с женой Тamarой. 1949 г.

Королькова Ольга Александровна

ОСОБЕННОСТИ ИЛЛЮСТРАЦИЙ ГЕРАРДА ДЕ ЛЭРЕССА К ПОЭМАМ АНДРИСА ПЕЛСА

В голландском искусстве XVII века литература занимала одно из центральных мест, не только формируя представления людей о прекрасном, но и влияя на вкусы и мнение общества относительно конкретных стилистических направлений или творчества того или иного художника, поэта. Литераторы пользовались бóльшим авторитетом в художественной среде, занимали достаточно привилегированное положение. Помимо этого, литературу в целом считали самым главным видом искусства, который служит также и источником сюжетов для живописи и графики. «Недаром в XVII веке постоянной метафорой живописи становится “немая поэзия”, происходящая из “перевернутого” *ut pictura poesis* (поэзия – та же живопись) Горация. В моду входит озвучивание “немой”, и едва ли не к каждому портрету пишутся стихи, воспевающие его красоту и схожесть с оригиналом», – пишет Ольга Тилкес в

своей книге «Истории страны Рембрандта»¹. Действительно, в Голландии XVII столетия литература достигла необычайного расцвета. Сочиняли стихотворения не только профессиональные писатели, но и представители аристократии, как один из вариантов проведения досуга, наряду с рисованием и музицированием. Необходимо отметить, что в XVII в. возрастает важность получения фундаментального образования, поэтому голландцы из высшей знати не только были сведущи в различных научных областях, но и владели латинским языком, а также развивали свои способности к искусству. В этот период большое значение имеет и чтение произведений греческих писателей и философов, служивших ориентирами для образованной части общества. Тем не менее литература и театр развивались преимущественно в русле барочных тенденций, в результате чего на сцене представлялись события современности, не соответствующие требованиям классицистов.

Андрис Пелс – поэт и адвокат, что весьма характерно для Голландии XVII столетия, где многие совмещали сразу несколько профессий, принадлежал к числу приверженцев классицизма, повлиявших на развитие идей стиля в стране. Пелс стал одним из создателей научного сообщества «*Nil Volentibus Arduum*», основанного в 1669 г. с целью реформирования современной литературы, театра и изобразительного искусства, посредством

1 Тилкес О. Истории страны Рембрандта. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 852.

распространения классицистических правил². Участники этого круга не только дискутировали на темы искусства, но и писали стихи, пьесы, теоретические работы и переводили произведения французских классицистов, служащих для членов NVA примером для подражания. В частности, ими были переведены труды Никола Буало и Горация. Андрис Пелс был одним из самых ярких защитников и популяризаторов классицизма, написав не только трагедии и пьесы для постановки на сцене, но и научные работы, посвященные анализу драматического театра. Пелс имел особенно строгие представления о том, какой должна быть голландская сцена, и выступал за жесткую структуру с единством действия, места и времени, следуя по стопам французского классицизма и, безусловно, «Поэтики» Аристотеля. Нужно сказать, что Пелс, как и другие представители NVA, достаточно агрессивно выступал против своих соотечественников, придерживающихся иных взглядов. Примечательно, что именно для голландской версии классицизма характерно крайне негативное и нетерпимое отношение к другим художественным тенденциям, не признававшим главенство классического искусства.

Знакомство Пелса и голландского художника французского происхождения Герарда де Лэресса произошло, очевидно, еще до основания научного сообщества, поскольку уже в 1668 г. де Лэресс создал ряд иллюстраций к трагедии Пелса «Смерть

² См. подробнее: Winkel J. te. De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde. In 7 v.

Дидоны» и фарсу «Джулфус». Оба произведения написаны на голландском языке, несмотря на то что в обозначенный период латынь была в приоритете для высокообразованных людей, ориентировавшихся на сочинения древнеримских писателей. Необходимо отметить, что после знакомства де Лэресса с Пелсом художник сменил манеру и стиль своего творчества с барочного на классицистический. Живописец не стал полноценным членом сообщества, однако с 1676 г. он предоставлял свой дом для собраний NVA, присутствуя на встречах, вследствие чего озвучиваемые идеи касательно предназначения искусства и художественных принципов были им усвоены в полной мере. После довольно ранней смерти поэта в 1681 г. де Лэресс продолжил дело своего коллеги, став идеологом голландского классицизма, написав два теоретических трактата, в которых подробно изложил основополагающие правила стиля.

Иллюстрации к произведениям Андрииса Пелса, созданные Герардом де Лэрессом, весьма любопытны с точки зрения взаимодействия барокко и классицизма и позволяют проанализировать не только переходный период творчества художника, но и специфическую интерпретацию мастером трагедии и фарса. Нужно отметить, что фарс абсолютно не вписывается в эстетику классицизма, поскольку этот жанр входит в арсенал барокко. «Джулфус» не только подвергся критике со стороны других литераторов, но и сам Пелс впоследствии осознал свою ошибку и перестал

пытаться каким-либо образом защитить это свое произведение от нападков. Тем не менее сам факт обращения к этому жанру в период, когда классицизм уже получил достаточное распространение в Голландии, интересен не только как пример противоречия в теории и практике Пелса, который поддался актуальным тенденциям в ущерб своим художественным принципам, но и как доказательство подвижности границ классицизма, изменившегося на голландской почве.

Начать анализ иллюстративного сопровождения произведений Андриса Пелса стоит с трагедии «Смерть Дидоны», написанной для постановки спектакля в театре. Примечательно, что пьесу предваряет своего рода молитва Богу с просьбой принять сие произведение, что демонстрирует гармоничное сосуществование религии и мифологии в голландском искусстве XVII столетия. Основой для сюжета трагедии служит миф о Дидоне и Энее, изложенный римским поэтом Вергилием в «Энеиде». Пелс сконцентрировался на истории любви между основательницей Карфагена и сыном Венеры, героем Троянской войны. В частности, описываются события последнего дня жизни Дидоны, которая узнает об отъезде своего возлюбленного и совершает самоубийство из-за его предательства. Пелс несколько изменил историю, изложенную Вергилием, в результате чего в пьесе появились две любовные линии – Дидоны и Энея, Анны и Сереста. Любопытно, что Андрис Пелс, поэт-классицист, сконцентрировался не на представлении героических подвигов Энея, а на эпизо-

де частной жизни персонажа. Тем не менее герой покидает свою возлюбленную ради исполнения приказа Юпитера, жертвуя личным счастьем, что в целом соответствует задачам классицизма, в котором общественный долг превышает любви и чувств. Не пересказывая сюжет, нужно отметить мастерство поэта в создании литературными средствами насыщенной событиями пьесы, действия которой происходят в течение нескольких часов, – они начинаются за час или два до восхода солнца и заканчиваются в середине дня. Достаточно трагичные реплики персонажей позволяют ощутить драматичность этой истории и понять чувства Дидоны.

К «Смерти Дидоны» Герард де Лэресс создал четыре офорта, из которых первый предваряет произведение, а остальные три сопровождают аналогичное количество частей в пьесе. Под каждым листом помещена краткая надпись, в которой объясняется суть изображенного действия. Художник проиллюстрировал ключевые события, в полной мере отражающие описываемые Пелсом действия и эмоции персонажей. На первой иллюстрации «Ярость и Отчаяние тянут Амура к могиле» (илл. 1), в начале трагедии, изображены две фигуры, олицетворяющие собственно Ярость и Отчаяние, которые собираются «разорвать на куски», как выразился де Лэресс, Амура. Очевидно, что гравюра изображает расправу над тем, кто пронзил стрелой любви Дидону, из-за чего она нарушила данную ранее клятву быть верной своему погибшему мужу.

Надо сказать, что в тексте Пелса о наказании бога ничего не говорится, то есть можно предположить, что сюжет гравюры является более поздней инициативой художника и автора трагедии.

Анализируя художественную сторону офорта, необходимо отметить тщательную проработку деталей, вплоть до заднего плана. Де Лэресс максимально подробно изобразил персонажей и окружающее их пространство, в результате чего эту работу можно считать вполне самостоятельным художественным произведением. Штриховая манера, светотеневые эффекты, пространственные соотношения между объектами демонстрируют серьезный и всесторонний подход художника к созданию иллюстративного ряда. Тем не менее композиционное решение, аффектация человеческих эмоций выдают приверженность де Лэресса барокко, которому мастер отдавал предпочтение в свой ранний период творчества.

Следующая иллюстрация, помещенная в начале первого акта трагедии, называется «Анна предает свою любовь Сересту» (илл. 2). Художник сопровождает офорт следующим описанием: «Так ужас тайны шокирует честь Анны. Короче говоря, никаким притворством нельзя пренебречь». Во втором явлении Амур говорит о том, что он «выиграл жену Анну», то есть именно он своими стрелами возбудил в ней любовь к Сересту. И далее добавляет: «Я хочу открыть это ее возлюбленному // Таким образом, она любит Сереста; // Но

он не подозревает о пламени Анны»³. Де Лэресс изобразил упавшую без чувств Анну на руки своей, предположительно, прислужнице. В правой части офорта, очевидно, стоит Серест, узнавший о чувствах принцессы, но не открывший ей своих. Нужно отметить, что интерпретация этой иллюстрации несколько затруднительна, ввиду присутствия персонажей, роль которых не совсем понятна. Так, перед Серестом стоит мальчик, указывающий на человека с корзиной цветов на голове. Можно предположить, что ребенок предлагает Сересту купить букет для Анны, однако тот отказывается, делая характерный жест рукой. Пелс очень убедительно передает через диалоги страдания Анны от любви к Сересту, а де Лэресс со свойственным ему серьезным отношением к творческой деятельности постарался донести до зрителя графическими средствами эмоциональное напряжение персонажей. Нельзя не обратить внимание и на архитектурный фон, нарисованный, видимо, под впечатлением от итальянского зодчества эпохи античности. Примечательна разрушенная часть сооружений, что является своего рода аллюзией на крах душевного спокойствия Анны, которая будет страдать от этой любви.

Следующая гравюра «Прерванный разговор между Энеем и его последователями» (илл. 3) расположена перед второй частью трагедии и посвящена сцене, когда Эней планирует отплытие из Карфагена в Италию, а Анна и Дидона, приняв-

³ Pels A. Didoos Doot. t' Amsterdam: Jacob Lescaijje Publ., 1668. P. 3.

шие облик статуй, подслушивают и разоблачают замысел гостей. Это событие фактически является кульминацией произведения, когда царица и принцесса узнают правду, разочаровываются в любви и осознают предательство. В момент раскрытия истины Анна говорит Сересту: «Прочь, // Уйди, трусливый любовник. // Иди, беззаботный; ветры, // Такие же легкие, как вы, ваши сердца, связывающие вас»⁴. На иллюстрации к этому эпизоду де Лэресс изобразил испуганные лица Энея и его спутников, которые вдруг увидели Дидону и Анну. Порицающие жесты последних демонстрируют злость и обиду женщин, которым лгали их возлюбленные. Нужно отметить, что в этой серии иллюстраций художник достаточно ярко изображает эмоции героев, стараясь наиболее правдоподобно и красочно передать их состояние и чувства, что привносит в сцены элементы барокко.

Наконец, последний офорт, подпись под которым совпадает с названием трагедии – «Смерть Дидоны», – иллюстрирует концовку пьесы, когда царица убивает себя из-за предателя Энея, покинувшего ее (илл. 4). Прощальная речь Дидоны наилучшим образом раскрывает характер сцены: «Перед судьбой мой господин отнял у меня честь и славу, // Прими мою душу; и помоги мне избавиться от горя и страданий. // Я прошла свою жизнь; и смерть, и страшные времена // Испытала и пережила. Теперь я отказываюсь от жизни. // Теперь мое величие, могущество и честь со мной спускаются в могилу. // Я основала славный

4 Pels A. Didoos Doot. P. 25.

город; чьи стены // Растут так красиво, к ужасу соседей»⁵. После своего монолога она пронзает сердце кинжалом, а видевшая смерть Дидоны Анна вслед за ней пытается убить себя, однако ее останавливает Серест. В этот момент с небес спускается Юнона со словами: «Обесчещенная и обманутая царица, // Я сошла на отголоски ваших жалоб; // Чтобы сократить и облегчить ваши боли»⁶, – и Дидона поднимается вместе с богиней на небо. Чуть позже она добавляет, что царствовать в Карфагене будет Серест, а Анна станет его женой. Диалогом двух влюбленных заканчивается трагедия.

Де Лэресс строит композицию симметрично, помещая в центр умирающую Дидону с кинжалом в руке, появляющаяся Юнона подхватывает ее, чтобы унести с собой. Мимика и жестикация остальных персонажей вновь показаны мастером ярко, в полной мере соответствуя трагичности события. Художник, как настоящий миниатюрист, до мельчайших деталей прорабатывает каждый элемент композиции, уделяя достаточно внимания как заднему плану, так и переднему.

В описанной серии иллюстраций изображения гармонично дополняют текст, в результате чего создается единый и целостный ансамбль. Художник вполне удачно выполнил поставленную задачу, несмотря на то, что гравюры выполнены в стилистике барокко. Тем не менее именно барочные приемы позволяют воплотить те или иные сцены

5 Pels A. Didoos Doot. P. 54.

6 Pels A. Didoos Doot. P. 56.

трагедии максимально точно, передавая эмоциональную окраску событий.

В этом же году Герард де Лэресс создает иллюстрации к уже упомянутому фарсу Андриша Пелса – «Джулфус». Это произведение является своего рода продолжением пьесы «Смерть Дидоны»: фарс повествует о троянце Джулфусе, слуге Сереста, который ведет праздный образ жизни, называя себя служителем Вакха: «Я связываю себя // Столь стойко к служению и чести Вакханалии, // Что я сам наслаждаюсь этим бременем»⁷. После отъезда Энея Джулфус перестает быть достойным воином, плохо обращаясь с женой и проводя большую часть времени в компании друзей. Его близкие товарищи, Лаис и Тирибус, способствуют «просветлению» Джулфуса, в результате чего он осознает, что необходимо жить более достойно. К этому фарсу де Лэресс создал три иллюстрации, как и в предыдущем случае изображающие ключевые моменты литературного повествования. На первой гравюре, «Две фигуры смеются над молодым человеком» (илл. 5), представлен сидящий на земле мужчина, который одной рукой прикрывает ухо, чтобы не слышать насмешек, а другой пытается поднять блюдо. Можно предположить, что художник изобразил Джулфуса. Поза персонажа, разбросанные вокруг него вещи и стоящий возле ног кубок говорят о весьма беспечном и разгульном образе жизни. Чисто барочное построение композиции и специфика изображения

⁷ Pels A. Julfus. t' Amsterdam: Jacob Lescaijje Publ., 1668. P. 12.

поз и лиц фигур вполне соответствуют и особенностям фарса Пелса, который выходит за рамки классицизма, о чем упоминалось ранее.

Вторая иллюстрация, «Две пары дерутся» (илл. 6), показывает ссору супружеских пар, в одной из которых женщина выгоняет своего напившегося мужа, очевидно, доминируя в их семье, а во второй – женщина, напротив, подчиняется властному и жесткому супругу, сидя перед ним на коленях. Данный лист любопытен разнообразием способов построения формы с помощью штрихов. Удастся художнику передать и яркость солнечного света, и шелест листьев, колышущихся на ветру. Аналогичные характеристики присущи и последнему офорту, на котором изображен танец Джулфуса с переодетыми в медведя и сатира Лаисом и Тирибусом (илл. 7). Столь необычное действие обусловлено желанием друзей наставить Джулфуса на правильный путь, внушив ему мысль о том, что происходящее является галлюцинацией. Динамичные позы персонажей создают ощущение остановленного на секунду танца. Де Лэресс нарисовал медведя и сатира, чтобы зритель смог максимально погрузиться в сюжет фарса, несмотря на то что в тексте на Лаиса и Тирибуса просто надеты костюмы.

Иллюстрации Герарда де Лэресса к произведениям Андриаса Пелса созданы в русле барочных тенденций. Тем не менее очевидно, что процесс создания гравюр осуществлялся совместно с поэтом и под его контролем, вследствие чего можно говорить об успешно выполненной задаче. Листы

очень точно передают происходящие в трагедии и комедии сцены, а графическая манера художника позволяет сделать вывод о всестороннем подходе к работе, в результате которой воспроизведенные в книгах офорты стали замечательной визуализацией нескольких эпизодов повествования.





Dus maalt de schrik t'geheim op Annaas eerbare kaken.
Geen veinzen kan in noot spreghite min verzakten.

2



Geen Plaats ontbeert haer spie, de sienen krygen ooren.
De lucht krygt tongen, wort s'lands ondergang gezworen.

3



Dus deerlyk sneuveide Kartagoos koningin
Men schrikke, en wachte zich voer d'ungebode min.

4



Qui facile credit facile decipitur.
Die licht gelooff wort licht bedrogen.

5



Amentium ira amaris integratio est.
Lieven mogen kyven, maer moeten Lieven blyven.

6



Corruptio unius generatio alterius.
Des eenen druck, des anderen geluck.

7

Кошкина Ольга Юрьевна

«РУССКИЙ АЛЬБОМ»
АЛЕКСАНДРА ФЛОРЕНСКОГО –
АВТОРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
ПРОГРАММНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
РУССКИХ ЖИВОПИСЦЕВ

Александр Олеговича Флоренского (р. 1960) нет нужды долго представлять любителям книжного искусства и искусства живописи вообще. Художник – один из основателей известной группы «Митьки» (1985), автор-постановщик анимационных фильмов «Митькимайер» (1992) и «Русский альбом» (2001, в соавторстве с М. Якушиной), организатор книжного издательства «Митьки-либрис» (1994), ныне дистанцировавшийся от ассоциации «Творческое объединение “Митьки”», не причисляющий себя к ним. Флоренский много и плодотворно работает в области книжной графики, являясь попечителем многих издательских проектов (в 2003–2004 гг. был главным художником и куратором краеведческого и художественного издания «Журнал Учета Вечных Ценностей “Адреса Петербурга”») и автором многочисленных иллюстраций в периодике. Он проиллюстрировал более 40 книг, среди которых – культовый

трехтомник Сергея Довлатова. Стоит отметить тесное сотрудничество с издательствами «Вита Нова» и «Редкая книга из Санкт-Петербурга», в которых вышли книги Олега Григорьева с иллюстрациями Флоренского.

Отдельно хочется выделить небольшую книжку – «Александр Флоренский. Русский альбом» (Типографическая компания «Borey-print», 1997; бумага, картон, печать типографская; 16,4×13,2×0,6 см), вышедшую тиражом 500 экземпляров, ставшую библиографической редкостью. Это скромное издание, содержащее 29 рисунков из одноименного авторского альбома (1993–1994), появилось спустя три года после прошедшей в марте 1994 г. в петербургской галерее «Борей» выставки Флоренского «Русский альбом и другие произведения искусства».

Неожиданно первая персональная экспозиция продемонстрировала высокий потенциал интересного и самодостаточного мастера, «который еще и размышляет над тем, что он митек – в пределах митьковских правил игры»¹. К 1994 г. митьки перестали быть модным явлением петербургского художественного ландшафта, и в этот момент художник демонстрирует желание «...вырваться из замкнутого круга групповых выставок, не жертвуя при этом неповторимым митьковским очарованием... Представив работы последних двух лет, Флоренский самым убедительным обра-

¹ Долинина К. Один браток выпал из гнезда // Коммерсантъ. № 78 от 29.04.1994. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/77432> (дата обращения: 13.09.2021).

зом доказал свое право на самостоятельность. Его “Русский альбом”, состоящий из изумительных в своей наивности “копий” программных произведений русских реалистов прошлого века, одинаково принадлежит как митьковской культуре, так и пресловутому постмодернизму вообще. Чрезвычайно смешные в своей безыскусности парафразы шедевров Перова и Ге, Серова и Саврасова, Брюллова и Федотова (черно-белые или цветные в зависимости от качества имеющейся в доме репродукции) абсолютно индивидуальны»².

Афиша и проспект выставки в «Борее» давно находятся в фондах различных российских музеев. Внимание привлекает скромный текст самого художника в проспекте мероприятия, расширенный большой цитатой о постмодернизме. И хотя автор цитаты не назван (но узнаваем – Умберто Эко), приведем здесь последние строки (отрывок из «Заметок на полях “Имени розы”») – метафоры постмодернистской позиции как положения человека, влюбленного в очень образованную женщину): «Оба выдерживают натиск прошлого, натиск всего до-них-сказанного, от которого уже никуда не денешься, оба сознательно и охотно вступают в игру иронии... И все-таки им удалось еще раз поговорить о любви»³. Возможно, здесь скрывается ключ к пониманию важного направления художественной деятельности Флоренского: посред-

2 Долинина К. Один браток выпал из гнезда // Коммерсантъ. № 78 от 29.04.1994. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/77432> (дата обращения: 13.09.2021).

3 Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Симпозиум, 2005. С. 24–25.

ством занимательного графического мастерства и изобретательного сочинительства говорить о любви к классическому изобразительному искусству, русскому искусству иронично, без наивности, избегая деланой простоты. В пространстве постмодернизма, переосмысляя прошлое.

Флоренский шел к этой работе давно. «Благодаря соседству и наставничеству Михаила Константиновича Иванова (р. 1944) еще школьником познакомился с неофициальным изобразительным искусством»⁴. В конце 1970-х гг., студентом отделения керамики и стекла факультета декоративно-прикладного искусства ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, серьезно стал изучать наследие московского объединения «Маковец» (1921–1926). В него входили, в том числе, сестра деда художника Раиса Александровна Флоренская (1894–1932), Сергей Михайлович Романович (1894–1968), Екатерина Михайловна Белякова (1892–1980), которую художник знал лично, общаясь с ней в Москве в 1976–1977 гг. Живопись членов «Маковца», в особенности С. М. Романовича, ставшего классиком русского искусства, оказывает на художника большое влияние, определив на несколько лет стилистику письма: свободные копии Романовича с картин старых мастеров дают нашему современнику импульс к затаившейся индивидуальной склонности – писать лишь «то, что вижу», смело равняя в правах репродукцию с натурой.

⁴ Гуревич Л. Ю. Художники ленинградского андеграунда: Биографический словарь. Серия «Авангард на Неве». СПб.: Искусство-СПб, 2007. С. 148.

Известно, что эпоха Возрождения дала толчок живописи для многократного использования античных сюжетов и композиционных групп. Последующие столетия ввели в практику живописное повторение и переосмысление великих мастеров Возрождения: «В практике художественных академий подобные повторения и интерпретации были правилом, необходимым звеном художественного образования»⁵. Однако противники академической методики, в частности отечественные авангардисты, создавали свои варианты классических композиций, сочиняя личные «пересказы» – новые страницы традиционных образцов. «Пересказы» С. М. Романовича представляют особый интерес, поскольку принадлежат редкому виду интерпретаций: «В классическом образце художника привлекал не композиционный мотив – соотношение фигур между собой и их отношение к архитектурному или пейзажному фону, – а общий строй, общее понимание единого мира в его материальных и духовных качествах»⁶.

Как Романович, Флоренский начинает делать свободные копии великих мастеров. Его привлекает живопись, которой он ранее мало интересовался, считая ее скучноватой: «малые голландцы, барбизонцы, Шарден, Рембрандт, Тинторетто,

5 Кантор А. М. Об источниках картин Сергея Романовича // Сергей Михайлович Романович. От авангарда к мифотворчеству – материалы науч. конф., Гос Третьяк. Галерея. 25–26 марта 2003 г. М.: Галарт, 2006. С. 17.

6 Кантор А. М. Об источниках картин Сергея Романовича. С. 18.

Веронезе, Тициан, Ватто, Веласкес, Гойя, Рубенс, Тернер, Констэбл, Делакруа, Каналетто»⁷. В 1981 г. были созданы, к примеру, многочисленные натюрморты, осененные мысленно выстроенной линией преемственности в методах построения *nature morte* (Клас – Шарден – Сезанн – Моранди), несколько живописных полотен «Три дерева в Коломьягах» с отсылкой к культовому офорту Рембрандта, «Венера и Адонис (по Тициану)» (рис. 1). Как ехидничал учитель художника М. К. Иванов в те годы: «...“можно издавать всемирную историю искусства с иллюстрациями Флоренского” – и это была чистая правда»⁸.

Великие мастера прошлого переписывались неоднократно. При этом ни одной копии не было выполнено «как положено» – в музее, перед оригиналом, «тонкой кисточкой» – все работы-«пересказы» Флоренского выполнены с репродукций. Нет у него и приоритета музейного эрмитажного собрания в выборе картин: «...в Эрмитаже много картин, которые мне нравятся»⁹. Нет приоритета и среди художников, «пригодных для копирования», – большинство составляют старые мастера, но привлекают и представители «новой живописи» (Сислей, Писсарро, Утрилло). Однако более всего копий Флоренского сделано с картин Ватто: несколько

7 Александр Флоренский. Серия «Авангард на Неве». СПб.: П.Р.П., 2010. [206] с.

8 Александр Флоренский. Серия «Авангард на Неве».

9 Эрмитаж глазами современных художников // Страница Государственного Эрмитажа в сети «ВКонтакте». https://vk.com/wall-67940544_18955 (дата обращения: 13.09.2021).

вариантов «Отплытия на Цитеру» (в т. ч. «Вариант с горой» и «Вариант с парусом»), «Общества в парке», «Урока музыки», «Капризницы», «Меццэтэн», «Равнодушного» (в двух экземплярах) (все – 1982–1983 гг.). Сам Флоренский шутил: «Не знаю уж, как “всеобщую историю искусств”, а небольшую монографию Ватто с моими картинками уж точно можно было бы издать»¹⁰. С. М. Романович утверждал, что «искусство современное и прошлое делается материалом для творчества художника наряду с самой жизнью»¹¹, и для нашего современника чужое творчество стало темой для живописи наравне с действительностью.

Исследователи искусства только в конце XX в. сумели приблизиться к беспристрастному освещению феномена творчества С. М. Романовича. По мнению одного из них, мастер, словно «Антей к Земле», принимал к великой традиции, без которой невозможно поступательное движение культуры: «И нас не должно удивлять разнообразие источников, к которым обращается Романович – а это и венецианцы, и Рубенс, и Рембрандт, и Ватто, и оригинальный мастер-шестидесятник прошлого века Л. И. Соломаткин, – ведь всех их объединяет глубокая человечность и понимание необхо-

10 Александр Флоренский. Серия «Авангард на Неве».

11 Цит. по: Добромиров В. Д. Диалог с художественной культурой прошлого в творчестве С. М. Романовича // Сергей Михайлович Романович. От авангарда к мифотворчеству – материалы науч. конф., Гос Третьяк. Галерея. 25–26 марта 2003 г. М.: Галарт, 2006. С. 34.

димости утверждения красоты в жизни»¹². Здесь любопытно пересечение интересов художников: как и его духовный наставник, Флоренский отдает предпочтение творчеству выдающегося мастера периода французского Регентства Антуана Ватто и Леонида Ивановича Соломаткина (1837–1883), русского художника-жанриста.

Вообще, интерес к русской живописи, которая «за некоторыми исключениями, стояла особняком», у Флоренского возник несколько позже: «...в 1993 году появилась идея попробовать переписать некоторые русские картины, особенно те, где сюжет хороший, а живопись – не очень»¹³. Так возник проект «Русский альбом» – коллекция авторских интерпретаций популярных русских картин XIX в., нарисованных по репродукциям. Цикл графических и живописных работ состоит из изумительных в своей наивности «копий» программных произведений отечественных реалистов XIX в. Тонкие, ироничные, иногда смешные в своей безыскусности парафразы шедевров Перова и Ге, Серова и Саврасова, Брюллова и Федотова абсолютно индивидуальны и отражают свежий взгляд художника на творчество классиков живописи.

Название «Русский альбом», как информируют разные источники, было взято по третьему сольному студийному альбому Бориса Гребенщикова,

12 Киселев М. Ф. Искусство С. М. Романовича // Сергей Михайлович Романович. Сборник материалов, каталог выставки. К 100-летию со дня рождения художника. М.: Русский путь, 1994. С. 122.

13 Александр Флоренский. Серия «Авангард на Неве».

вышедшему в 1992 г. По воспоминаниям самого БГ, в апреле 1991 г. «новые песни пошли как из ведра», репертуар изобретался на ходу и «новое название придумывать было бы нелепо, а на афишах нужно было что-то писать; отсюда – самое простое»¹⁴. Однако сам Флоренский вспоминает и о другом возможном источнике – книге с таким же названием (мемуары эмигрантской прозы), изданной довольно давно и как-то случайно найденной на заброшенном чердаке в 1980-е годы. И тут же признает несущественность споров о филологическом импульсе.

Увлечение Флоренского отечественным искусством не иссякло: серии картин по мотивам русской школы постоянно пополняются. Так, упомянутое выше издание «Александр Флоренский. Русский альбом» (рис. 2) содержит почти три десятка рисунков, выполненных тушью (рис. 3, 4). Автор во вступительной статье отмечает, что в подписях «к своим работам я сознательно опускаю имя автора оригинала – напротив, название картины очень важно». Это был первый и единственный цикл, где имя автора шедевра не указывалось, а в названии интерпретации допускалась некоторая вольность: в список наименований «Русского альбома» входят три «Антиалкогольные картины» – «Бобыль-гитарист», «Старики ро-

¹⁴ Страница альбома в Справочном пособии для «БГ-ологов» и «Аквариумофилов» Павла Северова // URL: <https://web.archive.org/web/20170202025135/http://handbook.reldata.com/handbook.nsf/Main?OpenFrameSet&Frame=Body&Src=1/3110F506CEFD262AC325679D006AD597%3FOpenDocument> (дата обращения: 13.09.2021).

дители на могиле сына» и «Портрет композитора М. П. Мусоргского».

Тема «Русского альбома» развивалась поэтапно.

Однажды днем, 4 ноября 1999 г., Флоренский выполнил одновременно 20 рисунков (тушь, акварель) – римейки полотен русских художников (рис. 5). Галерея мэтров, чьи произведения уже получили свои «копии», увеличилась: в нее дополнительно вошли Л. Соломаткин, А. Яр-Кравченко, Б. Иогансон, М. Соколов. Художник раскрыл свою привязанность к отечественной живописи XIX в.: «...у передвижников тоже сплошная критика положения дел в России, и она очень искренняя: все эти перовы с пьяными попами. И это тоже политическое искусство получается, но в лучших образцах, оно не “в лоб”. Например, у художника Соломаткина, которого я считаю русским Ватто, картины из жизни бродячих актеров, простых людей. Но там нет диалектики. Там жизнь как она есть. Любовь сплошная»¹⁵. Рисунки-ремиксы на тему русской живописи, выполненные той же техникой – перовой рисунок, раскраска акварелью, – дополнили этот цикл 28.03.2000 и 26.02.2001.

Следующий этап наступил в 2002–2003 гг., когда по инициативе М. Гельмана Александр в соавторстве с Ольгой Флоренской выпустил «Русский альбом»-«Коробку» – пять работ в технике шелкографии в подарочной коробке тиражом 40 экземпляров: «Бобыль-гитарист», «Грачи прилетели», «Княжна Тараканова», «Анкор, еще анкор!» (рис. 6), «Приезд гувернантки» (рис. 7). Позднее,

¹⁵ Александр Флоренский. Серия «Авангард на Неве».

в 2014 г., в Галерее М. Гельмана «Культурный альянс» состоялась выставка Ольги, Кати и Александра Флоренских. Отец семейства был представлен «Русским альбомом» (2013–2014) – серией картин (26 объектов; холст, масло).

Большая серия картин и рисунков «Русский альбом», которую Флоренский потихоньку расширил за десятки лет (тушь, акварель; цветные карандаши; шелкография; холст, масло), продолжилась неизданным «Советским альбомом» (2018; 10 объектов; холст, масло). Сам художник полагает, что напечатанные миллионными тиражами в советский период картины «Охотники на привале», «Неизвестная», «Утро в сосновом бору» и др., повторенные в тысячах копий неизвестными художниками (так, Флоренский-коллекционер может похвастаться 18 живописными экземплярами «Охотников на привале»), стали, возможно, более советскими, «чем собственно советские картины, таких высот народной любви, как правило, не достигшие».

Открыв для себя в зарубежной поездке творчество практически забытого на родине живописца, графика, сценографа Николая Ивановича Васильева (1887–1970), Флоренский вдохновился изысканной декоративно-плоскостной манерой художника. Цветочные натюрморты, созданные Васильевым после 1940-х гг. в США, в эмиграции, относятся к лучшим произведениям позднего периода живописца. Интересно, что в графическом цикле «Рисунки по мотивам картин Николая Васильева» (2016; 7 объектов), выполненном моно-

хромно, Флоренский использует тот же прием, что и столетие назад С. М. Романович. По воспоминанию дочери художника Н. С. Романович, графические экзерсисы ее отца были не самоцелью, но «упражнением для руки и глаза и, конечно, подготовительной работой для живописи. Некоторые рисунки с натуры углем снабжены стрелками, выносящими надписи: “вермильон”, “прусская синяя”, “охра светлая” и т. д. Делалось это, чтобы не забыть о красочной гамме для живописи, над которой он работал дома по памяти»¹⁶. У Флоренского, активно использующего в своих работах стрелки и выносные линии, обширный опыт применения пояснительных надписей: иногда это – многострочные тексты, чаще – слова и словосочетания. В серии «Рисунки по мотивам картин Николая Васильева» художник вовсе избежал выносок, но тщательно обозначил колорит плоскостей и предметов: «фон голубой», «коричневый стол», «что-то зеленое», «корзина голубая», «свекла малиновая», «плафон белый с розовыми цветочками», и предельно лаконично – «анг. красная», «охра», «розовый», «сиена натуральная» и т. п. (рис. 8).

Авторский взгляд на интерпретацию мировой живописи не остался в 1980-х, во времена первых опытов создания «копий» шедевров старых мастеров. Сейчас Флоренский может представить публике расширенный цикл «Копии с картин известных художников» (2012; 46 объектов; цвет-

¹⁶ Романович Н. С. Художник Сергей Михайлович Романович // Сергей Романович. Рисунки из собрания музея. СПб.: Государственный музей «Царскосельская коллекция», 2018. С. 12.

ные карандаши) (рис. 9), а также новые серии: «Некоторые картины венецианской школы живописи» (2018–2020; 24 объекта; цветные карандаши) (рис. 10), «Голландские натюрморты» (2019; 13 объектов; цветные карандаши).

Разглядывая работы Флоренского, невероятно интересно следить за мыслью художника, который, копируя работы, по-своему интерпретирует их. Творческий почерк мастера легко узнаваем – чуткая манера графики и наивный широкий штрих-линия. Представленные зрителю свободные копии шедевров отечественных мастеров прошлого претерпели очищение персональной аскезой, поиском эстетической истины, сводя умения художника к «полудетскому», но выразительному примитивизму. При этом мы наблюдаем и важный момент непрерывности рисования как антропологического фактора: по мнению А. Д. Боровского, «Флоренский находит адекватную линейную форму непрерывной визуализации той мании рисования, которой он обуян, – линия легко переходит с рисунка на рисунок, выдерживая ритм, с какой “машина впечатлений” (а с ней ассоциирует себя художник) переваривает натуру»¹⁷.

«Русский альбом», где «в лубочном духе перепевались хрестоматийные полотна»¹⁸, – яркая

17 Боровский А. Д. Актуальный рисунок // Русский музей представляет: Актуальный рисунок / Альманах. Вып. 395. СПб.: Palace Edition, 2013. С. 13.

18 Толстова А. Уличная живопись. Александр Флоренский в Музее Набокова // «Коммерсантъ С-Петербург». № 101 от 06.06.2005. С. 2. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/583416> (дата обращения: 13.09.2021).

страница современного отечественного искусства. Важно то, что художественное пересоздание, переустройство живописного наследия выполнено неповторимо, запоминающимся лучистым языком, что сравнимо с виртуозной лингвистической транскрипцией. Как-то Делакура, преклонявшийся перед исключительной манерой Рубенса, выдержавшей проверку постоянным копированием своих учителей – Леонардо, Микеланджело, Тициана, отметил, что в процессе копирования «...кажется, что он делается Рубенсом в еще большей степени, нежели в оригинальных работах»¹⁹. Неоценимо, когда в копировании нет калькирования, когда следы влияния не подавляют оригинальность изложения, когда свободная копия шедевров удерживает индивидуальное дарование художника на известной высоте. Визуальные парафразы любимых картин Александра Флоренского так же ироничны, легки фирменным изложением языка комикса, высвечены свежим небанальным взглядом, служат месторождением новых мемов, как и его индивидуальные работы. И спасибо художнику за обновленное зрение.

¹⁹ Дневник Делакура. Т. II. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. С. 329.



Флоренский А. О. Венера и Адонис (по Тициану).
1981. Холст, масло. 50 x 59



Флоренский А. О.
Русский альбом.
1997. Бумага, картон,
печать типографская.
16,4 x 13,2 x 0,6.
Тираж 500 экз.
Тверская областная
картинная галерея



Флоренский А. О.
«Русский альбом»
(фрагмент). 1997.
Незнакомка



Флоренский А. О.
«Русский альбом»
(фрагмент). 1997.
Богатый киргиз



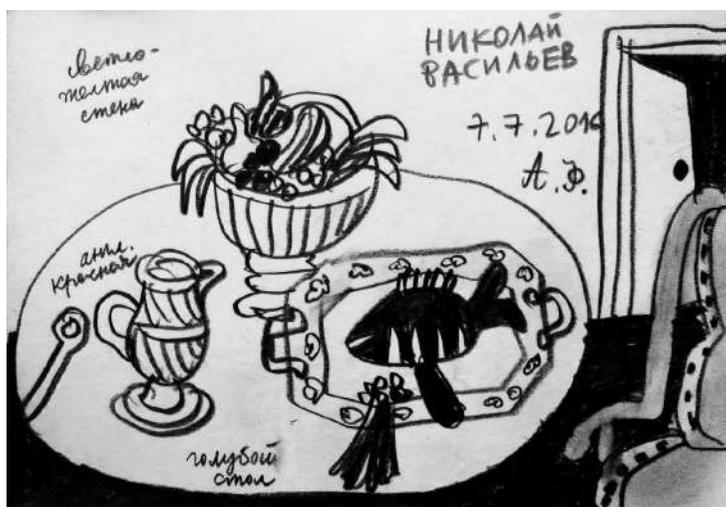
Флоренский А. О. С картины худ. Л. И. Соломаткина «Славильщики-городовые». Из серии «Русский альбом». 1999. Бумага, тушь, акварель. 30 x 40. Museum Ludwig für die Reproduktion



Флоренский А. О. Анкор, ещё анкор (с картины худ. Федотова). Из серии «Русский альбом». 2004. Шелкография. Тираж 40 экз. 30 x 40. Государственный центр современного искусства



Флоренский А. О. Приезд гувернантки в купеческий дом (с картины худ. Перова). Из серии «Русский альбом». 2004. Шелкография. Тираж 40 экз. 30 x 40. Калининградский областной художественный музей.



Флоренский А. О. Натюрморт. Из серии «Рисунки по мотивам картин Николая Васильева». 2016. Бумага, цветные карандаши. 30 x 40



Флоренский А. О.
Голя.
Из серии «Копии
с картин известных
художников
(рисунки)».
2012. Бумага, цветные
карандаши. 30 x 40



Флоренский А. О.
Гварди. Из серии
«Некоторые
картины
венецианской
школы живописи».
2018–2020.
Бумага, цветные
карандаши. 30 x 30

Крейцер Зинаида Григорьевна

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЕ ИЗДАНИЯ В ЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКЕ Г. В. ПЛЕХАНОВА

Книга никогда не бывает шедевром при своем появлении, она становится им потом.

Братья Гонкур

Личная библиотека Г. В. Плеханова хранится в основанном в 1928 г. Доме Плеханова (илл. 1). Наследники¹ революционера, мыслителя, общественного и политического деятеля передали в дар Советской России его архив и библиотеку, поставив условием, чтобы они не разобшались и хранились как филиал Публичной библиотеки в Ленинграде, в отдельном помещении, с особым штатом научных сотрудников². В этом – уникальность Дома Плеханова, поскольку в Публичной (ныне Российской национальной) библиотеке

1 Наследники Г. В. Плеханова (1856–1918): его жена Розалия Марковна Плеханова (1856–1949) и их дочери – Лидия Георгиевна Плеханова (1881–1978) и Евгения Георгиевна Плеханова (1883–1964). Выбор наследников о передаче книг пал на Публичную библиотеку потому, что в беседах со своими домочадцами Г. В. Плеханов всегда с особой теплотой говорил о петербургской Публичной библиотеке, где много работал в 1874–1880 гг. – до вынужденной эмиграции.

2 Филимонова Т. И. Дом Плеханова: 1928–1998 // Исторический архив. 1998. № 2. С. 5–11. URL: <http://nlr.ru/domplekhanova/74/nashi-publikatsii-i-izdaniya> (дата обращения: 08.01.2022).

крайне редко личные собрания хранятся отдельно от основных фондов.

Книжное собрание Г. В. Плеханова насчитывает более 8 тыс. томов, включая конволюты. Г. В. Плеханов не был библиофилом в прямом смысле этого слова, книги были основой его деятельности, проще говоря – рабочим инструментом. Состав библиотеки: издания по философии, истории, социологии, экономике, статистике, искусствознанию и художественная литература свидетельствует об энциклопедической широте интересов владельца. Библиотека создавалась в эмиграции – и большую ее часть составили книги и периодические издания на иностранных языках.

Материалы попадали в библиотеку разными путями: книги, которые Плеханов просто покупал сам; экземпляры, которые присылали Плеханову издательства для написания рецензии, редактирования или выполнения заказанных работ; многие книги дарили Плеханову авторы, редакторы, переводчики и друзья, среди которых были выдающиеся политические и общественные деятели, представители науки и культуры, известные в России и за рубежом. На многих томах остались пометы Г. В. Плеханова, автографы авторов и дарителей, владельческие штампы и надписи.

Данная публикация посвящается сохранившимся в личной библиотеке Г. В. Плеханова некоторым книгам с иллюстрациями.

Начнем с двух изданий «Опыта о человеческом разумении» Джона Локка (1700, 1753). Замысел этого сочинения возник у Локка в 1671 г.

при обсуждении в дружеском кругу принципов нравственности, права и религии. Тогда Локк пришел к выводу, что прежде стоило бы изучить саму познавательную способность нашего разума и выяснить, какими предметами он способен заниматься, а какими нет. Работа с перерывами продолжалась почти двадцать лет. Первое издание вышло в Лондоне в начале 1690 г. В своем труде Локк предложил грандиозную модель происхождения всего человеческого знания из чувственного опыта и исследовал полученное таким образом знание с точки зрения его достоверности, очевидности, реальности и объема. Вольтер писал в своих «Философских письмах», что «Локк развернул перед человеком картину человеческого разума, как превосходный анатом объясняет механизм человеческого тела»³.

Рассмотрим прижизненное издание «Опыта»⁴. Именно оно послужило началом знакомства с идеями английского философа в других странах. Напечатано в Амстердаме на французском языке. Издал Хендрик Шелте, перевел с английского Пьер Кост, биограф Локка, считавший его одним из властителей дум будущего.

3 Цит. по: Субботин А. Л. Джон Локк // Новая философская энциклопедия. URL: <https://iphlib.ru/library?el=&a=d&c=newp hilenc&d=&rl=1&href=http:%2f%2f1710.html> (дата обращения: 08.01.2022).

4 Locke J. Essai philosophique concernant l'entendement humain, où l'on montre quelle est l'étendue de nos connoissances certaines, et la manière dont nous y parvenons / Trad. de l'angl. de mr. Locke par Pierre Coste sur la 4-e éd., rev. corr., & augm. par l'aut. Amsterdam : chez H. Schelte, 1700. [56], 936, [22] с., 1 л. портр. 24,5 см. АДП. Ф. 1093. Оп. 7. Ед. хр. Б 3331.

Перед нами великолепный образец книгоиздательского мастерства своего времени. В сохранности оригинальный кожаный переплет. Текст снабжен орнаментальными виньетками⁵ и инициалами⁶, перешедшими в печатную книгу XVI–XVII вв. из рукописных книг и инкунабул, так же как и широкие поля. Инициалы исполнены в том же стиле, что и виньетка (заставка) (илл. 2).

Фронтиспис⁷ издания – гравированный портрет Локка работы молодого талантливого художника Джона Гринхилла⁸, который неоднократно изображал философа в различных техниках. Из украшенной лавровым венком рамы на нас смотрит красивый мужчина в нарядной одежде и завитом парике. У него открытый и уверенный взгляд. Его идеи получили поддержку и среди коллег-философов, и среди политиков. Это портрет не просто мыслителя, но прежде всего – успешного государственного деятеля (илл. 3).

Рядом с этим, безусловно парадным, портретом резким контрастом смотрится фронтиспис-

5 Виньетка (от фр. *vigne* – «виноград») – небольшое композиционно завершенное графическое изображение предметного или сюжетно-тематического характера, помещаемое на внешних элементах книги или особых ее страницах – титульных, начальных, концевых.

6 Инициал – украшенная заглавная буква, расположенная в начале текста или раздела книги и сопровождающая виньетку (заставку).

7 Фронтиспис – в нашем случае полностраничная гравюра, помещенная в начале книги, на левой половине разворота, напротив титульного листа.

8 Гринхилл, Джон (John Greenhill; 1644–1676) – английский художник-портретист и гравер.

портрет Локка из первого тома более позднего английского издания «Опыта...»⁹. Художник – Годфри Неллер (Готфрид Кнеллер)¹⁰. В Эрмитаже есть портрет Локка его кисти, очень похожий на тот, что в книге. Философ изображен в последний период своей жизни, когда он удалился от света. В обрамлении простой рамы портрет изможденного старика со слегка всклокоченными седыми волосами, в домашней одежде; ни одна деталь не отвлекает зрителя от лица философа. Его взгляд как будто устремлен в себя. Исхудавшие, заострившиеся черты. Но сила духа на этом портрете торжествует над физической немощью (илл. 4).

По сравнению с роскошным амстердамским томом второе из представленных изданий Локка выглядит аскетичным, здесь нет инициалов и виньеток. Возможно, это отчасти объясняется тем, что Амстердам был в то время настоящей издательской и книготорговой столицей. Двухтомник же напечатан в небольшом городке Берик-апон-Туид (Berwick-upon-Tweed) для продажи в Шотландии¹¹.

Ссылки на сочинения Локка очень часто

9 Locke J. An essay concerning humane understanding: In 4 books. [In 2 vol.] / Written by John Locke, Gent. The fifteenth edition. ... [Berwick: printed by Robert Taylor], 1753. Vol. 1. IV, [24], 419 с. 1 л. портр. 20 см. АДП. Ф. 1093. Оп. 7. Ед. хр. Б 3330/1-2.

10 Неллер, Годфри (нем. Gottfried Kniller, Готфрид Кнеллер; англ. Godfrey Kneller, Годфри Неллер; 1648–1723) – немецкий живописец, наиболее популярный портретист в Великобритании рубежа XVII–XVIII вв.

11 John Locke Bibliography. См. № 242. URL: <https://openpublishing.psu.edu/locke/bib/ch0e.html>. (дата обращения: 08.01.2022).

встречаются в книгах и статьях Г. В. Плеханова. Как пример можно привести его работы «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» (1895), «Материалистическое понимание истории» (1901), «Н. Г. Чернышевский» (1892) и др.

В библиотеке Г. В. Плеханова выделяются, можно сказать, и более легкомысленные издания. Прообраз современных «глянцевых» журналов, упоминаемый всеми историками моды, «Галантный Меркурий», иначе «Галантный вестник», представлен одиннадцатью переплетами, которые содержат номера с сентября 1677 г. по октябрь 1679 г.¹²

«Mercure galant»¹³ начал выходить как один из первых регулярных французских журналов в 1672 г. Привилегия на его публикацию была выдана лично королем Людовиком XIV Жану Донно де Визе, литератору, журналисту и преуспевающему издателю. В «Mercure galant» работали Антуан Трувен¹⁴, Жан Лепотр¹⁵, Абрахам Босс¹⁶, бра-

12 Le Nouveau Mercure galant. 1677. Т.7, Septembre – 1679. Octobre. 13 см. АДП. Ф. 1093. Оп. 7. Ед. хр. 1220–1230.

13 В 1724 г. журнал был переименован в «Mercure de France» («Французский Меркурий») и радовал читателей под этим названием до 1825 г. В 1890 г. издание под названием «Mercure de France» стало выходить вновь, оно существует и поныне.

14 Трувен, Антуан (Antoine Trouvain; 1656–1708) – французский гравер.

15 Лепотр, Жан (Jean le Pautre; 1618–1682) – выдающийся французский архитектор-декоратор, проектировщик мебели, рисовальщик-орнаменталист и гравер.

16 Босс, Абрахам (Abraham Bosse; 1604–1676) – французский гравер, мастер офорта.

тя Боннар¹⁷ и другие французские художники¹⁸. Журнал был миниатюрного размера, всего восьмая часть печатного листа.

Вторая половина XVII в. – начало эпохи Просвещения. Задачу журналистики в то время понимали как исправление нравов общества посредством расширения кругозора и развлечения одновременно. Язык изданий того времени стремился к простоте и ясности, чтобы быть понятным и доходчивым максимально большему числу читателей. «Галантный Меркурий» в полной мере соответствовал этим критериям. Здесь публиковались новинки литературы; так, например, в 1696 г. в «Меркурии» была опубликована сказка Шарля Перро «Спящая красавица». На его страницах нашла отражение развернувшаяся во второй половине XVII в. бурная полемика сторонников древнего и нового искусства (*Querelle des Anciens et des Modernes*). При этом в других разделах рассказывалось о светских событиях, театральных премьерах, а также печатались модные обзоры, к которым прилагались картинки с описанием моделей и указанием, когда и что следует носить.

17 Боннар, Анри (Henri Bonnard; 1642–1711), Николя Боннар (Nicolas I Bonnard; ок. 1637–1718) – французские художники, граверы и издатели. Основоположники печати моды. Их многочисленные граверные работы с изображением костюмов эпохи были чрезвычайно популярны в XVIII в. и известны далеко за пределами Франции и даже Европы, являясь одним из немногих источников информации о европейской моде.

18 Стогова А. В. Неопределяемая мода: конструирование модного образа жизни во французской гравюре конца XVII в. // Шаги = Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 276–305. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44483574> (дата обращения: 08.01.2022).

Издание понравилось публике и с 1677 г. по требованию Людовика XIV стало ежемесячным. Вместе с аудиторией журнала расширялась и его тематика: в «Меркурии» появились советы по улучшению здоровья, описания заморских стран и путешествий, некрологи, заметки о преступлениях, новости о встречах с вампирами, светские сплетни и т. д., то есть все то, что является темами современной журналистики¹⁹.

Поскольку журнал был весьма популярным, свежие номера после выхода в свет, по-видимому, немедленно переиздавались. Ряд признаков свидетельствует, что в личную библиотеку Г. В. Плеханова попали именно такие перепечатки. Вот несколько отличий «плехановских» «Меркуриев» от оригиналов: в выходных данных наличествуют слова «*Suivant la copie imprimée a Paris*»; на титульных листах некоторых экземпляров изображена так называемая «Сфера Эльзевиров»²⁰,

19 Ключко Б. И., Перепечкин К. В. Французские королевские переплеты XVII–XIX вв. URL: http://expositions.nlr.ru/ex_ofo/king_bindings/LouisAlexandre.php (дата обращения: 08.01.2022).

20 Эльзевиры – голландская семейная издательская фирма (Elsevier, Elzevier, Elsevir; 1592–1712), занимавшая центральное место в книжном деле XVII в. благодаря высокому качеству изданий и новым методам торговли книгами. Эльзевиры сделали книжную торговлю международной. В Германии, Франции, Англии, Италии, Дании они открывали филиалы или агентства. Главным центром их издательской деятельности в первой половине XVII в. был университетский город Лейден; во второй половине XVII в. – типография в Амстердаме.

За десятилетия типографской деятельности Эльзевиры скупили тонны разнообразных шрифтов на всевозможных языках. Один из шрифтов, отличавшийся особенной красотой, был создан именно этим издательством для выпуска книг малых фор-

представляющая собой глобус звездного неба; отсутствуют иллюстрации с описанием костюмов... Все «пলেখановские» экземпляры объединены в издательские конволюты, переплетенные в белую кожу. Некоторые из имеющихся иллюстраций представлены нумерованными вклейками, сложенными в несколько раз. В основном это ноты, хотя имеются и другие вклейки с изображениями (илл. 5).

Появление «Галантного Меркурия» в библиотеке Г. В. Плеханова предположительно объясняется тем, что Плеханов, занимаясь общими вопросами эстетики и социологии искусства, обращался к истории французской литературы и живописи. Как пример можно привести его работы «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» (1905), «Конспект лекции об искусстве» (1904).

Еще один представитель «легкого жанра» из библиотеки Г. В. Плеханова – первое издание исторического романа Фаддея Венедиктовича Булгарина «Димитрий Самозванец», напечатанное Александром Филипповичем Смирдиным²¹.

матов. Он был очень прочным и позволял печатать невиданные по тем временам тиражи – более 2000 экземпляров. Благодаря этому издания Эльзевиров были сравнительно дешевы.

На издательских марках Эльзевиров изображались глобус, орел или мудрец под деревом. Есть много подложных изданий, прикрывавшихся знаком Эльзевиров; с другой стороны, есть подлинные издания Эльзевиров без обозначения их фирмы.

21 Булгарин Ф. В. Димитрий Самозванец: Ист. роман / Соч. Фаддея Булгарина: В 4 ч. СПб.: в типографии Александра Смирдина, 1830. 4 т. 17 см. АДП. Ф. 1093. Оп. 7. Ед. хр. Д 6944.

Такой авторитетный критик, как В. Г. Белинский, в своих «Литературных мечтаниях» восхищенно писал о настоящем «смирдинском периоде» в русской словесности. Смирдиным было издано практически все лучшее, что появилось в русской художественной литературе с конца 20-х и до конца 40-х гг. XIX в. И именно выпуск романа Ф. В. Булгарина «Иван Выжигин» в 1829 г. оказался для А. Ф. Смирдина невероятно удачным издательским дебютом. 7 000 экземпляров за два года – это очень много для того времени! Неудивительно, что писатель и издатель продолжили оказавшееся столь выгодным сотрудничество, и в 1830 г. «в типографии Александра Смирдина» вышел еще один булгаринский роман – «Димитрий Самозванец», имевший столь же ошеломительный успех у читателей и неоднократно переизданный.

По мнению ряда литературоведов, детали для своего романа Булгарин заимствовал из пушкинской трагедии «Борис Годунов». Основная цель Булгарина – противопоставить «благонамеренную» концепцию истории пушкинской мятежной. «Если у Пушкина Басманов утверждает: “Всегда народ к смятенью тайно склонен”, то у Булгарина Басманов заявляет: “Народ всегда расположен любить царя!”»²².

22 Гозенпуд А. Д. Из истории литературно-общественной борьбы 20-х-30-х годов XIX в.: («Борис Годунов» и «Димитрий Самозванец») // Пушкин. Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом). Т. 6: Реализм Пушкина и литература его времени: [Сб. ст.]. Л., 1969. С. 252–275. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/im6/im6-2522.htm> (дата обращения: 09.01.2022).

«1830-е гг. – время активной «визуализации» книжного искусства. Зримый образ, иллюстрация, становится не только украшением и обогащением книжной формы, не только ее стилистическим камертоном... Теперь это почти неотъемлемый соучастник самого процесса восприятия текста. Иллюстрация прочитывается вместе с ним, делает зримыми, закрепляет в сознании мелькнувшее в тексте лицо или эпизод действия»²³. Неслучайно в начале XIX в. в России появляется целый ряд весьма талантливых мастеров, посвятивших свои силы преимущественно книжной иллюстрации. Таковы С. Ф. Галактионов²⁴, К. А. Зеленцов²⁵, И. В. Ческий²⁶, К. Я. Афанасьев²⁷ – иллюстраторы романа «Димитрий Самозванец» (илл. 6, 7).

В этом издании нет украшений. И иллюстрация всего одна – вне текста, в начале каждого тома. В первом томе содержится авторское «Объяснение виньета и картинок», в котором поясняется содержание иллюстраций и указываются страницы, к которым они относятся. Такая сдержанность объясняется, скорее всего, двумя факторами.

23 Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 231.

24 Галактионов, Степан Филиппович (1778–1854) – гравер, литограф, рисовальщик, пейзажист, портретист, иллюстратор.

25 Зеленцов, Капитон Алексеевич (1790–1845) – художник круга Венецианова, жанрист, писал интерьеры, портреты, занимался офортами и литографией. Иллюстратор.

26 Ческий, Иван Васильевич (1779/1780–1848) – гравер резцом и офорт, пейзажист, портретист, иллюстратор.

27 Афанасьев, Константин Яковлевич (1793–1857) – первый русский гравер на стали. Гравер офорт. Портретист, иллюстратор.

Во-первых, иллюстрация как неотъемлемый «соучастник самого процесса восприятия текста» еще только начинала свой путь в России, и потому среди читателей еще не сформировалось достаточное количество ценителей «картинок». Во-вторых, А. Ф. Смирдин стремился удешевить издательский процесс, сделав таким образом книгу максимально доступной для покупателя; очевидно, что использование труда художников и гравюров сделало бы издание более дорогим. Пришлось пойти на компромисс: одна гравюра на целый том, однако авторы – выдающиеся мастера.

О желании иметь у себя роман Ф. В. Булгарина для работы над «Историей русской общественной мысли» Г. В. Плеханов писал в московское издательство «Мир» в январе 1910 г. Четырехтомник был выслан Плеханову букинистом Н. Образцовым из Петербурга в конце января 1910 г. «Димитрий Самозванец» упоминается в статье Г. В. Плеханова «Полемическая беспомощность, или сердит, да не силен»²⁸.

Следующее издание, о котором пойдет речь, – первый, и по сути единственный, выпуск легендарного стихотворного журнала «Остров»²⁹, сре-

28 Пронина М. В. От первоначального замысла к выходу в свет книги Г. В. Плеханова «История русской общественной мысли». 1909–1918. (По материалам переписки Г. В. Плеханова с издательством Товарищества «Мир» и с книговедом и библиографом Н. А. Рубакиным). URL: <http://nlr.ru/doplekhanova/RA335/ronina-find> (дата обращения: 08.01.2022).

29 Остров: Ежемес. журн. стихов. СПб.: А. Котылев, [1909]. № 1. 37, [3] с. 18,5 см. Содерж. авт.: М. Волошин, Н. Гумилев, В. Иванов, М. Кузмин, Потемкин, А. Н. Толстой. АДП. Ф. 1093. Оп. 7. Ед. хр. Д 6778.

ди авторов которого – Николай Гумилев, Алексей Толстой, Михаил Кузмин, Максимилиан Волошин... О рождении этого издания свидетельствует в своих воспоминаниях А. Н. Толстой: «...мы снова встретились с Гумилевым в Петербурге и задумали издавать стихотворный журнал. Разумеется, он был назван “Остров”. Один инженер, любитель стихов, дал нам 200 рублей на издание. Бакст³⁰ нарисовал обложку. Первый номер разошелся в количестве тридцати экземпляров. Второй – не хватило денег выкупить из типографии»³¹. Интересно, что до реставрации в «пехановском» экземпляре большая часть страниц не была разрезана! Владелец библиотеки не прочитал журнал полностью.

В своих «Конспектах лекций по искусству» Г. В. Плеханов цитирует французского историка литературы Пети де Жюллевиля, слова которого удивительным образом характеризуют самого Плеханова: «Отчего происходит, что люди, самые пылкие к новшествам в политической и социальной области, оказываются умеренными, когда речь заходит о литературных реформах? Либералы будут классиками, революционеры в политике – консерваторами в поэзии...»³². Г. В. Плеханов

30 Бакст, Лев (Леон) Самойлович (1866[5]-1924) – русский художник, сценограф, иллюстратор и дизайнер.

31 Цит. по: Терехов А.Г. Второй номер журнала «Остров» // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 317–351. URL: <https://gumilev.ru/biography/173/#bp1> (дата обращения: 08.01.2022).

32 Цит. по: Плеханов Г. В. Конспекты лекций по искусству // Плеханов Г. В. Литературное наследие Г. В. Плеханова: [В 8 т.]. Сб. 3: Искусство. М., 1936. С. 112.

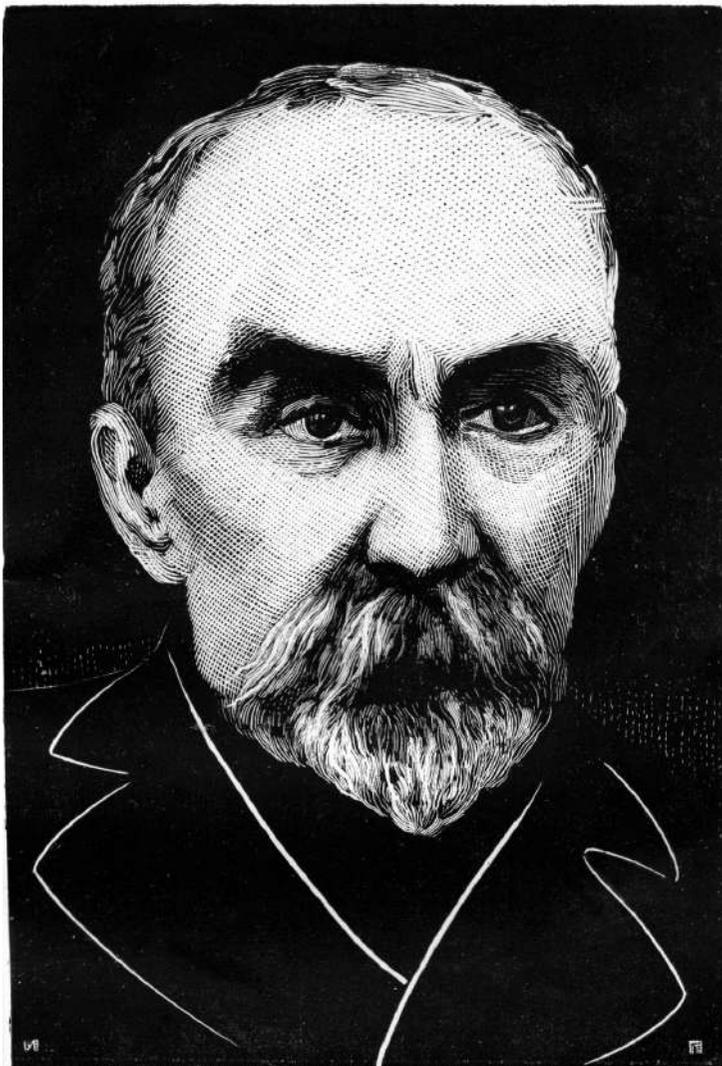
декадентов не любил и нещадно их критиковал. Как пример можно привести такие его работы, как «Искусство и общественная жизнь» (1912), «Евангелие от декадана» (1909) и т. д. Правда, это не мешало ему дружески общаться с А. Н. Скрябиным, З. Н. Гиппиус и Д. С. Мережковским³³. Вполне вероятно, что именно Гиппиус с Мережковским и подарили ему экземпляр журнала, оставшегося в памяти современников ярким эпизодом литературной жизни начала XX в. (илл. 8).

В «плехановском» экземпляре журнала «Остров» есть одна забавная деталь – это суперобложка, в которую он помещен. Ее нарисовал французский художник-анималист Жак Леман Нам³⁴. Он прославился своими иллюстрациями с котами, которых предпочитал всем остальным животным. И на этой суперобложке, присмотревшись внимательно, мы обнаружим несколько кошачьих изображений (илл. 9, 10).

Завершая наше небольшое исследование, которое оказалось весьма увлекательным, благодарим организаторов «Трауготовских чтений» и публикаторов данного сборника, поскольку участие в этом проекте заставляет нас взглянуть на фонды Дома Плеханова в непривычном и неожиданном ракурсе, что, в свою очередь, помогает в поиске новых направлений для научной работы.

³³ Гиппиус З. Н. Вторая черная тетрадь / Публ. М. Павловой; Послел. В. Миллера // Наше наследие. 1990. № 6. С. 86–102.

³⁴ Нам, Жак Леман (Jacques Lehmann Nam; 1881–1974) – французский художник, скульптор, иллюстратор. Широко известен как художник-анималист.



1. Георгий Валентинович Плеханов. Гравюра на дереве.
Художник – Иван Николаевич Павлов (1872–1951).
В издании: Под знаменем марксизма. 1922. № 5-6. Вклейка между с. 64-65



ESSAI PHILOSOPHIQUE

CONCERNANT

L'ENTENDEMENT HUMAIN.



LIVRE PREMIER.

Des Notions Innées.

CHAPITRE I.

Qu'il n'y a point de Principes innés dans l'Esprit de l'Homme.

§ 1. **L** y a des gens qui supposent comme une Verité incontesteable, Qu'il y a certains Principes innés, certaines Notions primitives, autrement appellées * Notions communes, qui sont gravées, pour ainsi dire, dans notre Ame, qui les reçoivent dès le premier moment de son existence, & les apporte au monde avec elle. Si j'avois à faire à des Lecteurs dégoûtez de tout préjugé, je n'aurois, pour les convaincre de la fausseté de cette supposition,

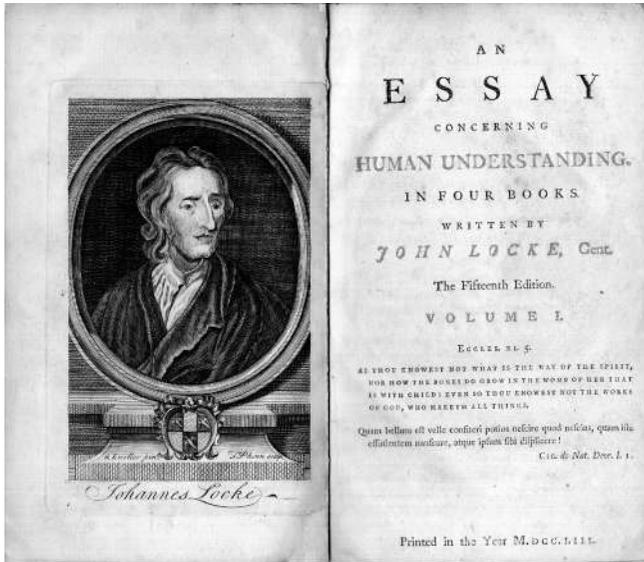
B qu'à

La manière dont les Hommes acquiescent leurs connoissances, prouve qu'il n'y a point de notions innées.

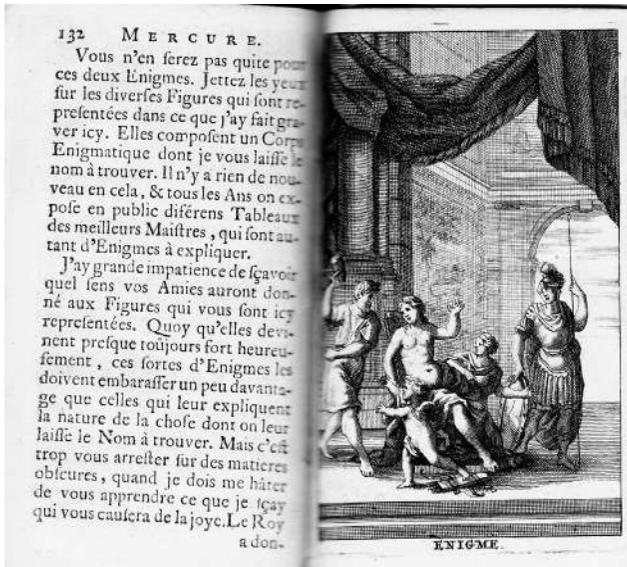


2. Виньетка (заставка) и инициал.
В издании: Locke J. Essai philosophique concernant l'entendement humain... Amsterdam, 1700. С. 9 во 2-й пар. АДП. Ф. 1093. Оп. 7. Ед. хр. Б 3331

3. Джон Локк.
Художник – Джон Гринхилл.
Портрет на фронтисписе в издании: Locke J. Essai philosophique concernant l'entendement humain... Amsterdam, 1700. АДП. Ф. 1093. Оп. 7. Ед. хр. Б 3331



4. Джон Локк. Художник – Годфри Неллер (Готфрид Кнеллер). Портрет на фронтисписе в издании: Locke J. An essay concerning humane understanding : In 4 books. [In 2 vol.]. The fifteenth edition. ... [Berwick], 1753. Vol. 1. АДП. Ф. 1093. Оп. 7. Ед. хр. Б 3330/1-2



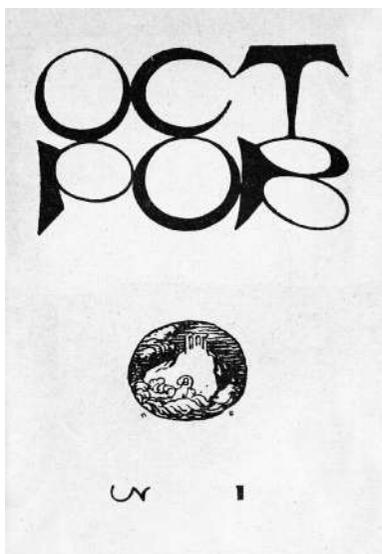
5. Enigme. Иллюстрация в издании: Le Nouveau Mercure galant. Paris, 1678. Janvier. С. 133. АДП. Ф. 1093. Оп. 7. Ед. хр. 1223



6. Самозванец в монашеской рясе и царь Борис Годунов. Художник – Капитон Алексеевич Зеленцов. Гравер – Степан Филиппович Галактионов. Иллюстрация в издании: Булгарин Ф.В. Димитрий Самозванец; В 4 ч. Санкт-Петербург, 1830. Т. 1. Между 1-й и 2-й паг. АДП. Ф. 1093. Оп. 7. Ед. хр. Д 6944



7. Самозванец с обманутой им девицей. Гравер – Иван Васильевич Ческий. Иллюстрация в издании: Булгарин Ф. В. Димитрий Самозванец; В 4 ч. Санкт-Петербург, 1830. Т. 2. Перед 1-й паг. АДП. Ф. 1093. Оп. 7. Ед. хр. Д 6944



8. Обложка. Художник – Лев (Леон) Самойлович Бакст. В издании: Остров: Ежемес. журн. стихов. СПб., [1909]. № 1. АДП. Ф. 1093. Оп. 7. Ед. хр. Д 6778



9. Суперобложка. Художник – Жак Леман Нам



10. Жак Леман рисует портрет своего кота. Фотография. 1924 г.
Ресурс: <https://cont.ws/@hellene7/1229272>

*Кудрявцева Лидия Степановна,
Звонарёва Лола Уткировна*

ЗАКОУЛКИ ДУШИ ПОДПОЛЬНОГО ЧЕЛОВЕКА
(ИЛЛЮСТРАЦИИ А. АЛЕКСЕЕВА
К «ЗАПИСКАМ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» И «ИГРОКУ»
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО)

Иллюстрации к «Запискам из подполья» и «Игроку», заказанные в 1967 г. Алексееву известным нью-йоркским издательством «The Heritage Press» издательско-торгового дома «The Limited Editions Club» (LEC)¹, занимавшегося в том числе малотиражными изданиями русской классической литературы, вернули художника к экзистенциальной прозе Достоевского. Алексеев решает вновь прибегнуть к игольчатому экрану. Художник остро чувствовал: он находится одновременно в двух мирах, герметично закрытых друг для друга, – в мире статичных и мире движущихся образов. «Между этими двумя мирами я констатировал разрыв, почти враждебность: некую непримиримость. Это было только начало проблем, которые все время продолжают живо интересо-

¹ Dostoevsky F. The Gambler. Notes from Underground / Illustrated by Alexandre Alexeieff. New York, Limited Edition Club, 1967. 357 p.

вать меня, поскольку на самом деле я их ни в какой степени не решил». И в фильмах, и в иллюстрациях на игольчатом экране Алексеев и Клер Паркер стремились «выйти за рамки комического или сатирического и приблизиться к поэтичности и драматизму». Найденный метод штриховки и моделирования давал возможность работать в технике светотени, которая и создавала нужное настроение.

«Записки из подполья» и «Игрока (Из записок молодого человека)» объединяют исповедальность, глубокое проникновение в подсознание человека, в его сущность, неспособность героев противостоять обстоятельствам, изначальная тяга к греховности. Заглавные изображения к текстам романов Алексеев превращает в художественные интродукции. В некие кадры с устойчивым местом действия и сменой времени.

Интродукция к «Запискам из подполья» – уныло-однообразные виды одного и того же места, геометрически выстроенные на игольчатом экране с нюансами черного и многочисленными оттенками серого: тревожно-пустынный переулок с тюремного вида строениями, сырым промозглым воздухом, с покосившимся, сломанным навсегда фонарем. В неизменном пейзаже-«интродукции» царит гнетущее, гнилостно-тяжелое душевное состояние подпольного человека. Открываются одна за другой крышки деревянных люков, мрачные дыры в грязный подпольный мир. Люки то распахнутые, то захлопнутые; вот вновь открытый люк с появившейся на крышке распластан-

ной тенью человека, выбирающегося наружу. Возникает иллюзия движения. Алексеев говорил: в иллюстрациях к «Запискам из подполья» и «Игроку» для воплощения идей Достоевского нужна была «движущаяся визуализация». Вот еще почему он прибег к игольчатому экрану. Финал второй части повести – «По поводу мокрого снега» заканчивается все тем же городским проулком, покрываемым падающими белыми хлопьями снега. Все наши подпольные страсти и грехи исчезают в вечности.

«Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек...»² – так начинается эта страшная исповедь, так начинается повесть «Записки из подполья». «В личном, интимнейшем опыте Подпольный человек вскрывает фатальную двойственность в сфере своего духовного бытия, предпринимает отчаянные попытки ее преодоления и терпит в этой борьбе катастрофическое поражение, приходя к осознанию неодолимости и непостижимости таинственных законов человеческой природы», – заключает Б. Тихомиров в статье «Герои Достоевского в подполье и за рулеткой»³.

Для визуального отражения сущности этой паразитической исповеди Алексеев использует зеркало, создавая абсолютно точный изобразительный аналог монологам «подпольного па-

2 Достоевский Ф. М. Записки из подполья. Игрок. / Послесл. Тихомирова Б. Н.; илл. А. А. Алексеева. СПб.: Вита Нова, 2011. 512 с. С. 12.

3 Там же. С. 433.

радоксалиста», слову Достоевского, определившего: «Причина подполья – уничтожение веры». В небольшом зеркале, стоящем на пустом столе, – «умышленно метафорическое» (определение А. Вулиса⁴) отражение падения человека: в изменяющихся на наших глазах чертах лица. Художник назвал это оживление гравюры «движущейся визуализацией», воплощенной им в этой книге с помощью игольчатого экрана.

«Самое простое, самое обыденное представление о двойнике связано, как правило, с зеркальным отражением, – писал московский литературовед Абрам Вулис в капитальном исследовании «Литературные зеркала». – Образ зеркала – одна из ключевых метафор в истории мировой культуры. Подобно тому, как актер – олицетворенная метафора изобретенного героя, как театр – умышленная метафора человеческой жизни, точно также зеркало – метафора «окрестного мира», метафора искусства, метафора всякого, кто в него глядится. Метафора эта располагает глубокими, поистине бездонными подтекстами, ошеломляет странными повадками, нередко ударяясь в диковинные крайности, противоречащие обывательским нормам»⁵.

Напротив зеркала может быть лишь пустой стул. Самого парадоксалиста нет. Герой и не подзревает, каков он в отражении, как раскрыты, как обнажены в «движущейся визуализации»

4 Вулис А. З. Литературные зеркала. М.: Сов. писатель, 1991. С. 145.

5 Там же. С. 145.

его мысли, желания, искушения. Портреты, созданные Алексеевым, ошеломительны – это метафоры циничного безверия во всё и вся. Самые мировоззренческие, самые философские, самые блистательные по исполнению в его творчестве. Что можно поставить рядом с ними? Разве только радикально гротескные портреты в «Братьях Карамазовых».

Еще не началось повествование, а перед нами в зеркале недовольное лицо едва проснувшегося человека. Нижняя губа пренебрежительно оттянута, взгляд – в никуда, в нем неудовольствие и сомнение. Сомнение усиливается. Раздражение растет. Лоб нахмурен, губы теперь вытянулись, глаза сузились, косились – на кого? «Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым»⁶. И окончательно проговаривается: «Господи Боже, да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-то эти законы и дважды два четыре не нравятся?»⁷. Нашел себе оправдание, обрадовался – засияли глаза, поднялись брови, растянулся рот в улыбке, открылись скверные зубы. Но хочется и пожалеть себя: вот бы быть лентяем. «Я бы тотчас же отыскал себе и соответствующую деятельность, а именно пить за здоровье всего прекрасного и высокого. Я бы придирался ко всякому случаю, что-

6 Достоевский Ф. М. Записки из подполья. Игрок. / Послесл. Тихомирова Б. Н.; илл. А. А. Алексеева. СПб.: Вита Нова, 2011. С. 12.

7 Там же. С. 13.

бы пролить в свой бокал слезу»⁸. Слеза на щеке, и бокал, и лицо лицемерно-скорбное – все отражено. Но над человечеством можно и поглумиться, язык ему показать. «А что, господа, не столкнуться ли нам все это благоразумие с одного разу, ногой, прахом единственно с тою целью, чтоб все эти логарифмы отправить к черту и чтоб нам опять по своей глупой воле пожить!»⁹. Неужели это прозрение XIX века отразилось в веке XX-м в зеркале? Ишь как торжествуя язык выскочившего из подполья ничтожества. Он скоморошничает, ерничает, демонстрирует изуродованную комплексами и невысказанными дурными намерениями душу. Уж «не пародия ли он»? Это отражения его внутреннего «я». Удвоение образа, дающее его сущности продолжение в зеркальных глубинах, открывает сардонический аспект в потустороннем, «зазеркальном» бытии.

Еще по «Анне Карениной» нам знакома отзывчивость Алексева на реплики героев и детали повествования, превращающиеся в его гравюрах в символические или метафорические образы. Ревность и зависть подпольного человека к высоким военным чинам, которым надо уступать дорогу, провоцируется в его искореженной душе невинным словом «мундиры». Это понятие материализуется у Алексева в неистово марширующих «оловянных солдатиках», символе порядка и дисциплины, далеких от взбудораженного сознания и болезненной души подпольного человека.

8 Там же. С. 14.

9 Там же. С. 15.

Его лицо исчезает с зеркальной поверхности, дисциплинированные «солдатики» из незабытого детства художника маршируют за пустым зеркалом, отражающим часть лампы. Сам «подпольный парадоксалист» перед зеркалом появится лишь однажды, во второй части и вспомнит себя давним, молодым, полным романтических мечтаний, а не плешивым ипохондриком, каким предстает здесь перед нами. Лицо, полное чистых надежд, ожиданий, без какой-либо пародийности – не то, что затылок.

Он предал себя еще в молодости, отказавшись от любви, посмеявшись над поверившей в его страстные слова Лизой. Омерзительный образ таракана, растопырившего конечности на постели у смятой подушки, дается Алексеевым вместо героя. Затем на столе, напротив него, – так он топчет чувства Лизы. Попрание любви, по Достоевскому, превращает его в предателя, в «таракано-человека». В скандально-оскорбительной измене любви православный мыслитель видел отказ от Божественного начала, низвержение в «глубины сатанинские», остро переживаемые Алексеевым как потеря рая, утрата грез, что постоянно ощущается в его работах.

И еще один повторяющийся в алексеевском цикле образ томит сознание подпольного человека. Так называемый «хрустальный дворец» как некая абстрактная фантазия о счастливом будущем человечества на земле: «Вы верите в хрустальное здание, навеки нерушимое, то есть в такое, которому нельзя будет ни языка укладкой выставить,

ни кукиша в кармане показать. Ну, а я, может быть, потому-то и боюсь этого здания, что оно хрустальное и навеки нерушимое и что нельзя будет даже украдкой языка ему выставить... если уж жить, то жить в хоромах»¹⁰ (– какое великое прозрение гения Достоевского!). Нелепо громоздкий «хрустальный дворец» не раз явлен игольчатым экраном. Убогие крошечные фигурки суетятся у подножия стеклянного монстра с пустыми глазами окон.

В интродукции: европейский отель – такой же недосыгаемый хрустальный дворец для молодого Алексея Ивановича, получившего жалкий дешевый номер на последнем, четвертом этаже. Игровой стол с крутящейся рулеткой, с ее страстями и драмами – судьбоносное пространство, где все решают цифры: выигрыш или проигрыш в этом алексеевском цикле – главный герой. Меняются детали расчерченного круга со стопками золотых монет, здесь нет игроков, даже намеков на них, здесь царят цифры. Снова и снова, не повторяясь, Алексеев воссоздает на игольчатом экране стремительный бег рулетки, призывно сияющие столбики монет, мелькающие цифры, выразительные разнообразные алчущие руки, напряжение ожесточенных лиц, зачарованно следящих за судьбоносным движением рулетки, за гипнотизированных сиюминутной эфемерной близостью богатства, теряющих способность рассуждать и любить.

М. М. Бахтин назвал игру в рулетку атмосферой «резких и быстрых смен судьбы, мгновенных

¹⁰ Там же. С. 15.

подъемов и падений. Ставка подобна кризису: человек ощущает себя как бы на пороге»¹¹. В заключительной иллюстрации деньги посрамлены: брошенные оскорбленной, рассерженной Полиной, они, как мусор, летят через стол, застывая в воздухе перед лицом ошарашенного, униженного героя. А в кино картина «Три темы» окончится россыпью золотых монет, определяющих судьбы людей. В этом весь Алексеев.

Иллюстрации к повестям Достоевского – последняя его работа в книге, как оказались последними анимафильмы «Картинки с выставки» и «Три темы» на музыку Мусоргского, его любимого композитора. Хотя Алексеев мечтал о новом фильме на игольчатом экране – фильме о прошедшей жизни, которую он видит за окном движущегося поезда. Он работал над этим проектом... Обдумывал фильм о себе, ибо разлад с самим собой, глубокая трещина тоски, расколовшая его душу, требовала гармонии.

Увы... Чиновник из Национального агентства по кинематографии отказал ему в финансировании. Но, пожалуй, это была внешняя причина. Борхес писал о герое одного из своих романов так, что невольно думаешь об Алексееве: «Он сотворял свой мир из разнородной и зыбкой материи, из которой сотканы сны. Это самый мучительный труд, даже если постигнуть все тайны и высшей, и низшей природы»¹².

11 Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994. С. 31.

12 Волкова П. Портреты. Книга 1. М.: Зебра Е, Хорошая книга, 2014. С. 90.

По невероятному стечению обстоятельств другой наш гений в эти же самые 1980-е годы, оказавшись в эмиграции, записывает в дневнике: «Отчего же мне так плохо? Отчего такая тоска? Раньше я хоть сны видел и находил в некоторых надежду. А сейчас и снов не вижу. Страшно. Как страшно жить»¹³. Искусствовед П. Волкова так прокомментировала эти строки из «Мартиролога» А. Тарковского: «Трагическая борьба внутри самого себя, преодоление почти непреодолимого разлада между собой и миром – удел особых душ»¹⁴. Алексеев и Тарковский страдали чисто русской депрессией, русской ностальгией. Оба были людьми на особинку.

Всех, кто встречался с Алексеевым – а это часто были люди незаурядные, – восхищали аристократизм его облика, манеры держаться и говорить, его образ жизни, отношение к быту. Французам нравилась старомодность его французского, а русским, например, М. Шемякину – старомодность петербургского произношения в родном языке. Но многие понимали: отношения его с миром не являют собой гармонию, в его душе навсегда скрыта глубокая тоска по потерянному раю, наделенному образами его детства. Тоска по недостижимому, тоска одиночества, покинутости, которую ни с кем разделить невозможно. Тоска, имеющая в данном случае название, от частого употребления сегодня слишком затертое, – эмиграция.

¹³ Цит. по: Волкова П. Портреты. Книга 1. М.: Зебра Е, Хорошая книга, 2014. С. 90.

¹⁴ Там же. С. 91.

3 октября 1981 года стало, наверное, самым невыносимым для него днем: скончалась Клер. Диагноз страшный – рак мозга. Художник один ухаживал за прикованной к постели больной. Приехавший из Италии его молодой друг, киновед Д. Бендацци поднял ничего не весящую Клер, сменил постель.

Вскоре Алексеев напишет Бендацци: «Я сделаю то, что тебя огорчит»¹⁵. Это будут его прощальные слова.

В самом начале августа 1982-го Светлана закрывает галерею в Бостоне и приезжает в Париж. Она хочет взять на себя юридические хлопоты, связанные с наследством Клер. Отца она застаёт в «очень напряженном и раздраженном состоянии». Он протянул ей копию телеграммы, отправленной представителю Национального агентства кинематографии, ответственному за распределение грантов. Она прочла вслух: «Если на этой неделе вы не выделите деньги на мой фильм, то сильно пожалеете»... Я сидела молча, испуганная и смущенная, уставившись на стоящую передо мной чашку»¹⁶. Отец внезапно сообщает: на следующей неделе он ложится на операцию по поводу простаты...

В понедельник, 9 августа, Светлана позвонила в больницу. Ей сообщили: «Месье не пришел, как было запланировано»¹⁷.

15 Цитата в переводе А. Бирюковой из письма Д. Бендацци авторам статьи, рассказавшего о последних встречах с А. Алексеевым.

16 Алексеева-Роквелл С. А. Зарисовки. Истории моей юности. Ярославль, Рыбинск: Рыбинский Дом печати, 2013. 360 с. С. 162.

17 Там же. С 163.

Вместе с писательницей Клодин Жермен, подругой семьи, Светлана схватила такси и помчалась в студию. «Он лежал, вытянувшись на узкой кровати офицера британской армии, которую когда-то привез из Нью-Йорка. Рядом с кроватью стоял его граверный стол. На отце была белоснежная пижама, а руки сжимали натянутую на грудь простыню»¹⁸. На тумбочке рядом с кроватью лежали его часы. В тишине раздавалось их тиканье. Светлана заметила на полу пузырек из-под лекарства, подняла, но надпись прочитать не смогла – перед глазами все плыло.

Каждый из младших друзей ушедшего мастера ощущал личную ответственность за его наследие – один за другим сборники статей художника-экспериментатора и книги о нем издает Д. Бендацци, игольчатый экран реставрирует канадский аниматор Ж. Друэн, последователь Алексеева.

Благодаря известному французскому киноведу Д. Виллуби анимационные шедевры Алексеева обретают новую жизнь: «В 2016 г. я опубликовал первое собрание его статей и интервью по искусству и анимации.... Постепенно я в полной мере смог оценить богатство и глубину его творчества и оригинальность его мысли, обобщив в предисловии к публикации прежде всего его яростную независимость от условностей коммерческого кино, которых поэт, которым он был, не желал принимать в обмен на свои мечты, идеи и фантазии, и который достигал оригинальности неожиданным путем. Мне кажется: такая позиция ху-

¹⁸ Там же. С. 163.

дожника – образец для размышления и даже для подражания¹⁹».

Урна с его прахом была перевезена с Лионского вокзала, того самого, на который он прибыл когда-то в Париж двадцатилетним. Алексеев упокоился в могиле семьи Паркер на английском кладбище Св. Маргарет, на окраине Ниццы. Алексеев наказывал Светлане: когда наступит час, похоронить его рядом с Клер. В России о месте захоронения великого соотечественника узнали спустя тридцать лет благодаря хлопотам Елены Исаевны Федотовой²⁰. От Светланы она услышала лишь об английском кладбище на юге Франции. На не сразу разысканной могиле обнаружилась только лежащая поперек дощечка с именем и фамилией художника...

Блистательно одаренный русский европеец, мистик и философ Александр Алексеев стал одним из самых оригинальных граверов XX столетия. Штрих и линия, свет и тень с поразительным мерцанием оттенков становились проявлениями его творческих порывов и в искусстве книги, и в искусстве анимации. Он работал в классической традиции постижения текста, обладая экзистенциальным сознанием художника XX века. Он опи-

19 Цитата в переводе А. Бирюковой из письма Виллуби авторам статьи, рассказавшего о последних встречах с А. Алексеевым.

20 С прискорбием сообщаем, что Е. И. Федотова – петербургская журналистка, двоюродная племянница А. А. Алексеева и наш друг, помогавшая нам при работе над книгой о ее великом родственнике, скоропостижно скончалась в апреле 2021 г.

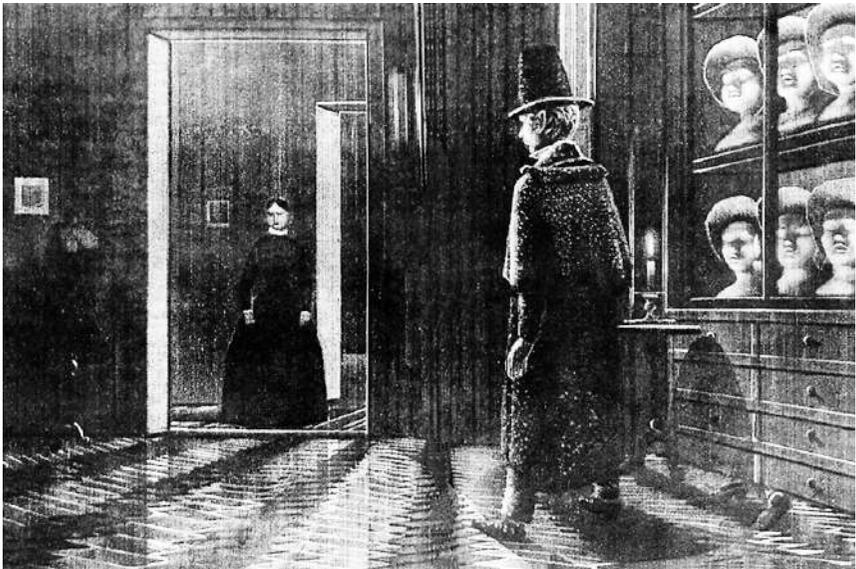
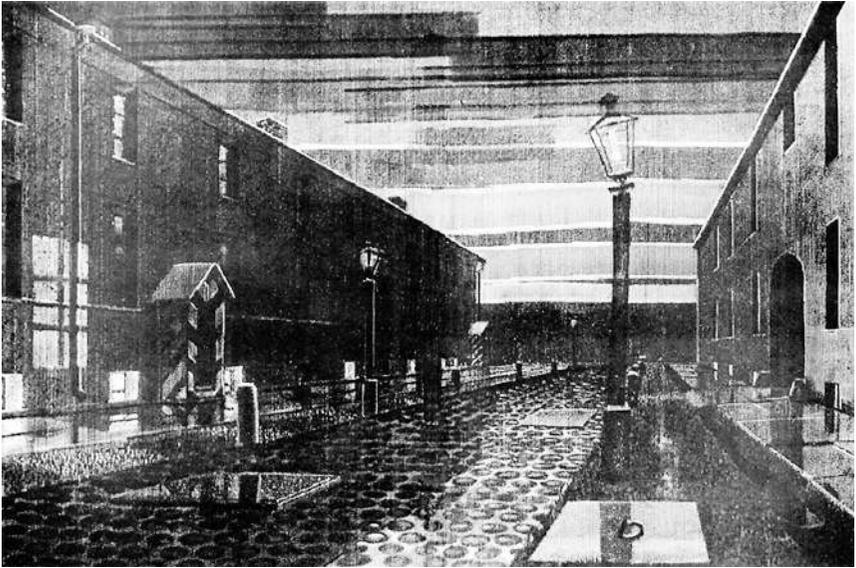
рался на классику, музыку и кинематограф, на традиционные и новые, им изобретенные технологии, чтобы проникать в тайны человеческой души и говорить о главном – о любви и смерти, о непостижимости рока. Основные работы этого поразительного мастера, прежде всего к русской классике, выстраиваются в единый ряд, создавая ритмический, музыкальный, мистический мир Алексева о земных страстях, волнующий нас и сегодня.

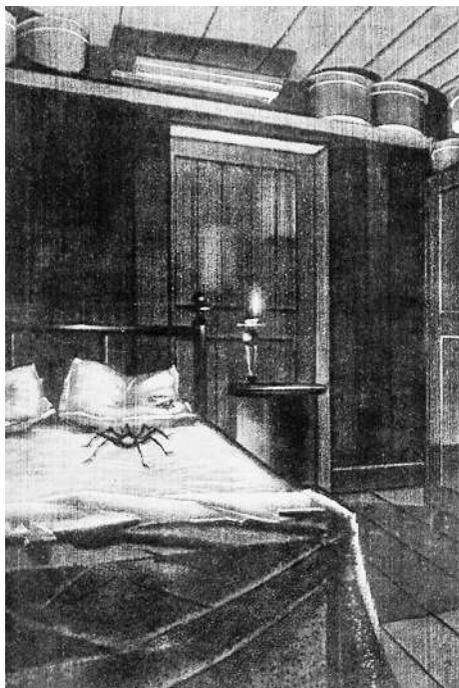
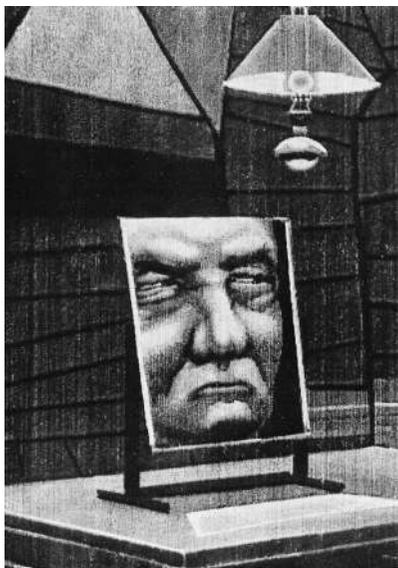
Об издании

Наши XI «Трауготовские чтения» проходили 12–13 марта 2021 года, а 5 апреля исполнилось 120 лет со дня рождения Александра Алексева (1901, Казань – 1982, Париж). К этой дате в издательстве АСТ был приурочен выход книги исследовательниц жизни и творчества мастера Лолы Звонарёвой и Лидии Кудряцевой «Потерянный рай Александра Алексева», постоянных участниц «Трауготовских чтений». Авторы не только проанализировали его книжные работы и открытия в анимации, но и сумели дать правдивую картину жизни, исправив ошибки, которыми была насыщена биография художника как в западных публикациях, так и в российских. Для этого потребовалось семь лет работы с коллекционерами и краеведами, а также в архивах – государственных и частных. В этом выпуске публикуется итоговая статья о последних работах и годах жизни А. А. Алексева.









Кузнецов Эраст Давыдович

МИХАИЛ ЦЕХАНОВСКИЙ

Михаил Михайлович Цехановский был самым старшим среди ленинградских художников книги, старше даже самого Лебедева – на целых два года. Он родился в 1889 году в Проскурове, в семье чиновника, позднее переехавшей в Петербург. Тягу к изобразительному искусству ощутил рано и стал обучаться будущей профессии. Сначала в Париже, в скульптурной студии, где прозанимался почти два года. Потом в Академии художеств (одновременно с этим, как захотели родители, обучаясь на юридическом факультете Университета), потом в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1918 г. Но тут приспела Гражданская война, и он был призван в армию, где занимался оформительской работой самого разного рода, а также преподаванием по своей специальности, и мобилизовался лишь в 1923 году.

Таким образом, становление его очень затянулось, но он был талантлив, деятелен, уже обога-

щен довольно широким профессиональным опытом – и рвался в дело.

Начинал он с мастерской «Пропеллер», изготавливавшей киноплакаты (кинематограф тогда стремительно шел в гору и завоевывал массовое признание) – снова с пользой для себя, потому что это помогло ему освоить тонкости работы для печати; а вскоре сошелся с художниками, занимавшимися иллюстрированием детской книги, главным образом в «Радуге» и в Детском отделе Госиздата, и легко стал своим среди них. Уже в 1926 г. вышли сразу шесть книжек, сделанных им на высоком уровне, а особенно среди них выделялись такие зрелые и совершенные, как «Семь чудес» Маршака и «Ураган» Житкова, которые сразу поставили его в ряд признанных мастеров.

«Семь чудес» – это сборник загадок, посвященных таким обыденным, хорошо известным предметам, как Поезд, Газета, Спички, Трамвай, Самовар, Пишущая машинка, которые оказываются совсем не просты. Художник извлекает их из привычной среды и размещает на книжной странице, побуждая смотреть на них свежими глазами, как на нечто только что увиденное впервые, воспринимать их форму, цвет, строение, особенности их материалов с присущей им фактурой. А иллюстрируя захватывающую приключенческую повесть «Ураган», он исполняет рисунки очень наглядно и рационально, почти как в учебниках, показывающих и объясняющих, как все происходило, – и от рисунков этих не оторваться.

Предметный мир и стал основной, едва ли не единственной, темой работ Цехановского: «Гри-венник», «Про эту книгу», «Телеграмма» Бориса Житкова, «Карманный товарищ» Михаила Ильина – все это издания уже следующего, 1927 года. Здесь он смыкался с другими художниками, занимавшимися, и каждый по-своему, так называемой «производственной» книжкой. Идея, воодушевлявшая их, была очень в характере того времени, не только познавательной (хотя и познавательной тоже), но и воспитательной. Для советских ребят окружающий повседневный мир, – принадлежащий им, завоеванный для них дорогой ценой, – должен был представать не как неприятный, чуждый, невзрачный, а как притягательный, интересный, доступный.

Здесь Цехановскому быстро удалось добиться значительных результатов. В этой теме с ним мог сравниться разве что Николай Лапшин. Но сферы их заметно отличались. Лапшину более удавались книги о путешествиях, а также книги историко-научного и историко-технического характера – его интересовала не сама техника как таковая, а люди, с нею связанные. Он мог при надобности изобразить устройство какой-нибудь машины или исполнить чертеж, но стремления разобраться в этой машине не испытывал. А Цехановский разработал ряд остроумных приемов иллюстрирования книг такого рода – скажем, скучноватую схему устройства телеграфного аппарата перевести в упрощенную модель, сооруженную наскоро из того, что под рукой: катушек, палочек, гвоздей,

карандашей, скрепленных обрывками бечевки. Его композиционное мастерство, внимательность к структуре и фактуре предметов превращали самые обычные технические рисунки, сродни тем, что встречаются в учебниках, в подлинные произведения графического искусства.

Но бесспорно самая лучшая его книжка уже выходила за пределы этого круга. Это «Почта» Маршака (1927). Можно воздать должное поступку Лебедева, который, изменив своему устойчивому союзу с Маршаком, предложил эту соблазнительную работу Цехановскому – и не ошибся.

В детстве мне неслыханно повезло: именно «Почта» оказалась единственной книжкой Цехановского, которая попала мне в руки и возбудила во мне совершенно непонятный тогда восторг, который я продолжаю испытывать до сих пор всякий раз, когда снова ее вижу. Удивительно ли, что почти тридцать лет спустя мне захотелось написать об этом художнике книгу, а потом удалось добиться (правда, без особого труда – меня в издательстве поняли) того, что в нее была вставлена в качестве необычной «иллюстрации» вся «Почта», воспроизведенная целиком, вместе с обложкой – один к одному. Именно ее я изредка и перелистываю, снова погружаясь в памятное мне ощущение.

Веселая, немного залихватская обложка с громадной красной маркой и озорными штемпелями «Ленинград – Москва – Радуга». Крепко и плотно скомпонованные развороты, поражающие своей насыщенностью яркими рисунками, а рисунки эти, при всей очевидной упрощенности, остры

и характерны: выразительно показаны Берлин, Лондон, Бразилия, а каждый из четырех почтальонов отличается от остальных не только одеждой, сложением и цветом лица, но даже собственной индивидуальной походкой, причем в походке этой любопытно передано разнообразие ритмов в тексте Маршака: торопливо-бодрого, солидно-тяжеловесного, четко-суховатого и утомленно-вялого.

В своих иллюстрациях Цехановский очень скоро потянулся к монтажу, то есть стал строить их не как отдельную «картинку» чего-то увиденного прямо в жизни (или представляемого как такое увиденное), а как соединение совершенно разных, в реальной жизни не встречающихся предметов и явлений – и их взаимодействие (а порой даже столкновение) помогает постигнуть нечто важное. Именно так он работал еще в «Урагане». В нем есть иллюстрация, в которой сложный синтетический образ создан сведением происходящего на разных страницах повести: «эфир», пересекаемый текстами радиogramм, Эйфелева башня, раскачиваемая ураганом, оборотистость дельцов, зарабатывающих на чужом несчастье (мыло «Жанен», названное так по имени капитана дирижабля), горе его жены (фотография) и надпись PARIS, обозначающая место действия. Приемы монтажа использованы и в «Почте». Иллюстрации здесь представляют собою соединения разнородных и разномасштабных предметов – как на одной из страниц, буквально забитой текстом, изображениями почтового вагона, двух писем да

еще маленького «игрушечного» поезда в самом низу (возникает догадка, что здесь Цехановский уместно воспользовался примером Лебедева, именно так компоновавшего страницы своего «Багажа», – впрочем, это только предположение).

На использовании монтажного приема построена, в сущности, вся эта книжка. Так, открывает ее «письмо Борису Житкову» в аккуратном конверте с марками, в конце книжки возникает оно же, только на этот раз испещренное следами долгого путешествия – новыми наклейками, штемпелями, надписями (а прежние энергично зачеркнуты). Монтажный прием поддерживает целостность книжки. Ее развороты не механически следуют друг за другом, а подчинены хорошо продуманному и осязаемому движению, пронизывающему всю книжку. Здесь снова использован принцип монтажа: открывая следующую страницу, мы еще держим в сознании увиденное на предыдущей и воспринимаем их вместе, в образованном ими взаимодействии. Почтальоны, составляющие своеобразную «эстафету», все идут в одну и ту же сторону (конечно же, слева направо, вместе с читателем, листающим страницы), и это движение повсюду усилено деталями: в Берлине направо следуют и выделенные цветом автомобили, в Лондоне – такие же заметные красные двухэтажные автобусы, в Бразилии в море вдали движется вправо пароход, и даже на последней странице Борис Житков, дожидаясь письма, тоже смотрит туда же, направо, словно подхватывая это движение...

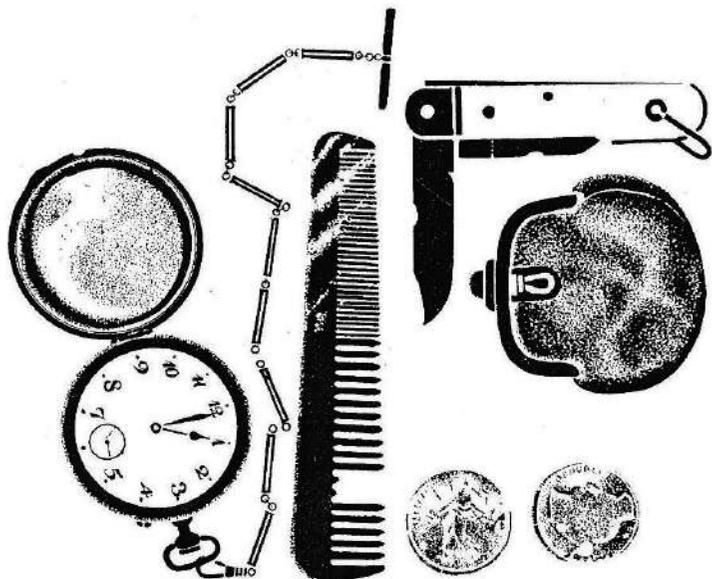
«Почта» приобрела громадную популярность и переиздавалась множество раз. Она оказалась одной из последних работ художника в книжной графике, вобрав в себя все лучшие качества его искусства, словно подводя итоги целому этапу его творчества. Дело в том, что повышенное внимание Цехановского к ритму, движению, монтажу не было случайным. Именно тогда, подходивший к своему завидному успеху в книжной графике, он уже готовился покинуть ее ради кинематографа.

Сначала он сделал так называемые «кинокнижки»: «Игра в мяч», «Бим-бом» и «Поезд» (1928), в сущности, своего рода игрушки – крохотные книжечки, где на каждой странице изображена одна (или две) фигурки в последовательных фазах какого-то нехитрого движения. Если странички быстро пропускать между пальцами, возникает иллюзия движения – простенькая забава, но она стала шагом к мультипликации.

Цехановский сделал и следующий шаг, начав очень серьезно заниматься в объединении при Ленинградском доме работников искусств, и встретил там понимание. «Почта» закономерно оказалась для него своего рода пропуском в кинематограф, и неудивительно, что вскоре, в том же 1928 г., он заключил договор со студией «Со-вкино» на фильм именно по мотивам этой книжки. Фильм «Почта» вышел уже на следующий год и, восторженно встреченный критиками, открыл череду новаторских произведений Цехановского в кино. Еще через год на экран вышла озвученная версия этого фильма.

Книжную графику он оставил. Правда, в 1936 г. все же сделал второй вариант иллюстраций к «Почте», сохранив общий замысел варианта первого. Книжка стала вдвое толще – просторнее и светлее, появились новые сюжеты, иллюстрации стали более подробными, «реалистичными», а движение в ней заметно утратило прежнюю настойчивую стремительность. Не исключено, что на этих переменах сказались события того беспокойного года, подталкивавшие художника к осмотрительности. Впрочем, книжка вышла отличная. Просто это была уже иная «Почта» – окончательное прощание с книжной графикой.

Цехановский многое успел сделать для становления советского мультипликационного кино и стал одним из его признанных мастеров. Любопытно, что последней его работой оказался еще один вариант «Почты» – на этот раз цветной и широкоэкранный, который был закончен и выпущен в прокат в 1964 году. А на следующий год Цехановского не стало.



ЧТО ПОДАРИЛ РЕНЕ ДИКАРЯМ.

ЧУДО ТРЕТЬЕ

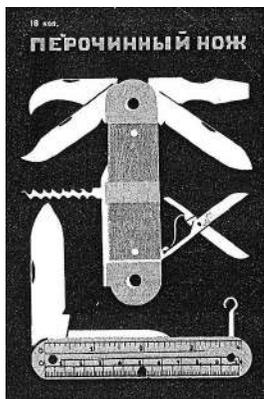
Цветной
Теремок —
Шириной
С вершок.

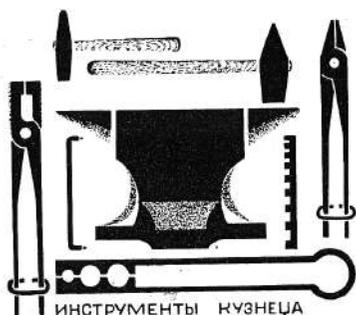
Сестры в тереме живут —
Угадай, как их зовут.

ОСТОРОЖНО!!!

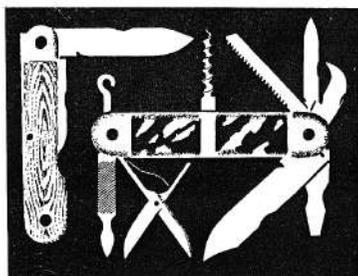
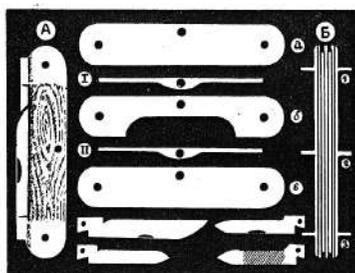


По порядку всех сестер,
Выпускают на простор,
Осторожно их берут,
Головой о стену трут.
Чиркнут ловко раз и два —
Загорится голова.





ИНСТРУМЕНТЫ КУЗНЕЦА





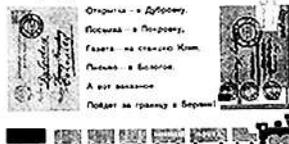
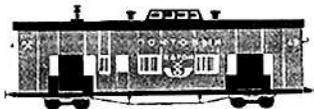
4
 Нет берлинской почты,
 Простая такая картина:
 Одеты все на Восток,
 Зима в шапках и шалях надетых,
 На улице лютецы в ряд
 На коньках катятся,
 И вывески белые
 На улицах висят.
 Тут же зеленый светит
 Машинный светлый свет,
 Показав на север,
 По Липсову шоссе.



Заходит в дверь почтальон
 Шляпку почтальон — чужак,
 — Почтальон для Готт Миттуса
 Из почты английской
 — Вперед и доставлять письмо
 Улица в Липсов Миттуса!

Жизни на границе
 По волегу почты
 Завоев завоевывает
 А почта на Миттуса
 В почте почтальон
 Письмо важное несет

Пакеты по почте
 Работаются в почте,
 В почте работает почта,
 И для почтальона
 На улицах почта
 Миттуса почта почтальон



Открыты — в Дублин,
 Письма — в Петербург,
 Газета — на станцию Коп,
 Письмо — в Берлин.
 А вот важное
 Пойдет на границу в Берлин!



Нет берлинской почты,
 Письма почта почтальон
 Одет почта на Восток,
 Почтальон в красной шапке,
 На улице почта в ряд
 На коньках катятся,
 И вывески белые
 На улицах висят.
 Тут же зеленый светит
 Машинный светлый свет,
 Показав на север,
 По Липсову шоссе.

Заходит в дверь почтальон
 Шляпку почтальон — чужак,
 — Почтальон для Готт Миттуса
 Из почты английской
 — Вперед и доставлять письмо
 Улица в Липсов Миттуса!

Письмо
 Само
 Миттуса на почте
 Не в почте почта почтальон
 Одет почта на Восток,
 Почтальон в красной шапке,
 На улице почта в ряд
 На коньках катятся,
 И вывески белые
 На улицах висят.
 Тут же зеленый светит
 Машинный светлый свет,
 Показав на север,
 По Липсову шоссе.

Миттуса почта почтальон
 Улица почта почтальон
 Еду
 На коньках катятся,
 И вывески белые
 На улицах висят.
 Тут же зеленый светит
 Машинный светлый свет,
 Показав на север,
 По Липсову шоссе.



В Берлин
 Одет почта на Восток,
 Почтальон в красной шапке,
 На улице почта в ряд
 На коньках катятся,
 И вывески белые
 На улицах висят.
 Тут же зеленый светит
 Машинный светлый свет,
 Показав на север,
 По Липсову шоссе.



Нет берлинской почты,
 Письма почта почтальон
 Одет почта на Восток,
 Почтальон в красной шапке,
 На улице почта в ряд
 На коньках катятся,
 И вывески белые
 На улицах висят.
 Тут же зеленый светит
 Машинный светлый свет,
 Показав на север,
 По Липсову шоссе.

Заходит в дверь почтальон
 Шляпку почтальон — чужак,
 — Почтальон для Готт Миттуса
 Из почты английской
 — Вперед и доставлять письмо
 Улица в Липсов Миттуса!

Курбатова Анна Константиновна

БОЯРСКИЙ СТИЛЬ И КОСТЮМ В РУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

В XIX в. историческая тема заняла важное место в искусстве, и отечественные художники для создания образов «славного прошлого» обратились к изучению старинного русского костюма. Сведений о нем сохранилось мало. Имелись материалы о защитном комплексе вооружения времен Киевской Руси. Сохранилась небольшая коллекция царских одежд, украшений, головных уборов, обуви и тканей XVI–XVII вв. в Оружейной палате Московского Кремля. Изображения костюма людей духовного и светского сословий в те времена создавались в условной стилистике церковного искусства. В XVIII в. Петр I указами запретил ношение боярского платья. В Европе светское изобразительное искусство уделяло костюму гораздо больше внимания. Иностранцы оставили гравированные и живописные портреты русских вельмож, купцов и царя, но они, как и описания одежд, не всегда соответствовали действитель-

ности¹. Эти материалы так или иначе использовали художники XIX в. в работе над изображениями мужских боярских костюмов. Женское боярское платье воссоздавали на основе народного, содержащего разнообразные элементы и декор, насыщенные древней языческой семантикой. В центральных и южнорусских областях преобладал понёвный комплекс, состоявший из рубахи и юбки, а для северных губерний характерен был сарафан. Предполагается, что к XVI в., как и в Европе, одежда горожанок Московской Руси находилась под влиянием костюма знати, и они носили только сарафан². Одежда бояр воспринимала иноземные влияния и включала общие с восточным и западным средневеково-феодальными мирами отделки и ткани. Важной частью такого платья являлся откидной рукав. Именно его в 1770-х гг. добавила к русскому сарафану Екатерина II, создавая первые стилизованные под боярские придворные женские платья. Приобретшие современный силуэт и украшенные европейскими вышивками, они должны были демонстрировать принадлежность к русскому культурному

1 Жабрева А. Э. Письменные и изобразительные источники по истории русского костюма XI–XVII вв. Б-ка Рос. акад. наук. СПб.: Петербургское Востоковедение: БАН, 2016. 479 с.; Одежда русских XIII–XVII вв. Глава 4 из // М. Г. Рабинович. Древняя одежда народов Восточной Европы: Материалы к историко-этнографическому атласу. М., 1986. <https://aoimevelho.blogspot.com/2018/07/xiii-xvii.html> (дата обращения: 07.09.2021).

2 Одежда русских XIII–XVII вв. Глава 4 из // М. Г. Рабинович. Древняя одежда народов Восточной Европы: Материалы к историко-этнографическому атласу. М., 1986. <https://aoimevelho.blogspot.com/2018/07/xiii-xvii.html> (дата обращения: 07.09.2021)

наследию. В это же время появились романтизированные женские портреты в народных костюмах. Изменяя свои формы и пропорции в соответствии с менявшейся европейской модой, русское придворное платье сохраняло свое значение до 1917 г., а сарафан стал одним из символов русскости (илл. 1, 2).

Стилистически в искусстве XIX в. царил историзм, а женская мода испытывала сильные влияния со стороны театра. У великосветских модниц обращение к стилизованным русским народным и боярским платьям носило игровой характер (отшивались они в мастерских Императорских театров). Когда заканчивалась придворная жизнь балльных платьев, их использовали в спектаклях на боярскую тему³. Во второй половине века к созданию исторических костюмов для театра привлекались известные ученые-историки и художники. В 1870-е гг. сформировалась теория официальной народности и начал активно развиваться поощряемый правительством русский стиль. В искусстве появились изображения былинных богатырей, в восьмидесятые получила распространение историческая живопись на тему Московской Руси. Во дворце великого князя Владимира Александровича в 1883 г. состоялся костюмированный бал в стиле *à la russe*. «Бал вышел на славу, как нельзя более характерно русским, полным олицетворением

³ Господа оформители. Художники русского театра. Каталог. / Метелица Н. СПб.: типогр. Экстрапринт, 2001.

былой современно-народной Руси»⁴. Увлечение русским костюмом среди аристократии росло. Костюмированные балы, живые картины, любительские спектакли стали частым явлением. На мужчинах русское платье в повседневной жизни воспринималось как символ культурной самоидентификации. Для женщин оно оставалось одним из направлений в моде, и отечественные журналы предлагали им туалеты русских и славянских крестьянок для костюмированных вечеров. В этом же 1883 г. на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Москве были представлены «русские костюмы и различное шитье в русском стиле». Безымянный обозреватель писал: «Московский магазин под фирмою “Русь” выставил русские костюмы для дам и детей. Замечательно красив, вышитый золотом, боярский сарафан. Повязки, кокошники, шугаи и боярские шубки очень красивы и дешевы»⁵. В продаже появились товары, стилизованные под русскую тему. Ориентируясь на настроения современниц, К. Б. Вениг, К. В. Лебедев, А. И. Корзухин и другие художники писали женские портреты в костюмах зажиточных селянок. Главным романтизатором и мифологом русского боярского костюма стал К. Е. Маковский. Портретируемым моделям он предлагал для позирования предметы народной одежды из собственной кол-

4 Костюмированный бал в Зимнем дворце. 2 т. М.: изд. дом «Русский антиквариат», 2003. С. 15.

5 Х. З. Предметы роскоши. СПб.: типография газеты «Новости», б/г.

лекции. Художник создал огромное количество сюжетных композиций и заказных портретов элиты общества, на которых объединял старинные предметы быта, элементы народных костюмов северных и южных территорий. Вещи были подлинные, но к этнографической достоверности Маковский не стремился⁶ (илл. 3, 4).

Еще с конца XVIII в. городская эстетика сначала медленно, а затем все более заметно оказывала влияние на традиционное платье. Интерес к оригинальному, начинавшему уходить в историю народному комплексу выразился в этнографических выставках, первая из которых состоялась уже в 1867 г. В России этого времени коллекционирование предметов старинного народного быта и костюма было стихийным и не имело систематизированного научного подхода. К концу века многочисленные частные и принадлежавшие художественным и ремесленным учебным заведениям собрания народного костюма, сохранившегося со второй половины XVIII в., служили реквизитом или образцами для творчества. Самая большая коллекция текстиля принадлежала Н. Л. Шабельской. Когда имевшиеся костюмы готовили в 1900 г. к Всемирной выставке во Франции, их улучшили и добавили шелковые и парчо-

⁶ Лекции. По следам «Русских Сезонов» в Томске: «Петушинский стиль», нарядные кормилицы и тайна коллекции Шабельской – Креативные индустрии – Томский Обзор – новости в Томске сегодня. Боровский А. «Боярская капелла – кабацкий коммунизм». URL: <https://obzor.city/article/471628> (дата обращения: 07.09.2021).

вые сарафаны⁷. Эта музейная роскошь поразила Париж, а созданный на основе коллекции фотографический каталог стал «историческим свидетельством» о русском наряде. Шабельская, как и Маковский, интерпретировала подлинные русские костюмы для придания им большей выразительности в глазах европейского зрителя (илл. 5).

Направление национального романтизма в искусстве последней четверти XIX в. носило черты салонного искусства, обслуживавшего вкусы узкого круга образованного общества. Как представители артистического мира, художники остро чувствовали потребности своих заказчиков и создавали изображения старинных костюмов с учетом влияния моды. Можно проследить, как в течение столетия в художественных произведениях дамский модный корсет изменял исторический силуэт женского народного и боярского платьев и как осовременивались формы рукавов и воротников. В костюме всегда был важен крой, но история не сохранила его точных описаний и достаточного количества вещей, чтобы составить цельное представление об эволюции боярских одежд с XV по XVII вв.⁸ Кроме того, художники создавали ко-

7 Лекции. По следам «Русских Сезонов» в Томске: «Петушиный стиль», нарядные кормилицы и тайна коллекции Шабельской – Креативные индустрии – Томский Обзор – новости в Томске сегодня. Боровский А. «Боярская капелла – кабацкий коммунизм». URL: <https://obzor.city/article/471628> (дата обращения: 07.09.2021).

8 Одежда русских XIII–XVII вв. Глава 4 из // М. Г. Рабинович. Древняя одежда народов Восточной Европы: Материалы к историко-этнографическому атласу. М., 1986. <https://aoimevelho.blogspot.com/2018/07/xiii-xvii.html> (дата обращения: 07.09.2021).

стюм боярынь на основе образцов народного платья, которое уже около ста лет испытывало влияния городской моды.

Мужской исторический костюм также не остался без внимания художников. В 1890-е годы лучшие авторы были привлечены к работе над изданием «Царская охота». Содержание альбомов соответствовало характеру творчества живописцев, работавших над их оформлением. Первый том, «Великокняжеская и царская охота на Руси с X по XVI вв.» (1896 г.), оформили Н. С. Самокиш и В. М. Васнецов. Второй том, «Царская охота на Руси царей Михаила Федоровича и Алексея Михайловича. XVII век» (1898 г.), оформляли В. М. Васнецов, К. В. Лебедев, И. Е. Репин, А. П. Рябушкин, Ф. А. Рубо, Н. С. Самокиш и В. И. Суриков. Третий – «Царская и императорская охота на Руси. Конец XVII и XVIII век» (1902 г.) – А. Н. Бенуа, А. М. Васнецов, Э. Э. Лансере, К. В. Лебедев, Л. О. Пастернак, И. Е. Репин, А. П. Рябушкин, Н. С. Самокиш, А. С. Степанов, В. А. Серов и В. И. Суриков. (Содержание четвертого тома (1911 г.) освещает период Российской империи конца XVIII – XIX вв.)⁹ (илл. 6, 7).

Боярский стиль и мода *à la russe* сохранились в истории во многом благодаря знаменитому Историческому костюмированному балу 1903 г. в Зимнем дворце в честь 290-летия дома Романовых. Время на подготовку к торжеству было ограничено, и некоторые из участников надели костю-

⁹ Кутепов Н. И. «Царская охота»: история успеха: aldusku – ЖЖ. URL: <https://aldusku.livejournal.com/13980.html> (дата обращения: 07.09.2021).

мы, созданные для предшествовавших событий. Часть нарядов была заказана в известных ателье Санкт-Петербурга и Москвы: у Н. П. Ламановой, Е. Т. Ивановой, братьев Лейферт и А. Бризак, что не могло не наложить на костюмы отпечатка современной моды. Большая часть платьев в стилистике XVIII в. для его участников была, по традиции, создана в костюмерных мастерских петербургских Императорских театров. Художнику Е. П. Пономареву были поручены рисунки маскарадных платьев для императора Николая II и императрицы Александры Федоровны. С 1887 г. Пономарев «служил по костюмной части» и к этому времени уже оформил несколько «русских» спектаклей. Часть эскизов костюмов выполнил А. Я. Головин, на счету которого была опера «Псковитянка» 1901 г. Эскизы для Исторического бала стали самым крупным и известным заказом художника-графика С. С. Соломко, работавшего в неорусском стиле¹⁰. Первое десятилетие XX в. стало пиком его популярности (илл. 8, 9).

Русский бал канонизировал формы боярских одежд в изобразительном искусстве. На русскую тему до 1917 г. было поставлено еще много спектаклей, были созданы многочисленные произведения живописи и графики. Станиславский писал, что «боярские пьесы» представляли «красочные картины в духе Маковского» и породили изби-

¹⁰ Сергей Соломко. Самый знаменитый русский иллюстратор XIX в. Обсуждение на LiveInternet – Российский сервис онлайн-дневников. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/3604144/post465450251/> (дата обращения: 20.09.2021).

тый штамп в костюмах¹¹. С 1900-х гг. салонное изящество произведений живописи и графики, создававшихся для и на языке относительно небольшого европеизированного числа заказчиков, зрителей и читателей, начали подвергать критике. Художники исторической живописи, работая в реалистической манере, опирались на научные материалы и старались создавать наряды, близкие к старинным прототипам, что актуализировало изучение истории костюма как самостоятельного предмета. Художники «прикладного» плана снизили ценз исторического жанра, придав ему игровые черты. Конец XIX в. – период активного развития печатных изданий и появления совершенно новой иллюстративной графики, не претендовавшей на серьезный реализм. Иллюстрация стала частью развлекательной культуры, распространявшейся в журналах, на открытках, подносных адресах и пиршественных меню. Этнографическая и историческая достоверность их целью не являлась.

Эскизы костюмов для театральных постановок и книжных иллюстраций имели много общего, и художники совмещали творческие площадки. Самые известные костюмированные изображения бояр в книжной иллюстрации создал И. Я. Билибин. В его оформлении в 1905 г. вышли «Сказка о царе Салтане» и в 1907 г. – «Сказка о золотом

11 Цит. по: Гангур Н. А., Комаревцева А. А. Костюм в «Национальном стиле» на русской театральной сцене второй половины XIX в. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kostyum-v-natsionalnom-stile-na-russkoy-teatralnoy-stsene-vtoroy-poloviny-xix-veka/viewer> (дата обращения: 07.09.2021).

петушке» А. С. Пушкина. Одежду знати для персонажей художник, по собственному признанию, создавал под влиянием работ предшественников. О народной одежде Киевской и Московской Руси он писал: «Мужской костюм приходится воссоздавать на основании заметок иностранных путешественников, по описаниям и скудным остаткам». Женский народный комплекс он изображал на основе нарядов, собранных ранее в экспедициях на русский Север¹². Его рисунки костюмов крестьянок, созданные для открыток, стали историческим свидетельством о народном костюме XVIII–XIX вв. В 1910 г. Билибин обдумывал план создания «Истории русской одежды». Источники он разделил на две части: «“Указания на одежду, более или менее точные, так сказать «реальные»” и “Источники такого рода, где правда смешивается с условностью изображений и где эту правду приходится выфильтровывать”»¹³. В дальнейшем художник продолжил свою деятельность и как иллюстратор, и как театральный художник (илл. 10).

После октябрьских событий 1917 г. стиль модерн был объявлен пошлым пережитком прошлого. Многие авторы произведений русского романтизма оказались в эмиграции, а их произведения – в музейных запасниках. Государственная политика изменила темы и задачи искусства, в СССР этнографические экспозиции подверглись

12 Билибин И. Я. Несколько слов о русской одежде в XVI и XVII вв. // Старые годы. 1909. Июль–сентябрь. С. 440–456.

13 Грабарь И. Письма. М., Наука, 1974. 472 с. Д/о 07.09.2021.

пересмотру. В тридцатые годы XX в. все собрания народных костюмов были национализированы. Образы зажиточных людей из народа стали в искусстве неуместны. Богатые частные и принадлежавшие ранее художественным, промышленным и ремесленным учебным заведениям этнографические собрания оказались в хранилищах, и зачастую их судьбы до сих пор неизвестны¹⁴. Новые цензоры воспитывали представление о прошлом народа, населявшего территорию, с которой шли революционные реформы, через демонстрацию быта и костюма беднейших слоев населения. До 1890-х гг. основным научным интересом исследователей являлись региональные особенности и семантика простой крестьянской одежды. Большинство сохранившихся предметов коллекции РЭМ являются разрозненными частями богатого русского костюмного комплекса зажиточных селянок конца XVIII – начала XIX вв.¹⁵ Выведенный за рамки научных исследований, он появился на экспозициях лишь в 2000-х гг. Прделанная исследователями работа позволила говорить о неточностях в изображениях праздничного женского народного и исторического костюмов в произведе-

14 Крестовская Н. О. Судьба этнографической коллекции Ф. М. Плуткина по документам Отдела рукописей Государственного Русского музея. *Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: Материалы XX междунар. науч. конф.* / под ред. Н. М. Калашниковой. СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2017. С. 159–163.

15 «Во всех ты, душенька, нарядах хороша». Традиционный праздничный костюм XVIII–XX вв. Альманах. Вып. 446, СПб.: Palace Editions, 2015. С. 10.

дениях, созданных художниками прошлого. Искусствоведы и театроведы, историки костюма и этнографы советского и постсоветского периодов сходились во мнении, что изобразительное искусство и театр конца XIX в. подлинного древнерусского костюма не знали, и художники создавали лишь его стилизации¹⁶. Представление о платье знати Московской Руси на протяжении XX в. являлось результатом творческой деятельности художников русского стиля. Созданные ими на рубеже XIX–XX вв. костюмы превратились в образцы для последующих авторов, а билибинские сказочные персонажи стали брендом отечественной иллюстрации.

¹⁶ Гиляровская Н. В. Русский исторический костюм для сцены: Киевская и Московская Русь. М.-Л.: Искусство, 1945. С. 50.



3



4



5



6



7



8



9

10



Малаховская Станислава Васильевна

КНИЖНАЯ ГРАФИКА НАТАНА АЛЬТМАНА. АНАЛИЗ ТВОРЧЕСКОГО ПОИСКА

Натан Альтман (1889–1970) известен в первую очередь как живописец. Но серьезное внимание мастер также уделял работе над оформлением книг – используя разнообразные приемы, техники, материалы, художник оформил более 50 книжных изданий. Эта сторона его творчества на настоящий момент наименее изучена.

Альтман работал в книге на протяжении всей творческой жизни: первые иллюстрации он сделал в 1913 г., последние – перед самой смертью, в 1970-м. В XXI в. наследию мастера еще не было посвящено серьезных научных исследований, а отдельно о его книжной графике написана лишь одна статья М. Вольфсон «Натан Альтман как иллюстратор детской книги»¹ Тем более ценным представляется анализ его работы над оформлением книг.

1 Вольфсон М. Г. Натан Альтман как иллюстратор детской книги / Натан Альтман. 1889–1970. Живопись. Графика. Театр. Скульптура. Фарфор. Книги. Фотографии и документы. Коллективная монография. Сост. Ксения Ремезова. Санкт-Петербург, KGallery, 2021

Если выстроить в ряд все книжные работы Альтмана, мы увидим, что это совершенно разные по стилистике произведения. Даже трудно поверить, что эти столь непохожие по решению рисунки принадлежат одному автору. Однако смена стилей происходит четко по хронологической шкале. Условно эволюцию стиля Альтмана в книжной графике можно разделить на четыре периода: первый, ранний (1913–1921 гг.), где автор еще ищет себя, примеряет приемы кубизма на иллюстрацию, работает с еврейскими издательствами и сотрудничает с поэтами-футуристами; второй (1921–1929), когда Альтман выполняет книжные обложки в духе конструктивизма; третий, парижский (1929–1935), – это вершина его книжного творчества; четвертый (1936–1970), реалистический: после возвращения из Франции в СССР художник был вынужден «приспособиться» под требования советских издательств и делать черно-белые, приближенные к академизму рисунки.

Самая первая книга в оформлении Натана Альтмана была издана в 1914 г. Это сборник стихов «Солнца поцелуи»² поэта-масона Арнольда Волковыского. Работал над ней Альтман в 1913 г., параллельно создавая серию рисунков, вдохновленных еврейскими надгробиями. Серию он назвал «Еврейская графика»³.

² Волковыский А. Солнца поцелуи. Стихи. Санкт-Петербург. Тип. М. Пивоварский и А., 1914

³ Natan Altman/ Judische Grafik. Text von Max Osborn. Berlin, Petropolis, 1923

Каждый лист – словно графическая имитация скульптурного рельефа – заключен в золотую рамку. Черное, белое, золотое – это цветовое сочетание усиливает своеобразие серии⁴. При оформлении своей первой книги Альтман использует эти же приемы. Глядя на иллюстрации, легко можно себе представить, что они высечены в камне.

Анализировать самую первую работу большого художника особенно интересно, так как именно в ней можно проследить поиск главных тем и формальных приемов, которые после будут сопровождать художника всю дальнейшую творческую жизнь.

В 1915 г. Альтман становится членом «Еврейского Общества Поощрения Художеств». В 1916-м в издательстве «Мория» выходит учебник иврита для младшей школы – «Еврейская азбука»⁵ («Алефбет»), – написанный педагогом Фаиной Шаргородской (илл. 1). Иллюстраторами этой азбуки были Натан Альтман, Самуил Гольдман, Лилиен и Валерий Каррик, Бенцион Цукерман, Иосиф Чайков и М. Рошаль. Альтман изображает сцены еврейских праздников, еврейский дом и быт. Он также использует приемы детского рисования: свободная композиция листа, обратная перспектива. Наиболее примечателен один из рисунков со сценкой в детской: два братика и сестра увлеченно играют в свои игрушки. Комната

4 Эткинд М. Г. Натан Альтман. Издательство «Советский художник». 1971. – С. 24

5 Шаргородская Ф. Алефбет. Одесса, издательство «Мория», 1916

изображена в обратной перспективе, плоскости и предметы слегка раздроблены кубистическими построениями. Очень аккуратно и мягко автор вводит разные фактуры, что возвращает предметам «вещественность». Отдельные фрагменты этого рисунка можно будет увидеть на других разворотах.

В начале 1920-х в искусстве книги началось новое мощное направление, которое станут называть в Европе «новой типографикой», а в России – конструктивизмом. В основе этого нового стиля были строго функциональные формы современной промышленной техники.

В 1921 г. Н. И. Альтман из Петрограда переехал в Москву, возглавив там отдел изобразительного искусства при Наркомпросе. В 1922–1923 гг. художник совершил творческую поездку в Берлин, где оформил несколько изданий. В 1920-е гг. Н. Альтман создает множество книжных обложек. В основном художник сотрудничает с издательством «Земля и фабрика». Ему заказывают оформлять книги И. Эренбурга, Ю. Олеси, Н. Асеева, И. Бабеля, М. Кузмина.

Сетки из линий различной толщины, трапеции, параллелограммы, круги, осевые линии, лучи, разномасштабные шрифты, стрелки – вот модули, из которых Альтман komponует свои обложки. Одни и те же модули повторяются в разных комбинациях на разных изданиях. Несмотря на то что элементы одни и те же, Альтман компоновал их каждый раз по-разному, не выезжая на одном приеме. Цвет использовался условно, композиционным каркасом

были плоскости контрастных по тону цветов: черный, красный, серый, голубоватый.

Композиции лицевых сторон обложек у Альтмана асимметричные и простые, но очень эффектные. Художник использует прием, когда из наборных шрифтов составляется изображение, например, на сборниках Михаила Кузмина⁶. Иногда к формальной композиции из геометрических фигур и шрифтов добавляется фигуративный элемент, например птица на обложке «Истории моей голубятни»⁷ (илл. 2) или портрет героя – дядюшка на обложке книги «Дядя Мозес»⁸. В его графике того времени преобладал энергичный, жесткий рисунок, обобщенный или стилизованный.

Альтман – оформитель книг не признает орнаментов, украшений, виньеток. Обложка понимается им как графический девиз книги, выявляющий ее содержание. Композиция строится на сочетании современного крупного шрифта простых начертаний с контурным или силуэтным изображением-символом, как на плакате. Цель художника чаще всего – пластическая интерпретация значения слов, составляющих название книги, нечто вроде графической идеограммы⁹.

6 Кузмин М. А. «Сети: первая книга стихов». 3-е изд. Петербург-Берлин: Петрополис, 1923.

7 Бабель И. «История моей голубятни». М.-Л.: Земля и фабрика, 1926.

8 Шолом Аш. Дядя Мозес. Перевод с еврейского под редакцией С. Гехта. М. – Л.: Земля и фабрика, 1929.

9 Эткинд М. Г. Натан Альтман. М.: изд-во "Советский художник", 1971. С. 74.

За лаконичной обложкой конструктивистской книги скрывался трудоемкий монотонный набор. Как правило, его выполнял верстальщик, а не художник. Счастливым исключением в этом ряду является детская книга о приключениях пионера «Красношейка» Н. Асеева¹⁰. Здесь Альтман разработал макет для каждого разворота. Получилась настоящая супрематическая детская книга, уникальная в своем роде, так как, используя геометрические композиционные построения, художник вводит в плоскость листа и фигуративные линейные рисунки.

Впервые важным элементом стала задняя сторона обложки: на нее теперь выносились не только служебная информация, но и рисунок.

Высокое качество оформления изданий ЗИФ «зрелого периода» часто отмечалось в прессе, издательство охотно перепечатывало в своих каталогах рецензии такого плана: «ЗИФ, специализирующийся на европейски-хорошем выпуске беллетристики, и на этот раз издал книгу Бабеля на прекрасной бумаге, хорошо отпечатанную и с великолепно выполненной обложкой работы Н. Альтмана» (о сборнике «История моей голубятни», 1926)¹¹.

В 1928 г. Альтман уезжает в Париж на гастроли с Государственным еврейским театром (ГОСЕТ), в штате которого состоял художником, и остается

10 Асеев Н. Красношейка. Государственное издательство, Ленинград. 1926.

11 Фомин Д. В. Графическое оформление книг издательства «Земля и фабрика» // Библиоковедение. 2017. Т. 66. № 2.

во Франции на семь лет. В Париже он также работает с книгой.

Очень выразительны иллюстрации к «Петербургским повестям»¹² Н. В. Гоголя. Здесь – образы, полные драматизма и сатирической злости, неожиданные ракурсы и вольное обращение с перспективой, серые, черные, чернильные цвета. Для создания эскиза Альтман тонирует мелованный картон сиреневой гуашью, черные и цветные пятна и штрихи наносит сухой пастелью, а белые штрихи процарапывает иглой. Нарисованы эти листы были по заказу французского издательства в 1933 г., однако издатель обанкротился, и иллюстрации вышли в издательстве «Academia» уже в Советском Союзе в 1937 году.

Самой интересной работой Альтмана второго, парижского периода стала серия иллюстраций к книгам Марселя Эме «Сказки Кота Мурлыки»¹³ для издательства «Галлимар» (илл. 3). Обложка, буквицы и цветные иллюстрации – каждая деталь работает на цельный образ, любимые Альтманом герои-животные показаны с яркими характеристиками. Серия была ему очень дорога. Он сохранил гранки книг, даже неудачные пробные оттиски привез с собой в СССР в 1935 г. Некоторые из этих оттисков (размазалась краска, неправильно получилось наложение цветов, разные цвета с разных форм напечатались со смещением) пошли «под нож» (илл. 4). Перевернув лист, Альтман рисовал

12 Гоголь Н. В. Петербургские повести. М.: Academia, 1937.

13 Ayme Marcel. L' Elephant. Un Conte Du Chat perche. Gallimard, Paris, 1935.

уже новые иллюстрации, используя эту плотную качественную французскую бумагу как черновик уже для послевоенных рисунков к книгам, например к сборнику «Легенды и сказки индейцев Латинской Америки»¹⁴ (илл. 5).

Иллюстрациями к сказкам Марселя Эме завершился парижский период книжной графики Натана Альтмана. С возвращением в Россию начинается другой большой творческий этап. Встанут новые задачи, художник найдет для них новые решения. Однако одна книга, созданная уже в СССР, но сразу по приезде из Франции, продолжает парижскую стилистику. Это рисунки для книги Михаила Зощенко «Умные животные»¹⁵: девять цветных иллюстраций и обложка. Персонажи рисунков очень похожи на героев Марселя Эме в исполнении Альтмана для парижского издательства «Галлимар». Некоторые сценки почти буквально цитируют французские иллюстрации: например, с гусем или с лошадью. Так же условно обозначается пространство: только по масштабу и расположению в листе можно понять, близко предмет или далеко. Цветовые плашки со скругленными углами, которые служат фоном каждому рисунку, имеют серо-голубой оттенок, что более всего перекликается с оформлением сказки Марселя Эме «Злой гусак»¹⁶. Даже шрифты (как на обложке и

14 Легенды и сказки индейцев Латинской Америки. Сост. Э. Зиберт. Л.: Художественная литература, 1962.

15 Зощенко М. Умные животные. М: Детиздат ЦК ВЛКСМ, 1939.

16 Ayme Marcel. Le Mauvais Jars. Un Conte Du Chat perche. Gallimard, Paris, 1935.

тителе, так и в полосе набора и заголовках) подобраны аналогичные. Можно говорить о том, что художник повторил оформительский прием (пожалуй, единственный раз в своей практике).

По возвращении из Парижа в СССР Н. Альтман почувствовал, что во время его отсутствия все изменилось. В художественной жизни возведены жесткие идеологические границы. Книжная графика (как и сценография) давали художнику в СССР сравнительно большой простор для творческой свободы.

В 1936 г. в «Правде» прошла серия необычных по резкости и грубости тона редакционных статей, направленных против ключевых мастеров различных видов искусства. Установившийся жесткий режим контроля именно в эстетическом плане относился и к искусству книги. В стране к этому времени уже не было частных издательств, а подчиненные тем или иным общественным организациям, писательским или кооперативным, управлялись не менее строго, чем государственные. В 1936 г. Альтман рисует картинки для «Веселой азбуки»¹⁷ по заказу Детгиза. Все герои представлены в образе медведей. Животные с характерами людей продолжают линию метафорических превращений, начатых в рисунках к Марселю Эме.

Сборник басен¹⁸, составленный Владимиром

17 Усачев А. Натан Альтман. Веселая азбука. Страна Медведия. Предисловие А. Бондаренко, послесловие Е. Анферовой и А. Зозулинского. Иерусалим – М.: Гешарим/Мосты культуры, 2015.

18 Басни: сборник. Составил В. Л. Нейштадт М. – Л.: Детиздат ЦК ВЛКСМ, 1941.

Ильичом Нейштадтом и изданный в 1941 г., можно отнести к шедеврам книжной графики (илл. 6). В оригинале видна тончайшая проработка перового рисунка. При некачественной печати на дешевой бумаге эти волосяные штрихи расплющились, что испортило общее впечатление, но, несмотря на это, книжка эта любима читателями. Ее и сейчас еще можно встретить в некоторых районных библиотеках.

Во время войны работать над иллюстрациями Альтману не довелось. После эвакуации из Ленинграда в Пермь (тогда – Молотов) Натан Исаевич был приглашен занять место главного художника Мариинского (тогда – Кировского) театра оперы и балета. В Перми он также в течение двух лет сотрудничал с газетой «Звезда», рисовал карикатуры.

После войны Альтман вернулся к работе над книгами, однако их оформление уже не похоже ни на модернизм, ни на конструктивизм, ни на пестрые парижские картинки. Альтман пришел к классике, как это часто бывает в зрелости. Художники, в молодости пробуящие самые радикальные стили, всевозможные «измы», в более старшем возрасте нередко обращаются к классическому рисунку, находя в нем большое поле для самореализации. Издательства теперь требовали изображать все понятным и доступным языком. В сериях рассматриваемых рисунков, взятых из семейного архива, можно проследить путь от первоначального замысла (более смелого) до окончательного варианта, который был утвержден

издательствами к печати.

В иллюстрациях Альтман для каждой книги ищет свое новое решение. В рисунках явственно проступает отношение художника к герою, его собственная оценка происходящего. По эскизам можно проследить трансформацию образа того или иного персонажа: чуть-чуть изменяя мимику, позы, черты лица, Альтман делает своих героев то злыми, то добрыми, то смелыми, то жалкими.

С творчеством писателя Шолома Рабиновича (настоящее имя Шолом-Алейхема) Альтман активно взаимодействует на протяжении всей жизни и в самых разных жанрах искусства (илл. 7). В фильме «Еврейское счастье», вышедшем на экраны в 1925 г., Натан Альтман выступает в качестве художника по костюмам, гриму и декорациям. К нескольким театральным постановкам по Шолом-Алейхему он делает сценографию. В разные годы жизни возвращается к иллюстрациям к его рассказам: первую обложку к сказкам Шолом-Алейхема он создает в 1926 г., а большой сборник¹⁹ с 45 иллюстрациями выходит в 1957-м (нарисованы иллюстрации были еще в 1948 г., но издание стало возможным лишь после смерти Сталина). Можно проследить, как образы героев кочуют из жанра в жанр: из декораций переходят на страницы книг, из иллюстраций – в живописные композиции.

Тема жизни в еврейском местечке очень близка Натану, ведь он и сам родом из такого местечка,

¹⁹ Шолом-Алейхем. Сярмарки. Рассказы. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957.

какие описывает Шолом-Алейхем. Еврейские религиозные традиции, патриархальные семейные отношения, бедность, особый бытовой уклад – все это личные переживания Альтмана так же, как и писателя. И Шолом-Алейхем, и Альтман уехали из страны, правда, писатель навсегда остался в Америке, а художник вернулся и уже до конца жизни прожил в культурной столице России. Когда читаешь строки Шолом-Алейхема и изучаешь биографию Альтмана, кажется, что художник легко мог бы быть персонажем произведения прославленного еврейского писателя – настолько типично складывается жизнь Альтмана в местечке: очень бедная семья, мать – прачка, отец неизвестен, ребенка воспитывают родители матери; ради нового замужества мать навсегда бросает сына и уезжает в Америку. Готовый типичный сюжет для рассказов Шолом-Алейхема. «К чему романы, если сама жизнь – роман?» – это эпитафия к повести «С ярмарки», но эти слова могли бы быть и эпитафией к жизни самого Альтмана.

В 1948 г. Натан Альтман иллюстрировал роман Виктора Гюго «Отверженные»²⁰. Все иллюстрации – объемно-пространственные композиции, даже если это портрет, то он дан обязательно в среде, которая окружает героя (илл. 8). Под одной обложкой – два тома романа Гюго, издание – сокращенное. Альтман сделал рисунок на обложку, оформил титульный лист и создал двадцать великолепных иллюстраций, из которых опублико-

²⁰ Гюго В. Отверженные. Ленинград, Газетно-журнальное и книжное издательство, 1949.

вали лишь семь. Альтман подчеркивает не линию, а светотень, используя технику старых мастеров. С трудом можно узнать в этих рисунках художника-авангардиста.

Сборник избранных новелл Брета Гарта с рисунками Натана Альтмана вышел в 1956 г. в Москве в издательстве «Гослитиздат»²¹. Здесь Альтман выполнил 9 полосных иллюстраций и 25 заставок. Полосные иллюстрации выполнены в смешанной технике: художник комбинирует тончайшую перовую штриховку, заливки разбавленной тушью и итальянский карандаш. Автор достигает эффекта глубины пространства и насыщенности разными фактурами, создавая иллюзию того, что это выполнено в офорте, где акватинта совмещена с травленным штрихом. Особенно удачными получились сценки с животными и многофигурные динамичные композиции (илл. 9). В архиве семьи Малаховских сохранились все заставки: как оригиналы, выполненные тушью, так и многочисленные поисковые эскизы к ним.

Иллюстрации к книге Эрнесто Кастро «Островитяне» Альтман создавал на протяжении 1960 г. в «Гослитиздате»²². Художник работал над книгой в целом, разрабатывал не только иллюстрации, но и обложку, суперобложку, титульный лист, сочинял шрифты для обложки и титула. Книга вышла в твердом переплете, обтянутом ярко-желтой тканью, красный рукописный шрифт и черный контурный рисунок хорошо дополняют

21 Брет Гарт. Избранное. М.: Гослитиздат, 1956.

22 Кастро Э. Островитяне. М.-Л.: Гослитиздат, 1961.

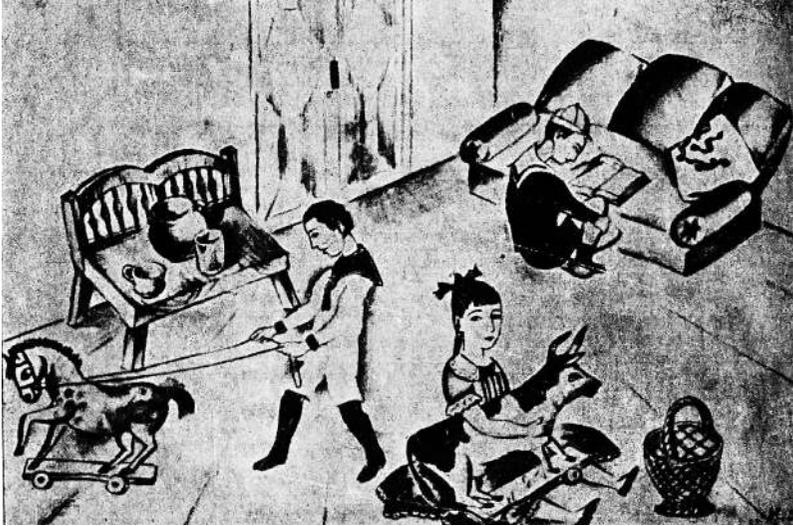
друг друга. В стилистике иллюстраций – отсылка к более раннему творчеству. Прием, когда рисунок выполняется одной непрерывной контурной линией одинаковой толщины, Альтман использовал еще в 1930-е гг. (илл. 10). Здесь художник не стремится передать объем, напротив, линии рисует насквозь, уплощая все предметы, будто бы все сделано из проволоки. Некоторые листы напоминают линейные рисунки Анри Матисса и Пабло Пикассо.

Портрет – тот жанр, в котором талант Альтмана проявился наиболее ярко. Это и портреты в самом буквальном смысле: он создал плеяду ярких образов деятелей культуры начала XX в. как в живописи и скульптуре, так и в рисунке. В книжных иллюстрациях наиболее интересны именно те листы, где он рисует психологический портрет героя, будь то человек или животное. Серия иллюстраций к «Островитянам» – это сплошь портреты: отдельные, парные или групповые.

Сборник «Легенды и сказки индейцев Латинской Америки» в «Гослитиздате» имел настолько большой успех, что был издан трижды: в 1962, 1972 и 1987 гг. Тираж каждого переиздания составлял 100 000 экземпляров. В книгу вошли фольклорные сказания индейских племен, населяющих территорию от Огненной Земли до Мексики. Художник смог вернуться к приемам примитивистского, «детского» рисунка, например, так выполнена обложка книги, изображения богов, орнаментированная одежда. Здесь вновь можно увидеть виртуозную работу тушью и пером, но

все рисунки исключительно декоративные. Каждое изображение идеально вписывается в полосу набора и работает в одной плоскости со шрифтом. Лаконичные, динамичные, исключительно выразительные по силуэту рисунки, наполненные разнообразными фактурами, превращают образы в символы, в идеограммы.

Работы Натана Альтмана в оформлении книг демонстрируют блестящее мастерство, глубинное понимание литературы и прекрасную интерпретацию текста, эмоциональное участие автора, неравнодушие к сюжетам. Ни одну его книгу нельзя назвать проходной, средней, поверхностной. К каждому заказу Альтман подходил с большой тщательностью, вниманием, вкладывал душу даже в самый маленький рисунок и максимально насыщал иллюстрации своими собственными переживаниями и творческими поисками, ведь он не мог выразить их в живописи в течение последних тридцати лет своей жизни.



1. Натан Альтман.
Иллюстрация
к «Еврейской азбуке».
Шаргородская Ф.
Алефбет. Одесса,
издательство «Мория»,
1916
Собрание KGallery



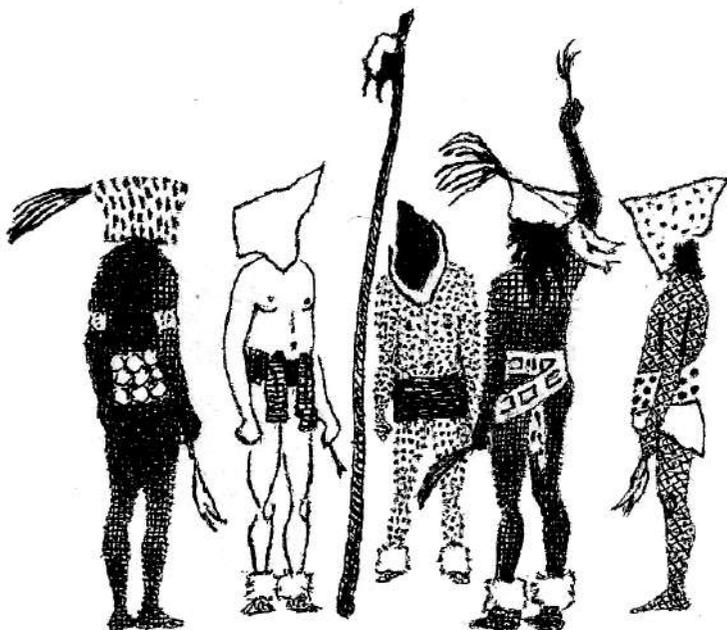
2. Натан Альтман.
Эскиз обложки.
Бабель И. «История моей
голубятни»,
Земля и фабрика 1927.
Литография.
Собрание семьи
Малаховских



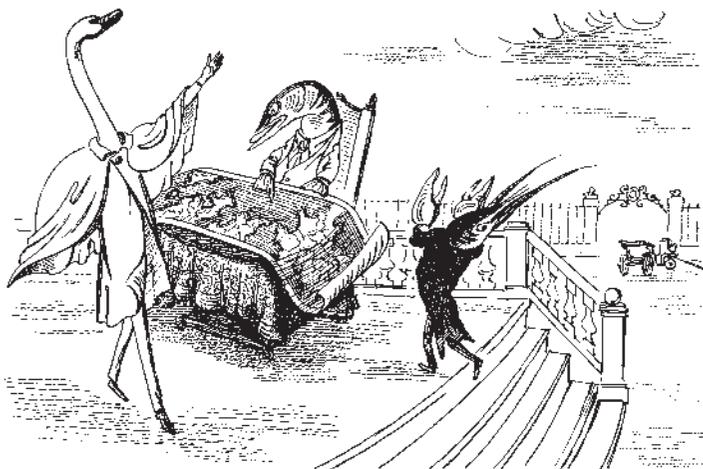
3. Натан Альтман.
Иллюстрация для
Ауме Марсел.
Les boeufs.
Un Conte Du
Chat perche.
Gallimard, Paris,
1935. Литография
Собрание семьи
Малаховских



4. Натан Альтман.
Иллюстрация
для Ауме Марсел.
Elephant. Un Conte
Du Chat perche.
Gallimard, Paris,
1935. Литография.
Разрезана.
На обороте
одной половины
иллюстрация для
книги «Сказки и
легенды индейцев
Латинской Америки»
(1961).
Собрание семьи
Малаховских



5. Натан Альтман. Иллюстрация для книги «Сказки и легенды индейцев Латинской Америки» Бум., тушь, перо.17х13 Ленинград, 1961. На обороте иллюстрация для Ауме Marcel. L' Elephant. Un Conte Du Chat perche. Gallimard, Paris, 1935. Собрание семьи Малаховских



6. Натан Альтман. «Лебедь, Щука и Рак». Мелованный картон, тушь, перо, процарапывание. 25х32,5. 1940. Собрание семьи Малаховских



7. Натан Альтман. Иллюстрация для Шолом-Алейхем. С ярмарки. Рассказы. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. Бум., тушь, перо. Собрание Пермской государственной художественной галереи



8. Натан Альтман. «Козетта». Эскиз иллюстрации к В. Гюго «Отверженные». Б., кар. 25x20. Ленинград, 1948. Собрание семьи Малаховских



9. Натан Альтман. Заставка к новелле «Как я попал на прииски». Брет Гарт. Новеллы. Бум., тушь, перо. 18x26 см. Ленинград, 1956. Собрание семьи Малаховских



10. Натан Альтман. «Донья Росалия». Иллюстрация для книги Эрнесто Кастро «Островитяне». Бум., итальянский кар. 27x20,5 Ленинград, 1960. Собрание семьи Малаховских

Михайлова Юлиана Юрьевна

ИГОРЬ ГАНЗЕНКО: ПРИЗВАНИЕ – ХУДОЖНИК-ПРОСВЕТИТЕЛЬ

Во времена, когда образование перешло на коммерческие рельсы и превратилось в «услугу», найти истинного учителя, работающего по призванию, представляется реальной проблемой. А Призвание, по меткому замечанию Х. Ортеги-и-Гассета, «это внутренний императив, определяющий наше бытие, подсказывающий нам, что мы должны делать, чтобы совпасть с нашим подлинным “я”. Чаще всего мы изменяем себе, не слушаем голоса призвания и вместо того, чтобы стремиться быть, отказываемся быть»¹.

Казалось бы, вопрос о призвании не должен возникать в среде художественно одаренных людей, сам выбор этого пути предначертан судьбой. Но такой взгляд выявляет несколько упрощенный подход, поскольку «внутри» профессии художника существует своя классификация: можно быть живописцем или графиком, писать портре-

¹ Ортега-и-Гассет Х. Веласкес и Гойя. Пер. с исп. и вступ. статья Ершовой И. В., Смирновой М. Б. М.: Республика, 1997. С. 120.

ты или пейзажи, а можно создавать иллюстрации для детской книги. И даже эта, казалось бы, узкая сфера имеет свои градации, например, определяющим для иллюстрации является возраст детей, которым адресована книга.

Говорить о том, что иллюстрирование детской книги – трудное дело, весьма банально, если бы это не было так сложно. Дело в том, что иллюстрация детской книги имеет свои особенности, о которых написаны горы педагогической и психологической литературы с подробными указаниями, как дети разных возрастов воспринимают художественные изображения и каким должно быть оформление книг, чтобы привлечь, заинтересовать, не оказать негативного влияния на психику ребенка.

Возникает вопрос, как художники решают для себя эти задачи. Учитывают ли они психологические особенности детской аудитории, читают ли специальную педагогическую литературу, берясь за иллюстрирование книг для этой категории читателей-зрителей? Как показывает практика – нет, это даже невозможно. Невозможно по инструкции создать мир, в котором ребенок, читая книгу, будет чувствовать себя комфортно. Выполнить эту задачу удастся только тем художникам, которые способны почувствовать свое предназначение на самом глубоком уровне. Получается, что осознать, услышать голос своего призвания – это дар Божий, счастье, которому можно позавидовать, если с тобой в жизни такого не случилось.

Понять свое призвание, хотя и не сразу, по-счастливилось петербургскому художнику-графику Игорю Геннадьевичу Ганзенко. Это случилось в середине 1990-х, когда он впервые получил предложение делать иллюстрации к детской книге. В процессе работы к нему пришло понимание того, что именно детская литература для младшего и среднего школьного возраста позволит ему по-настоящему раскрыться как художнику и человеку с тонкой и по-детски открытой душой, неистощимым стремлением к познанию окружающего мира, а главное – выразить то тонкое чувство юмора, которое присуще как самому мастеру, так и отечественной литературе для детей.

Игорь Геннадьевич Ганзенко (р. 1960) (илл. 1) – выпускник графического факультета Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, член Союза художников России, неоднократный победитель художественных конкурсов, участник российских и международных выставок. Родился и вырос в Невском районе г. Ленинграда, живет на Васильевском острове, его мастерская находится в Коломне. Любовь к старому городу, романтическое мироощущение художнику удалось воплотить в ранних, еще студенческих работах в технике линогравюры (илл. 2).

В зрелые годы Игорь Геннадьевич осуществил еще одну мечту своего детства – желание проникнуть в мир музыки и каким-то образом освоиться в нем. Выбор инструмента оказался оригинальным, он пал на волынку. В дальнейшем это увлечение стало поводом для формирования кол-

лекции этнических музыкальных инструментов, которую он продолжает пополнять и в настоящее время. С некоторыми инструментами Игорь Геннадьевич знакомит учеников студии жены – художника Ольги Владимировны Саксон, во время занятий в мастерской И. Ганзенко. Здесь детям открывается новый мир искусства и музыки, в котором присутствуют необыкновенно творческие личности, желающие не только передать юным студийцам свои умения, но и создать в первую очередь интеллектуальную атмосферу, ибо как сказал великий Микеланджело, «картины пишут головой, а не руками»², возбудить в детях тот самый импульс к просвещению, амплитуда которого в нашем современном обществе, к сожалению, стремится к затуханию.

Жажда познания и последующая передача своих знаний молодым, это когда-то банальная задача учителя, в современном мире утратили свое первостепенное значение. Именно поэтому хочется обращать внимание общественности на личностей, предназначение которых уготовано им судьбой. Просветитель – это природное свойство природы, оно не бывает ангажированным, и оно является главной чертой И. Ганзенко.

При разглядывании иллюстраций Игоря Ганзенко мгновенно приходит мысль об их многофункциональности: они так насыщены историческими подробностями и занимательными деталями из различных областей знаний, что по

² Гейфорд М. Микеланджело. Жизнь гения. СПб.: Азбука, 2021. С. 494.

ним можно составить курс занятий по развитию словарного запаса и общего кругозора ученика младших и средних классов школы. Есть такая методическая игра по развитию речи: все, что ребенок видит, он должен назвать. Находящийся рядом взрослый помогает, если малыш не знает название того или иного предмета, изображенного на рисунке. Следует заметить, что в эту игру могут играть как дети, так и их родители, поскольку такие слова, как бутоньерка, диадема, флакон, рюш, цилиндр, т. е. аксессуары светской жизни русского общества XVIII–XIX веков, изображения которых представлены в книге Т. Шушлебиной «Вы поедете на бал?», как ни странно это звучит, не имеют широкого хождения в повседневной речи, а визуальное ознакомление с этими предметами прошлого сильнее воздействует на память человека (илл. 3).

Иллюстрации к книгам И. М. Шевчука «Мой английский друг» и «Тридевятое царство» Т. А. Шушлебиной позволяют расширить познания в области страноведения, культуры и быта Индии, Древней Руси, западноевропейских городов. Названия индийских музыкальных инструментов – ситар, парные барабаны; особенности средневековой архитектуры – донжон, закомары, французская двухскатная крыша; характерные атрибуты других стран – двухэтажный омнибус, английская красная телефонная будка, – возможно, пробудят у детей интерес к дальнейшему углублению познаний в предложенной теме (илл. 4).

Игорь Геннадьевич часто работает в присутствии детей – во время их занятий в его мастерской. И тут они имеют возможность не только наблюдать за ходом создания рисунков, но и составлять представление об организации этого процесса. Вид рабочего места художника, где каждому инструменту отведено никогда не изменяющееся место, завораживает и наводит на мысль о священнодействии во время работы. Скрупулезность, доставляющая наслаждение, – это главный конек художника И. Ганзенко, он работает кисточками размера 0, добиваясь ювелирной точности и достоверности в изображении каждого элемента на картинке. При этом предпочтение отдается иллюстрациям большого размера. Каждая картинка – многокомпонентный гобелен, рассказывающий, например, о фахверковых домах с черепичной крышей, моде XIX столетия, детских игрушках того времени (илл. 5) или о всевозможных разновидностях парусных кораблей, где каждый парус имеет свое название, не говоря уже о самих кораблях (илл. 6).

Занимательную историю рассказывал мне художник о своем нежелании братья за иллюстрирование книги А. Некрасова «Приключения капитана Врунгеля», поскольку ему с детства не нравилось это произведение. Но интуитивная позиция зрелого художника-просветителя подсказала уже совсем другое решение. В воображении возникла череда смешных и познавательных деталей, способных оживить текст и заинтересовать юного читателя-«любителя мультиков» подробным изо-

бражением технических тонкостей, которые сами по себе также увлекли и автора рисунков. По его словам, чтобы дать представление о корабельной топке со множеством технических элементов в виде водотрубных соединений, воздуходувок и прочей арматуры, потребовалось провести целое исследовательское изыскание (илл. 7). Но наряду с рассказом о техническом устройстве топки, Игорь Геннадьевич не преминул вставить в изображение своеобразную загадку: почему кочегары стоят в ведрах? Ответ на этот вопрос школьник в состоянии найти самостоятельно.

Общеизвестно, что в зависимости от возраста дети по-разному воспринимают цвет и форму. Причем способность к восприятию цвета формируется раньше, чем к восприятию формы. Дети раннего возраста испытывают тягу к теплой части спектра, предпочитают яркие цвета: красный, оранжевый, желтый – они их не раздражают. Что касается формы, то дети, как правило, желают видеть на картинке в книге предмет, который должен быть изображен «как живой», то есть в реалистичной манере. Об этом даже писал Эрнст Теодор Амадей Гофман в сказке «Щелкунчик и Мышиный король»:

«Успокоившись немного, дети хотели взяться за рассматривание книжек с картинками, где были нарисованы ярко раскрашенные люди и прекрасные цветы, а также милые играющие дети, так натурально изображенные, что казалось, они были живые и в самом деле играли и бегали»³.

³ Гофман Э.Т.А. Щелкунчик и мышиный король. СПб.: Азбука. 2020. С. 22.

Циклы иллюстраций к книгам Ханса Кристиана Андерсена «Стойкий оловянный солдатик» и Рудольфа Эриха Распе «Приключения барона Мюнхаузена» (2021) позволяют убедиться, насколько точно и произвольно И. Ганзенко следует рекомендациям великого писателя. Четко очерченная скульптурная ясность изображений, соответствующих тексту, является отличительной особенностью иллюстраций художника. Та же самая произвольность и естественность присуща форме образов. Обратим внимание на движения и жесты персонажей рисунков. Они, как правило, отличаются безмятежностью, поскольку видятся естественными и привычными, поэтому воспринимаются спокойными, не вызывающими негативных эмоций, что благотворно воздействует на психику ребенка (илл. 8).

Перечисленным выше особенностям творческого метода И. Ганзенко, а также его духовному и психическому строю естественным образом соответствует техника акварели. Она позволяет придать изображению умеренно яркий колорит, мягкие тона, тонко прописанные тени создают атмосферу домашнего уюта, куда так приятно погрузиться ребенку, рассматривающему картинку (илл. 9). В силу указанных причин компьютерная графика никогда не привлекала мастера, а вот граттаж или воскография, требующие скрупулезности и умения получать удовольствие от сложных техник, безоговорочно находится в списке приоритетных занятий И. Ганзенко. Граттаж – это способ выполнения рисунка путем процарапыва-

ния пером или острым инструментом бумаги или картона, залитых воском. Из-за своей трудоемкости работы в этой технике встречаются не часто. Однако она позволяет добиться одновременно высокой степени реалистичности и экспрессивности цвета (илл. 10), что так наглядно демонстрируют иллюстрации И. Ганзенко к эпической поэме «Беовульф».

Отличительной особенностью здоровой психики детей младшего школьного возраста является постоянное желание смеяться и веселиться. Иллюстрации, содержащие изображения комичных персонажей, пользуются особым интересом у детской аудитории. Приближаясь к среднему школьному возрасту, дети начинают понимать значение иронии, анекдотичных ситуаций. Отечественная детская литература дает большие возможности удовлетворить потребности ребенка в этом плане, а прирожденное чувство юмора помогает И. Ганзенко должным образом иллюстрировать такие тексты. По его словам, в своем творчестве он не может обойтись без юмористического высказывания, о чем однозначно свидетельствует перечень книг, выбранных художником для иллюстрирования.

Все без исключения книги с иллюстрациями И. Ганзенко представляют яркий пример искрометного чувства юмора художника, они одновременно и достоверны, и познавательны, и привлекательны, и смешны, а самое главное – буквально каждый сантиметр иллюстрации насыщен многослойной информацией, дающей повод для интел-

лектуального развития юного поколения читателей.

К сожалению, проекты по созданию некоторых книг (Т. Шушлебина «Тридевятое царство» и «Вы поедете на бал?») по техническим причинам пока не завершены, но надежда есть!



1. И. Г. Ганзенко. Автопортрет в мастерской. Пастель



2. И. Г. Ганзенко.
Старая фабрика.
Линогравюра



3. И. Г. Ганзенко.
Иллюстрация
к книге
Т. Шушлебиной
«Вы поедете
на бал?».
Акварель



4. И. Г. Ганзенко.
Настенька и индийский принц.
Иллюстрация к книге Т. Шушлебиной
«Тридцать одно царство».
Акварель

5. И. Г. Ганзенко.
Иллюстрация к сказке Г.-Х. Андерсена
«Стойкий оловянный солдатик».
Акварель





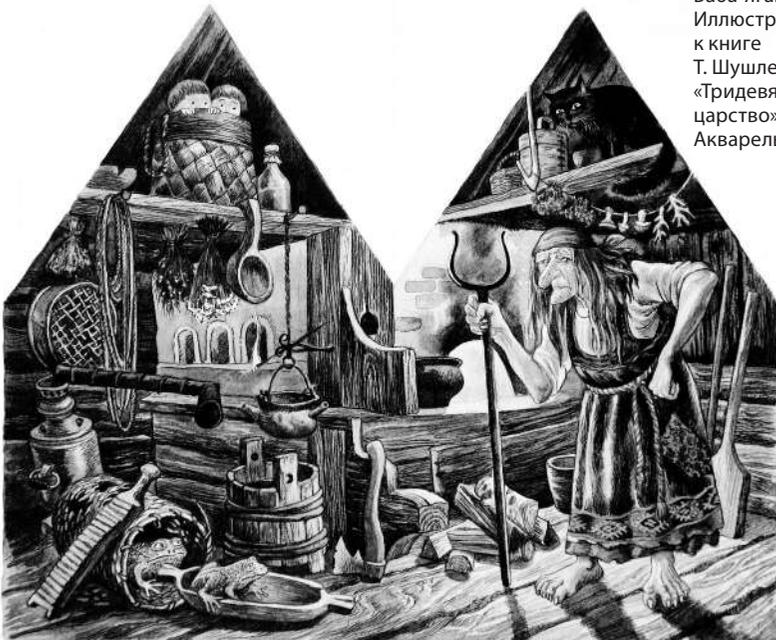
6. И. Г. Ганзенко.
Рыба.
Иллюстрация
к сказке
Г.-Х. Андерсена
«Стойкий
оловянный
солдатык».
Акварель



7. И. Г. Ганзенко.
Корабельная
топка.
Иллюстрация
к книге
А. Некрасова
«Приключения
капитана
Врунгеля».
Акварель



8. И. Г. Ганзенко.
На кухне. Иллюстрация к сказке Г.-Х. Андерсена
«Стойкий оловянный солдатик».
Акварель



9. И. Г. Ганзенко.
Баба-яга.
Иллюстрация
к книге
Т. Шушлебиной
«Тридцать девятое
царство».
Акварель



10. И. Г. Ганзенко. Иллюстрация к эпической поэме «Беовульф». Граттаж

Певцов Григорий Дмитриевич

ЯЗЫК ИЛЛЮСТРАЦИЙ ВЛАДИМИРА ФАВОРСКОГО К «СЛОВУ О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

Первое издание «Слова о полку Игоре», повествующего о событиях 1185 года и последовавшего за ними периода, вышло в 1800 году, но своих первых художников «Слово» обрело лишь спустя полвека.

Первые иллюстрации к «Слову» появляются в 1854 году (четыре опубликованных рисунка Михая Зичи), а в 1887 г. (т. е. через тридцать с лишним лет) этнограф Елпидифор Барсов так писал о первых попытках иллюстрирования: «“Слово о полку Игоре” само по себе есть сочетание картин поэтически и ярко очерченных, потому и носит в себе источник вдохновения и богатый запас данных для художественных изображений. Имея это в виду, можно было бы ожидать в области русского искусства знаменитых художественных произведений, относящихся к “Слову”. Действительность же представляет самые печальные явления... мы можем указать только на жалкие гравюры, помещенные в иллюстрированных периодических

листах (“Нива”, “Сияние”) и в изданиях “Слова” Гербеля, Алябьева и Погосского. Все эти гравюры в художественном отношении ниже всякой критики. Дружина изображается в них едва не в нынешних военных костюмах, с казацкими пиками; Ярославна представляется едва не модной французенкой, сидящей то за ширмами, то на балконе, с зажмуренными глазками, окруженная птицами и т. п.»

Основателем же другого, высокохудожественного, духовного, выверенного с учетом исторических особенностей эпохи и одновременно концептуально-символического направления в иллюстрировании «Слова» суждено было стать выдающемуся мастеру гравюры Владимиру Андреевичу Фаворскому (2 (14) марта 1886 г., Москва – 29 декабря 1964 г., Москва). Он дважды делал иллюстрации в технике ксилографии к этому легендарному памятнику древнерусской словесности: для изданий 1938 и 1952 гг., причем гравюры 1952 г. выдержали множество переизданий. Иллюстрации 50-х годов располагались, подобно архитектурному фризу, по всей ширине разворота, формируя единое книжное пространство, соединяющее в одно целое напечатанный слева древнерусский текст и приведенный на правой странице перевод.

Иллюстрации Фаворского к «Слову о полку Игореве» отличает реалистичность в изображении ландшафта, деталей архитектуры и природной среды, одежды, доспехов и оружия XII века, создающая достоверный образ эпохи. Чтобы не

погрешить против истины даже в формальных мелочах, имеющих, однако, как изобразительный знак символическое значение, художник специально посещал Исторический музей, где изучал образцы одежды и оружия той поры, в том числе мечей, и видел модель червлёного щита, упоминаемого в «Слове».

Но не это было самым главным для художника. Фаворский тонко чувствовал особую внутреннюю поэтику древнерусского памятника, тайную музыку «Слова», которую ему так убедительно удалось передать в иллюстрациях. Он отмечал, что для «Слова» характерно анимистическое восприятие природы, при котором, по его словам, «вся природа живет» и «не равнодушна к человеку, а либо любит его, либо враждебна, как поле, южные степи, “земля неизвестная”».

Необходимо заметить, что стилеобразующим элементам книжного пространства «Слова» Фаворского, кроме всего прочего, присуща историческая аутентичность – точное соответствие оформлению книг отображаемой эпохи. Сам художник о своем восприятии «Слова» писал так: «“Слово о полку Игореве” звучит, как песня. Красота слов, складность повествования, песенность – все это мне хотелось передать в иллюстрациях, в заглавных буквах и в орнаментах – узорах, окружающих картинку. Для этого мне надо было познакомиться с книжными орнаментами и красивыми буквами древних рукописей. <...> Я собирал, срисовывал украшения, буквы и книжные орнаменты двенадцатого века <...> в двенадцатом веке, кото-

рый был мне нужен, орнамент состоял из сложных переплетений и из зверей, которые дерутся друг с другом, проглатывают друг друга. Буквы были тоже со зверями или людьми. Узоры орнамента были суровые и мужественные <...>. Затем я стал рассматривать древние рисунки, среди которых есть <...> и изображения битвы с половцами».

При этом Фаворский совершенно не мыслил оформление книги как простое собрание иллюстраций, но стремился придать книге художественное единство. С самого начала он поставил себе задачу создать единое книжное пространство, цельный, бесконечно простирающийся мир произведения, выходящий за рамки поля гравюры. Для этого, кроме иллюстраций, необходимы были и орнаменты, выразительные буквицы, заставки, концовки.

Художник вспоминал: «Сшив толстую тетрадь, я сделал макет книги. Распределил в ней текст, нашел места для задуманных мною картинок, придумал мелкие картинки на полях, придумал орнаменты и заглавные буквы – они должны были дополнять рассказ, помочь мне передать то далекое время. <...> Мелкие картинки на полях и фигурные буквы сопровождают весь рассказ и должны соединить книгу в одну песню. И я хотел бы, чтобы было так, как говорится: “Из песни слова не выкинешь”».

В одно целое соединяет духовное пространство произведения и проходящая через всю книгу древняя сакральная триада цветов (черный, белый, красный), присутствующая в стилеобразую-

щих элементах и усиливающая ощущение критического исторического момента, его трагической ноты и предельного драматизма. Вспомним «Двенадцать» Блока, где в поэтической словесной ткани присутствует та же цветовая триада: «Черный вечер. Белый снег <...> Кто там машет красным флагом? Приглядись-ка, эка тьма...».

Книгу открывает титульный лист, на котором справа от названия, помещенного в орнаментированную рамку, изображены охваченная огнем земля и небольшие фигуры двух скорбящих на ней русских женщин, оплакивающих своих близких. Фаворский сумел безошибочно почувствовать эту пронзительную женскую ноту, неоднократно звучащую в «Слове», и не мог не отразить ее на титуле. Все изображения на титульном листе имеют подчеркнуто знаковый характер. Русские боевые знамена и оружие символизируют доблесть и воинскую славу, а изображения двух соколов – братьев князей-рюриковичей Игоря и Всеволода, инициаторов и главных участников похода, которых автор «Слова» сравнивает с соколами.

На левой странице, напротив титульного листа, Фаворский решил поместить образ воображаемого автора «Слова» – воина в кольчуге, но, вместо традиционного оружия, с гусями в руках. Он как бы начинает повествование, говорит о народной беде, бьет тревогу, указывая рукой в сторону титула.

Необходимость адаптации древнего текста для современного читателя и эпическая составляю-

шая книги предопределили и характер размещения иллюстраций в книжном пространстве. На левой странице разворота помещен древнерусский текст, а на правой – параллельный перевод на современный язык. Поэтому Фаворский, как он писал, «делал иллюстрации в разворот <...> При такой композиции, все иллюстрации имеют удлиненную форму, подобно фризу в архитектуре, <...> что способствует передаче эпического характера всей вещи». Художник говорил, что «старался передать в них мужественный и суровый дух той эпохи, боевой дружины двенадцатого века, красоту и ширь русской земли».

Еще в 1923 г. в журнале «Русское искусство» А. М. Эфрос, называя В. А. Фаворского «Сезанном современной ксилографии», писал: «Рассматривая ранние гравюры и рисунки художника, мы ясно ощущаем напряженность изобразительного пространства. Как Сезанн с помощью цвета, так и Фаворский штрихом и тоном создает сложные отношения “выступающих” и “отступающих” форм. Иногда “пустые” участки бумаги становятся формой и выглядят активнее, чем черная типографская краска или карандашный штрих. Эти “интенции” далеки от пассивного срисовывания “объективной” натуры, они образуют особое феноменологическое, или концептуальное, пространство».

Сравнение Фаворского с Сезанном неслучайно. К этому французскому художнику выдающийся мастер русской гравюры относился с особым вниманием еще в молодые годы, когда учился в Мюн-

хене у Холлоши, который открыл для него творчество немецкого символиста Х. фон Маре – одного из основателей «римского кружка». В этот кружок входил и А. Гильдебранд, чью книгу «Проблема формы в изобразительном искусстве» Фаворский вместе с Н. Б. Розенфельдом перевел на русский язык в 1914 г. В свою очередь, Гильдебранд признавал, что первичным источником идей, нашедших отражение в этой книге, в значительной степени явился Х. фон Маре. Фаворский же вспоминал, что именно на уроках у Ш. Холлоши он понял, что «Маре и Сезанн связаны воедино».

Этот изначально присущий художнику подход, при котором гравюра становится пространством символов, чувственным выражением идей, не являясь простым копированием действительности, в полной мере проявился и при создании иллюстраций к «Слову», обретя необыкновенно выразительное, яркое звучание в силу предельной драматической напряженности образно-символического строя самого литературного произведения.

Центральная и самая захватывающая картина среди всех иллюстраций к «Слову» – полная драматизма битва Игоря и Всеволода с половцами, являющаяся критическим моментом в повествовании. Она занимает полный формат разворота. На левой гравюре верхом на коне и без шлема изображен Игорь. Он ранен. Вокруг него – русские воины, бьющиеся с половцами. Над ними развеваются боевое знамя.

Такое изображение русского князя свидетельствует о том, что, помимо самого текста «Слова»,

Фаворский внимательно изучал и летописи, так как только в них упоминается о ранении Игоря как о достоверном факте. Да и сам художник прямо говорил об этом: «Чтобы представить тогдашних людей, их одежду и вооружение, я прочел древнюю летопись, где тоже рассказывается о походе Игоря, и нашел кое-что, чего нет в “Слове”. Например, что Игорь был ранен и что во время самой тяжелой битвы он снял шлем, чтобы его узнавали русские воины и собирались вокруг него».

На правой гравюре мы видим Всеволода, отчаянно сражающегося с половцами, которых становится все больше и больше (они представлены на гравюре нарастающей белой тучей – белое «не пускает черное»). На гравюре Фаворского князь бьется верхом, хотя в летописи сказано, что Буй Тур Всеволод всегда сражался пешим («стоиши на борони»). Очевидно, требование уравновешенности композиции заставило Фаворского изобразить Всеволода сидящим на коне, как и Игоря. Вверху гравюры мы видим идущие со стороны половцев темные тучи, в которых «трепещут» яркие молнии. В вышине также угадывается некий темный женский образ, возможно, олицетворяющий Землю половецкую. Орнаменты слева и справа от гравюр говорят нам о том, что соколов-князей опутали («путинами железными») и взяли в плен.

На этой парной иллюстрации очень хорошо видно взаимодействие черного и белого, когда одна и та же картина может читаться и как черное на белом, и как белое на черном. В этом случае, как говорил Фаворский в своих лекциях по

теории композиции, «в цвето-пространственные отношения вступает белизна бумаги». Он считал, что «черное в гравюре выглядит активнее, материальнее», «сопротивляется» белому, а белое «не пускает черное», и это позволяет художнику «цельно воспринимать, видеть и изображать разнoproстранственное и разновременное».

Для создания эффекта бесконечного пространства и ощущения присутствия на битве большого количества людей Фаворский использует рамку, ограничивающую поле картины. Некоторые воины лишь частично видны из-за нее, и создается впечатление, что за ними пространство продолжается. Вообще, пространственным отношениям в гравюре художник отводил особую роль, недаром предметом его дипломной работы в Московском университете «Джотто и его предшественники» был анализ именно этой стороны живописи итальянского проторенессанса.

Черно-белые гравюры Фаворского, подобно многим рисункам Врубеля, имеют как бы опосредованный цветовой строй. Сам Фаворский говорил об этом так: «Художник разными штрихами и разным соотношением черного и белого стремится изобразить все цвета, все, что он видит. <...> Черным пятном и штрихом передаешь и мрачную тучу, и темную зелень дуба, и масть коня, и плащ воина, и темно-красное знамя».

Отмечая же широкие изобразительные возможности белого штриха, особенно в передаче различных световых эффектов, художник писал: «Белым штрихом на черном легко передать яр-

кую молнию, блеск воды, мелькание освещенных листьев, блеск оружия и кольчуг. Легкими белыми штрихами можно передать туман, идущий от реки, и воздух, заслоняющий от нас далекие предметы».

Темную зелень дуба и светлую дымку, брезжущую в речной дали Донца, мы особенно живо ощущаем в гравюре «Бегство Игоря», которая вся буквально дышит русской природой, родной рекой, говорящей с Игорем, как в «Слове».

Уникальной особенностью гравюр Фаворского является то, что они «физически» живут не только в пространстве, но и во времени. «Все, что мы воспринимаем, – писал В. А. Фаворский в статье «О композиции» (1932), – движется и живет в пространстве и времени. Поэтому любая реальность должна изображаться не только трехмерно, но и непременно с учетом движения фигуры. <...> композиция – это есть изображение времени».

Среди иллюстраций к «Слову» особой динамикой, каким-то необузданным порывом отличается гравюра, изображающая преследование половцев русскими воинами и пленение половчанок в первый день битвы. Глядя на эту гравюру, буквально чувствуешь живое течение времени.

Необычайной духовной глубиной и светом божественной любви преисполнена гравюра «Плач Ярославны». Ранним утром, стоя на путивльской стене, она обращается к солнцу, ветру, природным стихиям. Вдали видны река, леса, русские села. В самом центре правой гравюры можно заметить небольшую антропоморфную фигуру, вписываю-

щуюся в крону дерева, но как бы вырастающую из реки, – ее олицетворение. По небу над Русской землей плывут облака, напоминающие хищников из барсова племени, с которым в «Слове» сравниваются половцы. Фаворский вспоминал: «Мне не сразу удавалось передать жест – обращение Ярославны к природе. Пробовал я нарисовать ее с одной протянутой рукой, пробовал прижать ей обе руки к сердцу. Но это меня не удовлетворяло. Жест должен был быть сильным и выразительным <...>. На картине она протягивает к солнцу обе руки».

Если смотреть на эту гравюру достаточно долго, возникает неожиданный и поразительный эффект. Создается впечатление усиливающегося солнечного света, его движения, постепенно наплыва на пространство картины, как будто Солнце услышало Ярославну и откликнулось на ее мольбу. И гравюра осязаемо начинает жить во времени, обретает живое дыхание.

В этой связи, раскрывая тайны своего мастерства, художник писал: «Передавая живые лучи солнца, их движение, перемешиваешь белые и черные линии, и они как бы шевелятся <...>. И если приглядеться, то видишь, что черное и белое все время кажется разным: то тяжелым и грузным, то легким и воздушным».

Все гравюры Фаворского к «Слову о полку Игореве» буквально «звучат». На обложке же он изобразил русских воинов-всадников, остановившихся и смотрящих вдаль. Они стерегут границу. Художник считал, что язык обложки должен быть

строгий, лаконичный, «более возвышенный, но в то же время очень краткий».

Почти параллельно с Фаворским, но не в России, а в США над иллюстрациями к «Слову» работал Мстислав Добужинский, член объединения «Мир искусства». С его иллюстрациями в Нью-Йорке в 1950 году вышел перевод «Слова» на современный русский язык поэта-эмигранта Георгия Голохвастова.

А другой выдающийся художник-эмигрант – Наталия Гончарова, жившая во Франции, – еще раньше проиллюстрировала немецкое издание «Слова» (Мюнхен, «Орхис», 1923) с переводом Артура Лютера; тираж книги составил 700 экземпляров. Иллюстрации Гончаровой выполнены в духе североевропейской традиции, фигуры воинов в типично европейском боевом облачении, силуэты зверей и птиц тонко вплетены в готический шрифт, отвечающий средневековой эпохе.



1. В. А. Фаворский.
Титульный лист
книги «Слово о
полку Игореве»



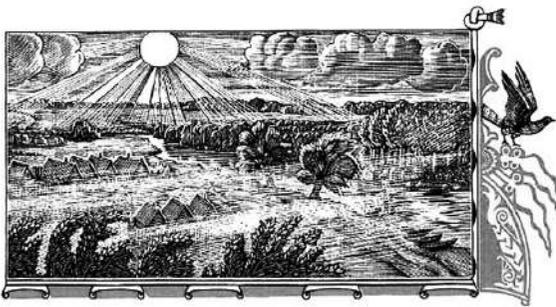
2. В. А. Фаворский. Битва. Левая страница разворота. Игорь на коне



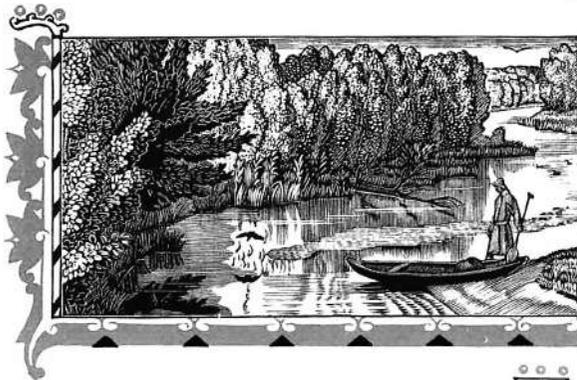
3. В. А. Фаворский.
Битва. Правая
страница
разворота.
Сражающийся
Всеволод



4. В. А. Фаворский.
Плач Ярославны.
Левая страница
разворота



5. В. А. Фаворский.
Плач Ярославны.
Правая страница
разворота. Дали



6. В. А. Фаворский.
Бегство Игоря.
Левая страница
разворота.
Овлур с лодкой



7. В. А. Фаворский.
Бегство Игоря.
Правая страница
разворота.
Игорь у Донца



8. В. А. Фаворский.
Погоня в первый
день битвы.
Левая страница
разворота



9. М. В. Добужинский.
Слово о полку Игореве



10. Н. С. Гончарова.
Слово о полку Игореве.

Рыжанок Марина Валентиновна

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ХУДОЖНИКА-ИЛЛЮСТРАТОРА XIX В. Н. Н. КАРАЗИНА

Николай Николаевич Каразин (1842–1909) – уроженец харьковского дворянского рода Каразиных Ново-Борисоглебской слободы, Богодуховского уезда – свое детство провел в селе Анашкино Звенигородского уезда Московской губернии (в имении бабушки А. В. Каразиной). В 1862 г., по окончании обучения во 2-м Московском кадетском корпусе, был направлен офицером в Казанский драгунский полк. Искусство и военное поприще не разделялось в душе воина-творца. В чине штабс-капитана в 1865 г. он вышел в отставку и был зачислен вольнослушателем в Императорскую Академию художеств в класс Б. П. Виллевалде. Художник-баталист проявлялся в каждой работе Н. Н. Каразина. Великолепные лошади в ярких красках представлены в разных ракурсах и колористических решениях. Уверенные быстрые линии штриха и базовая академическая подготовка расширили разносторонние способности художника в периоды исканий.

Период «толстовства» воплотился не только в работе над рекламными вкладышами, но и в росписи столовой посуды. Эмоциональный характер работ художника передается яркими пятнами акварели на графике или фарфоре, в удалестве возниц и необузданности скакунов, в румяности сельских красавиц.

Тем временем туркестанские события 1867–1870 гг. вынудили Н. Н. Каразина покинуть Академию и вновь вернуться на службу – командиром роты в 5-й Туркестанский линейный батальон, где он познакомился с В. В. Верещагиным. В чине капитана он вновь вышел в отставку, посвятив себя художественной и литературной деятельности.

Впервые рисунки художника были опубликованы во «Всемирной иллюстрации» в 1871 г. Каразин стал создателем первых в России художественных почтовых открыток, они были изданы Общиной Св. Евгении. В открытках мастера привлекает тема русской удали, азиатские типы восточных окраин империи, различные пейзажи: равнинные просторы и скудная природа Средней Азии. Как военному знатоку Востока, в 1874 и 1879 гг. Императорское Русское географическое общество предложило ему принять участие в научных экспедициях в Центральную Азию для исследования бассейна Амударьи. За экспедиционные рисунки Каразину присудили высшие награды на географических выставках Парижа и Лондона, а также членство в Императорском Русском географическом обществе.

Сербско-турецкую и русско-турецкую 1877–1878 гг. войны Н. Н. Каразин прошел в качестве военного корреспондента-иллюстратора, запечатлев в набросках пером, карандашом и акварелью с натуры походную жизнь русских войск на Балканах (около 3000 рисунков). Иллюстрации, опубликованные в зарубежных изданиях: немецком («Ueber Land und Meer»), французском («Illustration») и английском («Graphic») – принесли автору широкую известность. По Высочайшему повелению художник-баталист Н. Н. Каразин был направлен в Туркестан для исполнения заказных тематических работ – зарисовать поход русских войск в Хиву и Бухару. Впоследствии по экспедиционным эскизам мастер исполнил семь живописных полотен:

«Город Ташкент 16 июня 1865 года». 139×332 см. 1890¹;

«Вступление русских войск в Самарканд 8 июня 1868 г.»²;

«Бой под Махрамом 22 августа 1875 года. Туркестан». 180×318 см. 1890³;

«Первое появление русских войск на Амударье. Переправа Туркестанского отряда у Шейх-арыка»;

«Хивинский поход 1873 года. Переход Туркестанского отряда через мертвые пески к колодцам Адам-Крылган»⁴;

1 Хранение: ФГБУК «Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи» Министерства обороны РФ.

2 Хранение: Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

3 Хранение: ФГБУК «Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи» Министерства обороны РФ.

4 Хранение: Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

«Битва при Зерабулаке»;
«Текинская экспедиция 1881 года. Штурм
Геок-Тепе»⁵.

В Туркестане было написано и полотно «Пленица», пространство которого мастер разделил на три плана. Первый план вертикальной композиции занимает фигура горца в красном халате и черной папахе, который ведет навьюченного трофеями гнедого скакуна. Поверх белой попоны на пестром ковре в рваной одежде сидит изможденная девушка в окружении посуды, оружия и тканей. На втором плане слева направо тянется пологий горный подъем, визуальнo отделяющий конусообразную вершину дальнего плана. Художник только живописными средствами передает неистовую жару – с выжженной травой и островками зеленой поросли. Живописец Н. Н. Каразин был и непревзойденным графиком.

Славу первого в России акварелиста он заслужил благодаря двум работам к коронационному подносному изданию венчания на царство Александра III (1883)⁶. Первая хромолитография «Торжественный проезд через Красную площадь» исполнена с акварели Н. Н. Каразина.

Корреспондент «Новостей» Л. Ф. Филиппов вспоминает: «...художник же Каразин, с платформы гауптвахты сделал несколько снимков каран-

⁵ Хранение: Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

⁶ Описание Священного Коронования Их Императорских Величеств: Государя Императора Александра III и Государыни Императрицы Марии Федоровны всея России. 1883.

дашом, которые послужили материалом для будущей картины»⁷.

Н. Н. Каразин запечатлел прибытие Их Императорских Величеств к Спасским воротам, где их встречал Московский Комендант. Автору оригинала и мастеру хромолитографии удалось передать в листе к коронационному альбому движение богато украшенных карет и повозок, участников процессии в дорогих одеждах и украшениях. Описание события во второй главе коронационного альбома Александра III, дополненное хромолитографией с акварельного рисунка Н. Н. Каразина, вовлекает зрителя в самую гущу людского потока. Гул колоколов, пушечные выстрелы и крики народа разносятся по столице. Десять тысяч исполнителей – хоры, оркестры – сосредоточены на эстраде, построенной к торжествам на Красной площади. Святейший синод и духовенство в золотых одеждах, с крестами и святой водой уже ждут императора с супругой у стен Кремля. Мастерство литографа сохранило настроение, созданное художником в акварели.

Вторая хромолитография с оригинала Н. Н. Каразина «Государь Император принимает поздравления от Азиатских народов» переносит зрителя в Андреевский зал Московского Кремля. Художник оставляет свободным пространство первого плана, создав овальную композицию колоннадой на фоне небесного оттенка драпировок стен. Фигуры Государя в черном генеральском мундире и

⁷ Корольков В. Жизнь и царствование Императора Александра III (1881–1894). Киев: Тип. Чоколова, 1901. С. 158.

Государыни в бархатном синем платье, вышитом золотом, с бриллиантовой диадемой и украшениями – расположены спиной к тронному месту. Многоцветная живописная череда людей, желающих поднести дары и хлеб-соль Их Величествам, движется неиссякаемым потоком.

Хромолитография, исполненная мастером А. Н. Федюкиным с оригинала Н. Н. Казарина «Встреча Александра III с представителями земства и крестьянства» в подносное издание не вошла. Позднее эту композицию использовал в аналогичной работе для коронационного сборника Николая II И. Е. Репин.

Акварели Н. Н. Каразина всегда узнаваемы: сильные световые эффекты, яркие контрастные пятна, неординарные композиции и бесконечная фантазия. В мастерстве изображения лошадей с ним мог соперничать разве только Свечков.

Живописный талант сочетался у Каразина с даром литератора. Двадцать пять томов художественных произведений: романов, повестей, рассказов, множество очерков, заметок, корреспонденций и сказок хранятся в 50 музеях и частных коллекциях. Художественные тенденции ранних произведений Н. Н. Каразина относятся к фиксации очевидца: «На далеких окраинах», «Погоня за наживой», «Двуногий волк», «В камышах» и другие. Много внимания автор уделяет событиям завоеваний Туркестанского края: путевой очерк «От Оренбурга до Ташкента» и др.

В сюжетных романах Н. Н. Каразин выступает как этнограф, представляя читателю историче-

скую картину жизни Средней Азии 60–70-х годов XIX столетия. Он не дает оценку происходящему, а просто фиксирует как позитивный, так и негативный характер колонизации Туркестана: обычаи и нравы коренных жителей, жизнь русских переселенцев и военных. Свои наблюдения Н. Н. Каразин дополнял творческим писательским воображением, используя наброски и зарисовки в качестве иллюстративного материала для литературных произведений. Воспроизведение быта и внешнего облика жителей Азии передано эскизно, но убедительно: круглая юрта с поднятым пологом над входом; бородатый мужчина в папахе возлежит на ковре, играющий голый ребенок, котел с пищей, кочующий домашний скот и т. д.

Н. Н. Каразин писал и о судьбах восточных женщин, не имевших никаких прав ни в обществе, ни в семье («босая женщина в белой длинной рубахе и красной накидке, обладательница множества косичек, спускающихся с головы на спину») – очерк «Кочевья по Иссык-Кулю», повесть «Тьма непроглядная» и рассказ «Ак-Томак». Иллюстрации автора воспринимаются как хроника: погрудное, в фас изображение женщины с толстыми улыбающимися губами, черными широкими бровями и красным, повязанным как тюрбан платком. Зарисовка костюмов, утвари, быта, природы вызывает у русского художника естественное любопытство, и Каразин передает восточную специфику, раскрывая персонажей во всех деталях с максимальной полнотой.

Кроме того, Н. Н. Каразин иллюстрировал произведения русской литературы: Н. В. Гоголя, Д. В. Григоровича, А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, Н. А. Некрасова, Л. Н. Толстого. Монохромными иллюстрациями с рисунков Н. Н. Каразина наполнен сборник стихотворений М. Топорского, в которых отразились быт и нравы второй половины XIX в.

Книга сказок, написанная самим художником и изданная А. Ф. Девриером, составлена из 8 литографий, 100 рисунков в тексте и гравированного на меди портрета автора. Верхняя крышка украшена орнаментом из цветов.

В приложении к «Биржевым ведомостям» 1900 г. была опубликована заметка с изображением исторических фигур на игральных картах, выполненных Н. Н. Каразиным и выпущенных Карточной фабрикой Императорского воспитательного дома. Колода продавалась в России как продукция высшего сорта.

Н. Н. Каразин – художник-этнограф, иллюстратор, писатель, почетный вольный общник Академии художеств (с 1885)⁸, член Географического общества, член Общества акварелистов. Участник Среднеазиатских походов – прослужил 9 лет, получил орден и золотое оружие. В 1907 г., за год до смерти, Н. Н. Каразин был избран членом Академии художеств. Умер Николай Николаевич 1 января 1909 г. в Гатчине. Его могила находится на Никольском кладбище Александро-Невской лавры.

⁸ Булгаков Ф. И. Наши художники. Т. 1. С. 167-168.



1. Бой под Махрамом 22 августа 1875 года. Туркестан.
180x318 см. 1890 г.



2. Пленница.
холст, масло. 96x71,2 см.
1891 г.



3. Мои сказки.
СПб.: Типография Э. Гоппе,
1895

Селиванова Юлия Владимировна

ФЕНОМЕН АНГЛИЙСКОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА
«BEAU GESTE PRESS» (1971–1976)
И ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЕ
В РОССИЙСКОМ МУЗЕЕ –
КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ КНИГА «LESSON»
ЯРОСЛАВА КОЗЛОВСКОГО

К 50-летию с даты основания
и 45-летию завершения деятельности

Расширенная сноска к названию: о понятиях

Для начала прокомментирую, что под феноменом имею в виду, точно по толковому словарю С. И. Ожегова, явление «выдающееся, исключительное»¹. В том числе с целью обосновать такую дефиницию главного персонажа статьи она и написана. Термин «художественное издательство», введённый Глебом Ершовым², обозначает издательства, изготавливающие зачастую не на «цифровом» оборудовании не более тысячи экземпляров одного наименования.

1 Статья полностью: dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/256898 (дата обращения здесь и далее: 22.10.2021).

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.

Введение-аннотация

Судя по публикациям отечественных исследователей об искусстве книги и независимом книгоиздании, английское «художественное» издательство “Beau Geste Press” (“BGP”, «Бо Жест Пресс», «БГП»), существовавшее с 1971 по 1976 г., в России неизвестно³. При этом иностранные специалисты в каталогах монографических выставок, проведённых в 2016 г. в Великобритании и в 2017-м во Франции, называют его одним из самых влиятельных издательских предприятий своего поколения⁴ и даже одним из влиятельнейших авангардных независимых издательств послевоенного периода⁵. Спустя полвека с даты

3 В другом контексте издательство упомянуто в диссертации Л. А. Меньшикова 2020 г. о «флюксус-движении», что, как видится, недавнее исключение (Меньшиков Л. А. Жанрово-стилевые особенности акционистских практик флюксус-движения в неоавангарде 1960–1970-х годов: дисс... уч. степени доктора искусствоведения / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. СПб., 2020. С. 285, 290). Справедливости ради замечу, что и в самых крупных международных реферативных базах данных “Scopus” и “Web of Science” 18 февраля 2021 г. мной найдены только четыре тематические статьи, все вышли в последние годы. Однако упоминание о «БГП» содержит, к примеру, монография Йоханны Друкер (Johanna Drucker) 2012 г. (Drucker J. *The Century of Artists' Book*. N. Y., [2012]. P. 82), имеющаяся в фонде Библиотеки книжной графики (Санкт-Петербург).

4 Beau Geste Press (02.02.–28.05.2017; Eng): [Gallery guide] / A. Motard. [Bordeaux, 2017]. P. 5. URL: capc-bordeaux.fr/sites/capc-bordeaux.fr/files/bgp_expo_eng.pdf.

5 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. URL: www.latin-american.cam.

основания “BGP” я считаю своевременным представить издательство по возможности всесторонне, пусть и коротко, – как (интернациональное) сообщество художников, совокупность работ и хозяйствующий субъект (то есть и с точки зрения экономики). В дополнение к научной новизне обзор может быть интересен издателям и художникам применительно к их практике.

Теоретическая база статьи – опубликованные зарубежные исследования. Эмпирически (de visu) изучена одна работа издательства, хранящаяся в Государственном литературном музее «XX век» в Санкт-Петербурге в составе коллекции «Библиотека Михаила Карасика», а именно “Lesson” («Урок») 1975 г. за авторством польского художника Ярослава Козловского (Jarosław Kozłowski, 1945 г. р.). Это концептуальное произведение будет показано как характерное для «Бо Жест Пресс». Изучению очень помогли ныне здравствующие создатели “BGP” Дэвид Мэйор и Марта Хеллион (David Mayor, Martha Hellion) и сотрудники зарубежных музейных организаций Эдриан (Адриан) Глю (Adrian Glew, Тейт архив (Tate Archive), Лондон), Алис Мотар и Алис Кавендер (Alice Motard, Alice Cavender, Центр современных изобразительных искусств – музей современного искусства Бордо (CAPC (centre d'arts plastiques contemporains) musée d'art contemporain de Bordeaux), Бордо). Всем им я с удовольствием **выражаю признательность и отдельно благодарю**

ac.uk/sites/default/files/bgp_exhibition_curators_inroduction_10_oct_14_nov_2016.pdf

Татьяну Вадимовну Буркову, редактора возглавляемого мной издательства «ЮИздат/Yulzdat», за помощь в работе над текстом.

История издательства в именах и идеях

«Бо Жест Пресс» было организовано как художественное сообщество в 1971 г. в Великобритании семьёй художников, с двумя детьми эмигрировавшей из Мексики в 1968-м: Фелипе Эренбергом (Felipe Ehrenberg, 1943–2017), участником интернационального движения «Флюксус», и Мартой Хеллион (г. р. 1937) – совместно с иллюстратором и мультипликатором Крисом Уэлчем (Chris Welch) и его партнёром Мадлен Галлард (Madeleine Gallard). В конце 1971-го к ним присоединился художник и историк искусства Дэвид Мэйор (г. р. 1948)⁶. Нельзя не отметить, что сам Эренберг в статье, подготовленной не раньше 1984 г., называет сооснователями Уэлча, Мэйора и Хеллион (в таком порядке)⁷. Позднее в «БГП» вошли печатник Терри Райт с женой Патрицией (Terry, Patricia Wright) и японская художница, член «Флюксуса» Такако Сайто (г. р. 1929)⁸. Эти авторы могут считаться «стационарным» составом издательства.

6 Waldeck M. Perfect Unbinding: The Production and Calculation of Beau Geste Press Editions // Journal of Artists Books. 2017, 41, Spring. P. 4. URL: journalofartistsbooks.org/jab41/details.html.

7 Ehrenberg F., Lara M., Cadena J. Independent Publishing in Mexico // Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook. N. Y., [1993]. P. 168.

8 Waldeck M. Op. cit. P. 4.

Около трёх лет «ВГР» арендовало южное крыло загородного особняка XVI в. Лэнгфорд-Корт (Langford Court) вблизи Эксетера. Там коллектив жил и работал, вбирая гостей⁹. Последние получали место проживания, средства производства и дистрибьюцию работ взамен на оплату материалов и ежедневные печатные дела¹⁰. А. Мотар называет «БГП» предшественником нынешних арт-резиденций¹¹.

В начале 1974 г. группа распалась: Марта Хеллион переселилась в Нидерланды, Фелипе Эренберг с детьми вернулся в Мексику¹² и обосновался в городе Хико¹³, оставаясь частью издательства. Английский состав – Дэвид Мэйор и Такако Сайто – переместился в город Калломптон, впоследствии в Кранли¹⁴. В марте¹⁵ или апреле 1975-го переехала в Италию Сайто¹⁶, в 1976-м издательство перестало существовать. Эренберг продолжал практику художника, как Сайто и Хеллион, которая также преподаёт аргентинское танго, Мэйор занимается акупунктурой. Большинство наименований, выпущенных «БГП», приобрела библиотечарь и собиратель искусства Джин Браун (Jean Brown), теперь её собрание хранится в американском Ис-

9 Ibid.; Beau Geste Press (02.02.–28.05.2017; Eng). P. 9.

10 Waldeck M. Op. cit. P. 4.

11 Beau Geste Press (02.02.–28.05.2017; Eng). P. 7.

12 Waldeck M. Publishing Reshuffle: Fabrication and Dissemination at Beau Geste Press // Beau Geste Press: [catalogue dé-raisonné] / Ed. by A. Motard. [Bordeaux; Berlin, 2020]. P. 430.

13 Ehrenberg F., Lara M., Cadena J. Op. cit. P. 169.

14 Beau Geste Press (02.02.–28.05.2017; Eng). P. 22; Waldeck M. Perfect Unbinding. P. 4.

15 Waldeck M. Op. cit. P. 4.

16 Waldeck M. Publishing Reshuffle. P. 427.

следовательском институте Гетти¹⁷, коллекция Дэвида Мэйора – в английском Тейт архиве.

Представив основных героев, обращусь к названию “Beau Geste Press”. Это непереводаемая игра слов¹⁸. Создание её, по предположению Д. Мэйора, высказанному в письме ко мне от 24 ноября 2019 г., принадлежит Эренбергу и отсылает к приключенческому роману английского писателя Персиваля Кристофера Рена “Beau Geste” («Красавец Джест» или «Щёголь Джест», 1924; в русских переводах название изменено¹⁹) и его первой экранизации из многих под тем же именем. Слово “Geste”, пишет Мэйор, также восходит к “Gestetner”, производителю копировальной машины/-н, которую/-ые «мы использовали <“Gestetner mimeograf duplicator”, мимеограф Гестетнера²⁰>, поэтому, я полагаю, одна ассоциация могла быть с чем-то красивым или художественным, что было бы создано с помощью такой машины²¹». Обе современные ассоциации

17 Ibid. P. 430.

18 Буквальный перевод «Издательство красивого жеста», использованный мной однократно (Селиванова Ю. В. Книги художника, концептуальные и самоизданные книги «Библиотеки Михаила Карасика» в Государственном литературном музее «XX век»: проблема идентификации, результаты изучения // Трауготовские чтения 2019. СПб., 2020. С. 275. URL: traugot.ru/wp-content/uploads/2020/03/%E2%84%968_2019.pdf) и позже предложенный Д. Мэйору, по его словам, вызвал у него смех; другие попытки перевести название сооснователю неизвестны (эл. письмо от 24 нояб. 2019).

19 См. перевод, названный «Похороны викинга», на сайте Библиотеки Максима Мошкова: az.lib.ru/r/gen_p_k. Существует и вариант «Могилы викинга» (М., 1993; 2008).

20 Waldeck M. Perfect Unbinding. P. 4.

21 Мимеограф, мимео или трафаретный дубликатор, – пор-

одного из создателей очень важны, поскольку включают два существенных качества издательства: его «художественность» и, цитирую Милу Вальдек (Mila Waldeck), «ключевую роль процесса печати» в «БГП»²² – художественной печати. Неслучайно, подчёркивает исследовательница, издатели называли себя «сообществом копировщиков, типографов и рукодельников» (“community of duplicators, printers and artisans”)²³.

В издательском каталоге 1973–1974 гг. декларируется: «“Beau Geste Press” – это не бизнес. Это стиль жизни. Мы существуем, потому что существуете вы. Наша деятельность служит связующим звеном, подчёркивая контакт между Британией и Латинской Америкой, равно как и со странами Восточной Европы. Мы политичны, хотя не политизированы. Наши издания малотиражные, поскольку мы печатаем, переплетаем и распространяем <их> сами»²⁴. «БГП» выпускали работы конкретных и визуальных поэтов, художников перформанса и концептуалистов, неодадаистов, членов «Флюксуса» и аффилированных с ним авторов, композиторов-экспериментаторов и писателей-беллетристов²⁵.

тативный множительный аппарат, производит копию с трафарета. Это недорогое средство для ручной печати тогда обычно применялось в малобюджетных издательствах. Подробнее в: Waldeck M. Publishing Reshuffle. P. 423.

22 Waldeck M. Perfect Unbinding. P. 4.

23 Waldeck M. Publishing Reshuffle. P. 424.

24 Цитата на английском языке здесь: Segre E. Op. cit. P. 1.

25 Ibid.; Beau Geste Press (02.02.–28.05.2017; Eng). P. 5.

Целью организаторов «Бо Жест Пресс» была, очевидно, независимость от традиционных художественных кругов, авторитарной власти институтов искусства (ценность, роднившая “BGP” с «Флюксусом», тоже демократичным, вненациональным, объединявшим художников в широком значении слова) и от издательской системы, цензуры, потребительского и политического мейнстрима²⁶.

Во имя идеала доступности стоимость изданий составляла 0,1–12 фунтов²⁷, средняя – полфунта, такова в то время цена «типичной» тиражной книги в мягкой (!) обложке²⁸. Доставка осуществлялась почтой²⁹.

За неполные шесть лет деятельности издательством было создано восемьдесят книг (включая брошюры, журналы, графические сюиты), а также закладки, открытки, листовки, концептуальные буклеты и каталоги-презентации³⁰. Расскажу о некоторых показательных работах преимущественно не как о произведениях искусства, а как об инструментах и поводах для коммуникации, руководствуясь девизом издательства «искусство это просто предлог» (“art is just an excuse”³¹).

26 Segre E. Op. cit. P. 2; Waldeck M. Perfect Unbinding. P. 7.

27 Waldeck M. Op. cit. P. 7.

28 Waldeck M. Publishing Reshuffle. P. 425.

29 Waldeck M. Perfect Unbinding. P. 7.

30 Catalogue dé-raisonné of Beau Geste Press, 1971–76 // Beau Geste Press: [catalogue dé-raisonné]. P. 61, 318, 321; Beau Geste Press (02.02.–28.05.2017; Eng). P. 11; Segre E. Op. cit. P. 1.

31 Цит. по: Beau Geste Press (02.02.–28.05.2017; Eng). P. 29. “Excuse” в данном случае может, однако, означать и «оправдание», «отговорка», «повод». На мой вопрос о смысле высказыва-

«Продукция» издательства: яркие примеры

Первое из рассматриваемых изданий «Бо Жест Пресс» имеет точные даты появления: 21–22 августа 1972 г. В эти дни в поезде Лондон–Эдинбург–Лондон, зафрахтованном в рамках Международного праздника экспериментального звука (International Carnival of Experimental Sound, ICES'72), издатели раздали художественные принадлежности и листы бумаги пассажирам-художникам, собрали получившиеся рисунки, коллажи, рукописи и прочее, в Эдинбурге на взятом с собой мимеографе сделали копии, которые вложили в конверты, оформив их изображениями, выполненными высокой печатью в несколько цветов (пятьдесят восемь отдельных листов в каждом, сто двадцать экземпляров)³². Работа получила название “The Thomas Alva Edison Centenary Issue Commemorating the ICES-72 Brain Drain Music Train” или “ICES-72”, “ICES Book” (вариант перевода: «Выпуск к столетию Томаса Алвы Эдисона, посвящённый музыкальному поезду “Утечка мозгов ICES-72”»), продавалась на обратном пути в поезде и, «скорее всего», главным образом в нём³³. Так пассажиры стали авторами, а из авторов – покупателями. Издательство превратило процесс создания и дистрибуции произведения в

ния Д. Мэйор в письме от 1 нояб. 2021 ответил, что в действительности не знает и думает, что фразу можно интерпретировать по-разному.

32 Beau Geste Press (02.02.–28.05.2017; Eng). P. 21; Waldeck M.: 1) Perfect Unbinding. P. 10; 2) Publishing Reshuffle. P. 423; Catalogue dé-raisonné of Beau Geste Press, 1971–76. P. 124–125.

33 Waldeck M. Perfect Unbinding. P. 10.

игру и художественный акт, искусство – в совместную работу и действительно в предлог для неё. Печатная техника применена сообществом как инструмент объединения разнородных материалов в графическое целое.

Тоже мимеографом и использованным с прежней задачей напечатана в 1974 г. “Wayward Action!” («Своенравное действие!») кинорежиссёра и медиа-художника Майка Леггетта (Mike Leggett; г. р. 1945). В пятидесятистраничную книгу вошли копии писем, опубликованных статей и карикатур, заметок и иного, документирующего историю кампании за трансляцию по телевидению фильма автора и картин других победителей конкурса искусств, спонсированного местной коммерческой телевизионной станцией. На оборотной стороне обложки помещено сообщение о том, что у издания небольшой тираж (сто двадцать экземпляров), оно распространяется «вручную», и призыв передать книгу – вероятно, по прочтении – тому, «кто, как вы знаете, сможет ею пользоваться», или вернуть издателям для дальнейшего распространения³⁴. Как видно, авторство здесь ещё более размыто и случайно, фрагменты работы произведены разными людьми, не предполагавшими стать соавторами. Читатели же могут выступить как дистрибьюторы.

Среди известнейших³⁵, легендарных³⁶ изданий «БГП» – восемь журналов “Schmuck” (мягкий

34 См. pdf-версию на сайте М. Леггетта: mikeleggett.com.au/sites/default/files/12Mb.pdf.

35 Waldeck M. Perfect Unbinding. P. 4.

36 Segre E. Op. cit. P. 1.

перевод – «Тупица»). Они выпускались с 1972 г. по 1976-й, темой каждого было современное, зачастую неподцензурное искусство одной страны: первый и “General Schmuck!”, «главный» (название можно перевести и как «Генерал тупица!») – Великобритании, другие по порядку – Исландии, Венгрии, Чехословакии, Франции, Германии, Японии – с местным редактором, а уроженцы местности художники-участники могли проживать где угодно³⁷. Соответственно, выпуски получили международное распространение. Печать оставалась рукотворной – например, названный пятый английский номер 1975-го под редакцией Д. Мэйора из девяноста страниц с приклейками, вкладышами и вклеенной брошюрой выполнен цветным офсетом с большим объемом ручной работы и в количестве пятисот пятидесяти экземпляров³⁸. Это максимальный тираж для номера, минимальный – двести³⁹. С точки зрения Эрики Сегре (*Erica Segre*), выпуск «печатных объектов» с «новой, гетерогенной, радикальной» эстетикой, часто контркультурной, сделал “BGP” влиятельным⁴⁰. Ключевые фигуры искусства – Марсель Бротарс, Сесилия Викунья, Бен Вотье, Улисес Каррион, Майкл Найман, Хелен Чадвик, Кароли Шнееман и прочие – создавали с “Beau Geste Press” новаторские артефакты, став-

37 Catalogue dé-raisonné of Beau Geste Press, 1971–76. P. 94–95, 111, 144, 234, 264, 290, 300, 310–311; Waldeck M. Publishing Reshuffle. P. 431.

38 Catalogue dé-raisonné of Beau Geste Press, 1971–76. P. 264–271.

39 Ibid. P. 94–311.

40 Segre E. Op. cit. P. 1.

шие ориентирами диссидентской художественной практики в мире⁴¹.

Обобщая: специфические черты организации

Говоря о специфике «Бо Жест Пресс» как «издательства или комьюнити»⁴², выделю следующее.

– Основой книги, тем более её элементом, могло быть что угодно. Способом же придания эстетической цельности многосоставному произведению выступала техника его создания: ручная печать.

– Из первой черты явствует, что, несмотря на девиз, художественное воплощение или художественная форма имела существенное значение для издательства. Это утверждают и иностранные исследователи, отмечая, что художники экспериментировали с графическим дизайном, взаимодействием изображения и текста, техническими решениями, размерами, формой и нетрадиционными материалами⁴³.

– Третье – сменность ролей у участников издательского процесса.

– Нужно согласиться с английскими учёными: игровой подход, комбинирование техник и множество участников, проживающих в разных концах мира, определили «обескураживающее» разнообразие продукции “BGP”⁴⁴.

– Соединение в одной организации издатель-

41 Ibid.; Waldeck M. Publishing Reshuffle. P. 431.

42 Waldeck M. Perfect Unbinding. P. 4.

43 Segre E. Op. cit. P. 1; Waldeck M. Perfect Unbinding. P. 9.

44 Waldeck M. Op. cit. P. 4; Segre E. Op. cit. P. 2.

ства и типографии, производственных процессов, согласно наблюдению М. Вальдек, выделяло «БГП» как среди «конвенциональных издателей» 1970-х, ограничивавшихся «публикацией» и дистрибьюцией, так и среди тогдашних издателей книг художника (включая работы «Флюксуса»), не печатавших самостоятельно, и художников-печатников, которые, произведя книгу, не организовывали её распространение⁴⁵.

– Ещё одна особенность, сформулированная исследовательницей, состоит в том, что формирование «Бо Жест Пресс» собственной, международной структуры сбыта привело к появлению новых аудиторий и авторов⁴⁶.

Выявленная и признанная специфичность издательства не оставляет сомнений в его феноменальности.

“Lesson” («Урок») Ярослава Козловского как произведение «Бо Жест Пресс» в собрании российского музея

Ярослав Козловский – «классик современного искусства, один из важнейших представителей польского концептуализма»⁴⁷, в 1972–1990 гг. руководил в Познани “Galeria Akumulatory 2” (наверное, «Галерея “Аккумуляторы 2”»), местом для экспериментального взаимодействия польских и между-

45 Waldeck M. Publishing Reshuffle. P. 424.

46 Ibid. P. 431.

47 Ни Восток, ни Запад, ни Север, ни Юг: Выставка. 04.11 – 30.11.2016: [анонс. 2016] // Сайт Государственного центра современного искусства. URL: ncca.ru/events.text?filial=2&id=3797.

народных авангардных практик⁴⁸. По-видимому, книжные работы художника отечественному зрителю никогда не демонстрировались⁴⁹ и представлены в российских государственных собраниях исключительно «Уроком» 1975 г. (напечатана и переплетена в Англии, выпущена в Кранли/Хико, четыреста экземпляров). В означенных собраниях нашей страны это, по всей вероятности, единственное издание «Бо Жест Пресс»⁵⁰. Для меня как в прошлом сотрудника Государственного литературного музея «XX век», принявшей в 2016 г. и описавшей книгу в числе других даров от классика жанра книги художника М. С. Карасика⁵¹, эта двойная уникальность – предмет гордости.

Видовая принадлежность «Урока» очевидна. В начале книги появляются под заголовком “Lesson 2: In the Sitting Room” («Урок второй. В гостиной») рисунок с текстом, оба из учебни-

48 Captions for exhibits // Radical/Basic/Actual. 1970s Experiments in Print Media. P. 12.

49 Ни Восток, ни Запад, ни Север, ни Юг: Выставка.

50 Поиск проведён 24 октября 2021 г. по сайту Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации (goskatalog.ru; оцифрован не целиком), Порталу открытых данных Министерства культуры РФ (opendata.mkrf.ru/opendata/7705851331-museum-exhibits), электронным каталогам Российской национальной библиотеки (primo.nlr.ru) и Российской государственной библиотеки (search.rsl.ru).

51 См. статью о «Библиотеке»: Селиванова Ю. В. «Библиотека Михаила Карасика» — дар Государственному литературному музею «XX век»: история, состав, будущее // Альманах «XX век». Вып. 10. СПб., 2020. С. 248–266. URL: vk.com/doc-2037181_577406701?hash=292123f1c6ff8baf18. Изучение мною продолжается, уточнения и дополнения вносятся в описания предметов на сайте издательства «ЮИздат/YuIzdat»: yuizdat.com/library-of-karasik-composition.

ка «современного английского языка» для иностранных студентов (автор и название указаны Козловским⁵²). На следующем развороте фотография авторства Ежи Яна Новаковски (Jerzy Jan Nowakowski, 1947 г. р.), польского «в основном скульптора»⁵³, повторяющая сюжет рисунка. Далее воспроизводятся фрагменты фотографии⁵⁴. По аналогии с нею фразы «урока» изымаются из контекста, записываются по-разному (см. ил. 8–9) и в результате деконструируются, остраиваются. Имея представление о концептуализме, вы поймете, что перед вами. Вместе с тем книга напечатана офсетом вручную, цвет страниц светло-коричневый, шрифтов – оранжевый, причём основной из них вызывает ассоциации с пишущей машинкой, минималистичная обложка. Акцентированный, продуманный эстетизм книги её содержанием не обусловлен, не обоснован. К тому же, у концептуальных работ идея превалирует над эстетической составляющей, нередко вовсе неважной. Сочетание же концептуальности и внимания к форме, элементам книги как вещи характерно для «БГП», не говоря о сотрудничестве с зарубежным художником-концептуалистом. Притом оговорюсь: у

52 Найдены в т. ч. четыре польских издания: Candlin E. F. Present Day English for Foreign Students. Book 1: Warszawa, 1967; 1971; 1972; Poznań, 1969. Поиск осуществлён по «крупнейшей мировой сети» библиотечных каталогов и услуг “WorldCat” (worldcat.org) 22 окт. 2021.

53 См. раздел, посвящённый Е. Я. Новаковски, на сайте коллекции музеев современного искусства Сан-Франциско, США: art.famsf.org/jerzy-jan-nowakowski.

54 Варианты иллюстраций можно увидеть, пройдя по ссылке из предыдущей сноски.

других известных мне книг Козловского, включая более ранние, оформление обложек, как у «Урока», встречается часто⁵⁵. С видом внутри я мало знакома.

Каким образом “Lesson” оказался у Михаила Карасика, пока установить не удалось. В Тэйт архиве сведений об этом нет⁵⁶, но книга попала к художнику не от Марты Хеллион и не от Дэвида Мэйора. Я. Козловский ещё не дал мне ответа. История экземпляра – одно из направлений для развития исследования.

Краткие выводы о «недолговечном сообществе»⁵⁷

Хотя издательство существовало только шесть лет, прекратило работу почти полвека назад, и одного из четырёх основателей нет в живых, а из других никто кроме Хеллион уже не активен в мире книги художника, – их работа популяризируется другими, а наследие включает не только массив изданий и связанные с их рождением и распространением материалы, привлекающие отдельный интерес, но и опыт самоорганизации художников, организации издательской деятельности, охватывающей путь от замысла до владельца

55 Напр., см. австрийскую коллекцию Генерали Фаундейшн (Generali Foundation): foundation.generali.at/en/collection/artist/kozlowski-jaroslav.html.

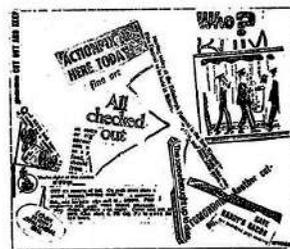
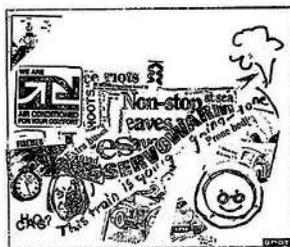
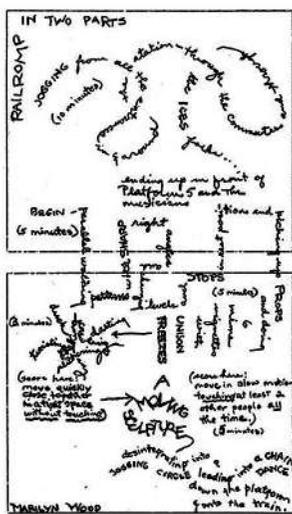
56 За изучение материалов по моей просьбе благодарю Эдриана Глю, а за рекомендацию обратиться к нему – спасибо Дэвиду Мэйору.

57 Beau Geste Press (02.02.–28.05.2017; Eng). P. 7.

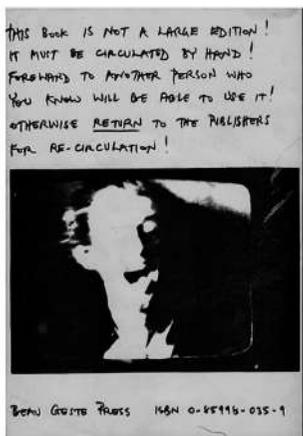
произведённой книги и дальше. Сделавшее яркий вклад в историю искусства, книги, литературы, в экономику и менеджмент книгоиздания как области знания, «Бо Жест Пресс» несомненно является феноменом во всех этих сферах, а также потому, что объединяло их.



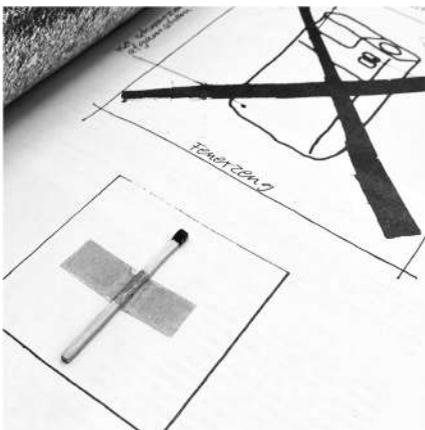
1. Издательство-сообщество "Beau Geste Press" ("BGP") в Лэнгфорд-Корт. Крайний слева Фелипе Эренберг, третья слева Мадлен Галлард, в центре Крис Уэлч, далее Яэль и Матиас Эренберги (Yaël, Matthias), Марта Хеллион. Фото Пола Уэлча (Paul Welch), 1971 или 1972, фрагмент. Источник: capc-bordeaux.fr/sites/capc-bordeaux.fr/files/bgp_expo_eng.pdf (p. 8; дата обращения здесь и в др. случаях: 24.10.2021). Отдельно справа: Дэвид Мэйор. Фото Джenezиса Пи-Орриджа и Кози Фанни Тутти (группа "COUM"), 1976, фрагмент. Источник: tate-images.com/preview.asp?item=M03332&itemw=4&itemf=0001&itemstep=1&itemx=27



2. Графическая сюита “The Thomas Alva Edison Centenary Issue Commemorating the ICES-72 Brain Drain Music Train” (“ICES-72”, “ICES Book”; вариант перевода: «Выпуск к столетию Томаса Алвы Эдисона, посвящённый музыкальному поезду “Утечка мозгов ICES-72”»). Издание “BGP”, 1972. Два листа. Слева работа М. Вуд (Marilyn Wood). Источник: journalofartistsbooks.org/jab41/details.html (p. 10)



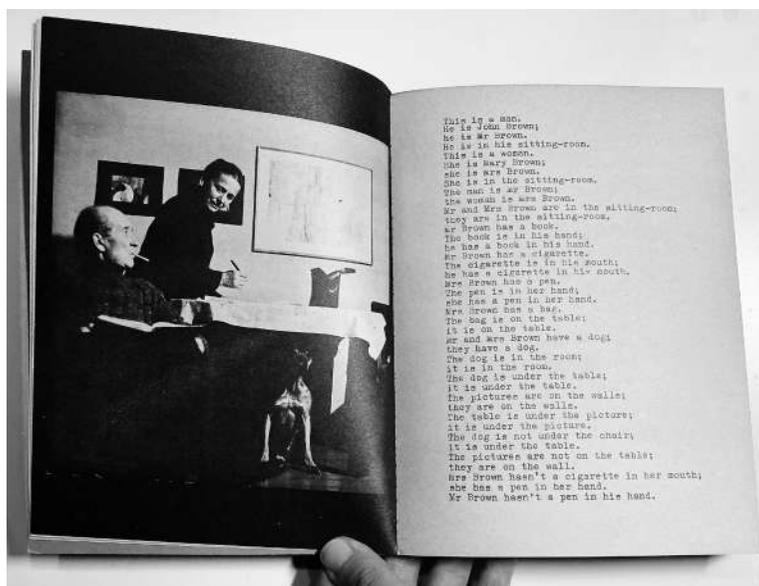
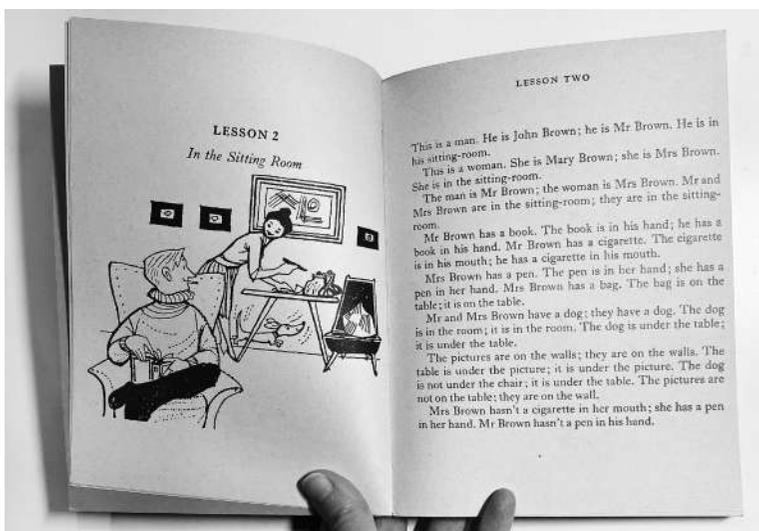
3. Книга художника “Wayward Action!” («Своенравное действие!») М. Леггетта (Mike Leggett). Издание “BGP”, 1974. Страница [24] и задняя сторона обложки. Источник: mikeleggett.com.au/sites/default/files/12Mb.pdf



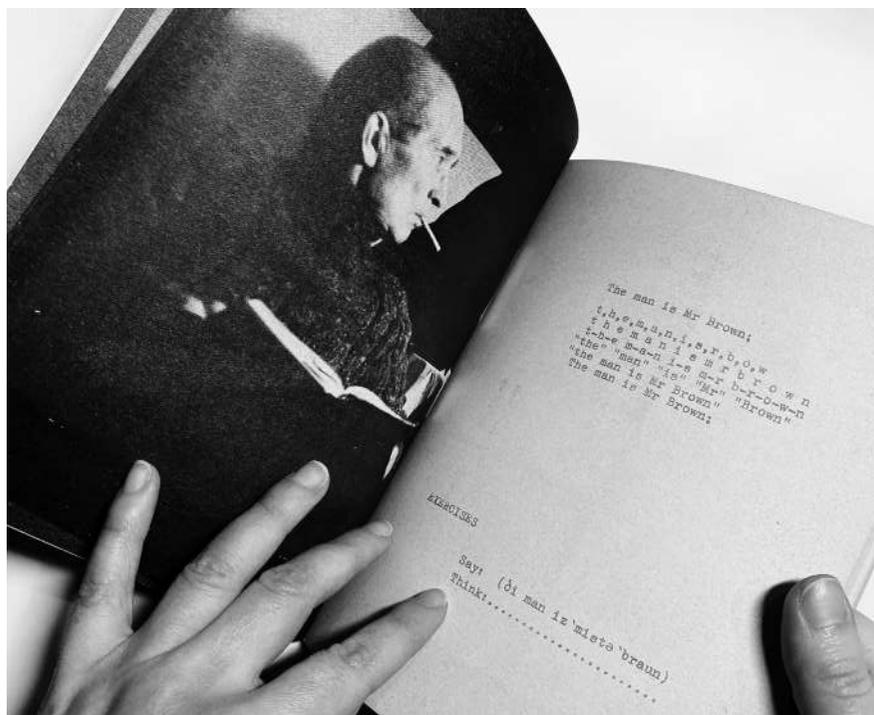
4. Книга художника: журнал "Teutonic Schmuck", номер 7 (варианты перевода: «Тевтонский тупица»/«Тевтонское украшение»), и "«Art-Impressions» USA+Canada" («"Арт-впечатления" США+Канада») К. Гро (Klaus Groh). Издание "BGP", 1975. Фрагмент разворота журнала и задняя сторона его обложки, в кармашке работа Гро (часть тиража – элемент журнала, часть существовала отдельно). Источники: typerpunchmatrix.com/pages/books/40622/felipe-ehrenberg-david-mayor/teutonic-schmuck-no-7, catawiki.com/de/1/18478077-beau-geste-press-7-teutonic-schmuck-1975



5. Концептуальная книга Я. Козловского "Lesson" («Урок»). Издание "BGP", 1975. Виды обложки. Хранится в Государственном литературном музее «XX век» (ГЛМ «XX век»). Фото Е. П. Предко, 2021



6–7. Концептуальная книга Я. Козловского “Lesson” («Урок»). Издание “BGP”, 1975. Развороты. Хранится в ГЛМ «XX век». Фото Е. П. Предко, 2021



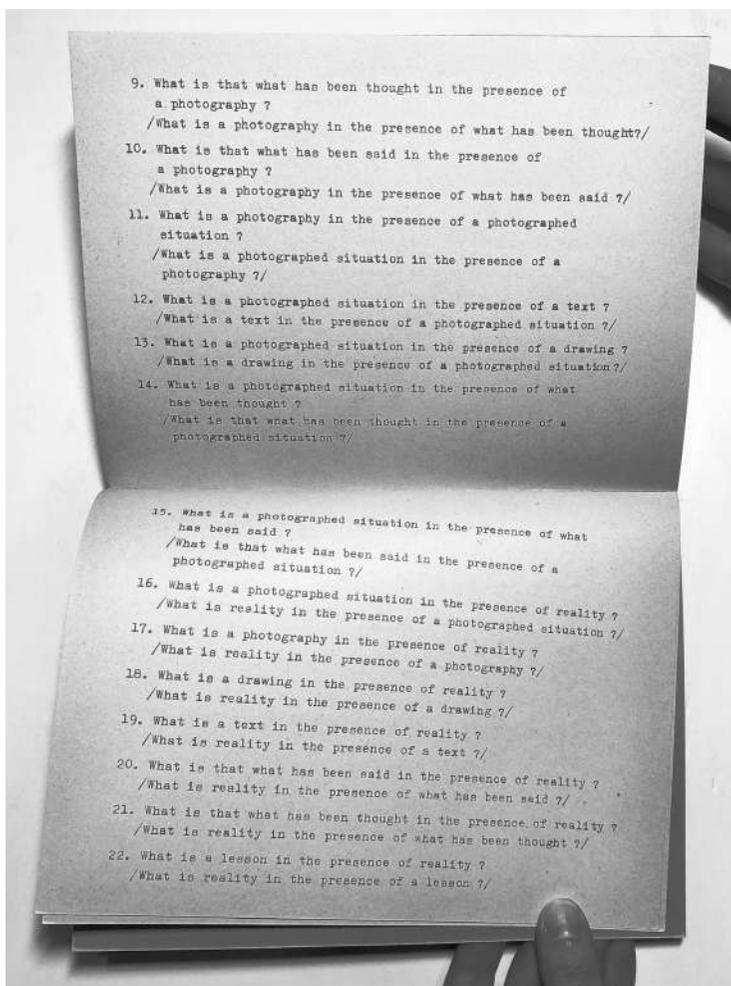
8–9. Концептуальная книга Я. Козловского "Lesson" («Урок»). Издание "BGP", 1975. Развороты. Хранится в ГЛМ «XX век». Фото Е. П. Предко, 2021



The table is under the picture;
t.h.e. t.a.b.l.e. i.s. u.n.d.e.r. t.h.e. p.i.c.t.u.r.e.
t.h.e. t.a.b.l.e. i.s. u.n.d.e.r. t.h.e. p.i.c.t.u.r.e.
The "table" "is" "under" "the" "picture"
The table is under the picture;
The table is under the picture;

EXERCISES

Say: (ði 'teɪbl̩ ɪz 'ʌndə ði 'pɪktʃə)
Think:



10. Концептуальная книга Я. Козловского "Lesson" («Урок»). Издание "BGP", 1975. Разворот. Хранится в ГЛМ «XX век». Фото Е. П. Предко, 2021

Тарасюк Юлия Борисовна

ОСОБЕННОСТИ АДАПТАЦИИ
«ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ»
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
В МАНГЕ ОСИМЫ ЮМИКО
«РОДИОН РОМАНОВИЧ РАСКОЛЬНИКОВ»

Сёдзё-манга – это популярные в Японии комиксы для девушек 12–18 лет. От остальных типов японских комиксов, например от манги для мальчиков, сёдзё-манга отличается графикой (часто воздушная, с большим количеством деталей), персонажи в ней нарисованы подчеркнуто привлекательно. Такая манга делает больший акцент на внутренних переживаниях героев и визуальном изображении чувств, которые сложно передать словами¹.

До 1970-х гг. комиксы в Японии были ориентированы в большинстве своем на детскую аудиторию и создавались мужчинами, в том числе и манга для девочек. В начале 1970-х в женской манге происходит самая настоящая революция: подро-

1 Тарасюк Ю. Б. Манга для девочек и молодых женщин, или Жанры «сёдзё» и «дзёсэй» на российском рынке / Ю. Б. Тарасюк // ИЗОТЕКСТ. Сборник материалов конференции исследователей комиксов 19–20 мая 2016 / под ред. Ю. А. Магера [и др.]. М., 2016. С. 104–113.

ло целое поколение молодых женщин, которые с детства читали мангу и решили сами рисовать ее, а также продвигать интересные им темы и вопросы в своих произведениях. Поклонники новых художниц называли их «Союзом 24-го года». Именно «Союз» постепенно развивал комиксы для аудитории маленьких девочек, создав новое направление манги для молодых женщин.

Осима Юмико (р. 1947) – одна из представитель «революционной» группы художниц 1970-х. Наибольшую известность ей принесла манга «Звезда из Страны хлопка» («Wata no kuni hoshi»). В ней художница использовала аллегорический прием, изобразив детство девочки, начинающей познавать мир, в виде жизни маленького очеловеченного котенка.

Для работ Осимы характерны следующие черты:

- стиль рисунка всегда нежный, плавный и воздушный;

- при этом стиль рисунка совершенно не соответствует темам манги Осимы – тяжелым и серьезным. По этой причине произведения Осимы сложно назвать детскими;

- автор в манге Осимы – это всегда сторонний наблюдатель. Свое отношение к персонажам она никак не показывает, предлагает читателю самостоятельно делать выводы о поступках своих персонажей².

² Осима Юмико: Раскольников, кошачьи ушки и банановый хлеб// Философия рисового шарика. URL: <https://kaigan.ru/archives/569> (дата обращения: 10.09.2021).

Среди работ художницы есть любопытная адаптация «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского. Манга «Родион Романович Раскольников» («Rodion Romanovich Raskolnikov») Осимы вышла в 1974 г.³ и представляет собой «ёмикири» (короткая история в манге) объемом приблизительно в 150 страниц (илл. 1). К сожалению, это произведение так и не было издано за пределами Японии, а следовательно, перевод с японского на какой-либо другой язык отсутствует. Это связано, во-первых, с тем, что, к сожалению, по современным стандартам манга уже считается устаревшей и малопривлекательной для молодого поколения читателей. Во-вторых, куда большей популярностью пользуются мейнстримная и подростковая манга, чем женская.

Это не первая манга по мотивам произведений Достоевского: существует огромное количество работ разных художников, среди которых и «Преступление и наказание» (1953) Осаму Тэдзуки – признанного классика японского комикса. Однако в данной статье мы рассмотрим именно мангу Осимы Юмико – как яркий и необычный пример адаптации Достоевского, выполненный по всем канонам сёдзё-манги 1970-х и отражающий все основные черты творчества Осимы.

³ Oshima Y. Rodion Romanovich Raskolnikov. Tokyo: Asahi Sonorama, 1974.

Персонажи Достоевского глазами Осимы Юмико

Основные особенности графики сёдзё-манги 1970-х – это плавность и легкость линий в дизайне персонажа. Даже мужские персонажи часто нарисованы с красивыми вьющимися волосами, утонченно и миловидно, как и персонажи женские.

В манге «Родион Романович Раскольников» сам Раскольников внешне представляет собой типичного романтического персонажа работ Осимы: с большими грустными глазами, высокий и стройный. Во многом это соответствует описанию героя в романе: «...он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темнорус, ростом выше среднего, тонок и строен». Также во многом соответствует оригиналу и внешность Сони Мармеладовой: это хрупкая девушка с длинными светлыми волосами. У Достоевского: «Соня была маленького роста, лет восемнадцати, худенькая, но довольно хорошенькая блондинка, с замечательными голубыми глазами».

В целом все остальные персонажи соответствуют своему книжному описанию. Исключениями являются Порфирий Петрович и Свидригайлов. Их внешность в манге сильно отличается от книжной. В романе Порфирий описан как «человек роста чуть ниже среднего, пухлый, как мячик, с лицом добродушным круглым...», тогда как у Осимы он красив, высок и носит очки. Свидригайлов же представлен как таинственный длинноволосый

мужчина, очень хорош собой. Такие изменения соответствуют канонам сёдзё-манги: мужские персонажи в ней нарисованы подчеркнуто привлекательно для читательниц (илл. 2).

Визуальное оформление сцен и эмоций Передача напряжения через линии, давление и пространство кадров

Муки Раскольников после убийства старухи Осима изображает в виде пучков «тягучих» линий, которые нарисованы белой краской мелкими волнами на черном фоне и ассоциируются с напряжением, тяжелыми переживаниями (илл. 3). Линий много, они мельтешат перед глазами подобно навязчивым мыслям. Сам Раскольников в одной из сцен растворяется и постепенно сам становится этими линиями, как бы перетекает в них.

Сцена убийства старухи в манге не прорисована, вместо нее читатель видит лишь большое черное пятно – кровь. Оно занимает большое пространство на странице и растекается в завитые жирные линии, которые похожи на линии, отображающие переживания Расколькова, и вызывают у читателя тревожное, неприятное ощущение.

Еще один способ передачи напряжения в манге – это работа с пространством и динамикой в кадре. Так, в одной из сцен Раскольникову кажется, что у него из кармана выпала монетка – из тех самых денег, которые он украл у старухи. Здесь Осима использует четыре кадра – для того, чтобы

показать напряжение, испытываемое Раскольниковым. Юноша поднимает монетку и видит, что это обычная жестяная пробка от бутылки. Однако он так сильно нервничает и боится быть раскрытым, что сжимает пробку в руке, чтобы убедиться, что это действительно не монетка. Момент, когда Раскольников сжимает пробку, передан через три вертикальных кадра, пространство в которых уменьшается с каждым последующим. Через такое сжатие кадров читателю передается внутреннее состояние персонажа – сильные переживания, которые словно сдавливают его тисками. Последний кадр на странице, где отчетливо видна пробка, а не монетка – это уже самый крупный кадр, с белым фоном и большим количеством свободного пространства. Раскольников, наконец, понимает, что никто вокруг пока не распознал в нем убийцу – давление и сжатие пространства в кадрах пропадает, так как юноша на время находит покой.

Еще один пример работы с давлением в кадрах можно увидеть в сцене встречи Раскольникова с Заметовым в «Хрустальном дворце». Раскольников показывает деньги и намекает, что он – убийца, провоцируя Заметова. Когда Заметов в замешательстве сбегает, Раскольников начинает громко смеяться. Смеясь, он вновь осознает свое положение и то, какой поступок он совершил. Кадры в момент осознания начинают сужаться, вновь отображая внутреннее напряжение персонажа. Смех уже больше похож на крик, лицо у Раскольникова испуганное. В последнем кадре смех переходит в

рыдания. Юноша закрывает лицо руками, словно плача (илл. 4). Фон в этом кадре полностью черный, что подчеркивает шаткое состояние персонажа, его душевные муки и то, как ему одиноко наедине со своими тяжелыми мыслями.

Акцент с помощью черного цвета

В 1970-х манга создавалась с помощью туши и пера, контраст белого и черного – это и сегодня одна из важнейших вещей при создании черно-белой манги. Осима умело использует черный цвет, чтобы выделить важные сцены в комиксе. Полностью залит черным фон в сцене, где Соня выбегает на улицу к умирающему отцу. При этом персонажи нарисованы тонкими линиями. Черный цвет вокруг создает атмосферу камерности, словно сейчас в сцене присутствуют только Соня и Мармеладов – дочь и отец (илл. 5). Хотя мы знаем, что на самом деле вокруг них находится толпа зевак.

Черный фон присутствует в сцене, где Раскольников целует Соне ноги: цвет здесь и акцентирует важность момента, и передает реакцию Сони – замешательство и удивление.

«Переходящая» сцена

Для описания момента, где Раскольников читает письмо от матери, Осима использует прием «переходящих сцен». Читатель видит, как Раскольников представляет свою семью, и словно про-

пускает через себя все чувства, с которыми было написано письмо. Изображена тесная темная комната, в которой живет Родион. Через «переходящую сцену» Осима делает акцент на крохотном окошке в комнате и в следующем кадре уже изображает огромное окно в доме матери Родиона. Здесь также происходит работа с пространством и давлением: тесная каморка и единственный маленький источник света в ней олицетворяют внутреннее состояние Раскольникова. «Светом в окошке» для него является письмо от родных, их любовь и забота. В мыслях Раскольникова мать и сестра связаны с теплом и светом. Он представляет, как они пишут ему письмо в просторной светлой комнате с большими окнами (илл. 6). Свет льется на родных Раскольникова и на перо, которым мать пишет письмо. Для Раскольникова письмо – это частичка этого (с)вета. В еще одной переходящей сцене изображение матери, целующей письмо перед тем, как его вложить в конверт, сменяется изображением Раскольникова, уже читающего это письмо. Данный прием носит кинематографический характер: читатель наблюдает смену кадров подобно тому, как меняются сцены в кинофильме.

«Лестница» и акцент с помощью «тишины»

Раскольников убегает от матери, которой он не в силах признаться в преступлении, и быстро спускается по лестнице, но его на какое-то время останавливает лучший друг – Разумихин. Здесь

интересен эффект «лестницы», который использует художница, как бы продолжая побег Раскольникова от объяснения своего состояния перед родными. Кадры, в которых происходит разговор между Родионом и Разумихиным, нарисованы в виде прямоугольников, располагающихся на странице под наклоном, словно ступени лестницы. С приближением последнего кадра, «конца лестницы», нарастает напряжение в разговоре, которое разрешается на следующей странице. Разумихин осознает, что Раскольников стал убийцей и на мгновение словно видит сцену убийства (илл. 7). Данная сцена не сопровождается диалогом, персонажи смотрят друг на друга молча. Тишина, заполняющая кадры, подчеркивает момент осознания. При этом и сам Раскольников понимает, что друг обо всем догадался. Он тоже молчит, как бы подтверждая его догадку и соглашаясь с ней. В конце сцены Раскольников все так же молча уходит, оставляя позади друга и семью.

Тишина выделяет один из ключевых моментов во время обсуждения Порфирием и Родионом теории последнего о разделении людей на «тварей дрожащих» и «право имеющих». Порфирий спрашивает, причисляет ли себя Родион к «право имеющим», к «гениям»? В следующем кадре, изображающем Раскольникова, повисает тишина. И еще через кадр нам показывают, как Раскольников сжимает руку в кулак и отвечает, что «возможно, он считает себя таковым». Предшествующая этому признанию тишина делает акцент на сомнениях Раскольникова по поводу

ответа, ведь после убийства он начинает постепенно переосмысливать свою теорию и действия в прошлом.

Свет, пространство и тонкие линии – отображение надежды и мечты

Если для отображения внутренних переживаний Раскольникова Осима использует визуальное давление через сжатие кадров, то для изображения свободы и радости, наоборот, использованы большие кадры, светлое пространство, тонкие и плавные линии.

Так, в мечтах Поленьки, сводной сестры Сони Мармеладовой, Соня изображена в красивом белом воздушном платье. С улыбкой на лице она накрывает на стол и зовет своих младших сестер и брата. Эта иллюстрация занимает один большой кадр на странице, который при этом не имеет границ. Радость, свобода и мирная жизнь у Осимы всегда отображены в больших кадрах, наполненных светом. Крупные кадры и плавные, «спокойные» линии связаны с мечтами персонажей о спокойствии и мире, надежде на лучшую жизнь. В таких кадрах отсутствуют черный цвет и какое-либо сжатие-давление.

Перед смертью Екатерина Ивановна представляет, как она с детьми и Соней отправляется в поездку. Кадры, изображающие ее мечты, – крупные и светлые, занимают большую часть страницы. Линии внутри кадров тонкие и изящные, места едва прорисованные.

Особенно хорошо передают настроение и атмосферу два больших ключевых кадра в конце манги. Это выход Раскольникова на Сенную площадь, где он падает на землю, целует ее и признается в том, что совершил убийство. Все действие изображено в крупном кадре, где черным закрашен только костюм Раскольникова. Люди вокруг и очертания площади прорисованы легким контуром и залиты белым (илл. 8). Весь акцент в этом кадре на Раскольникова и огромном светлом пространстве вокруг – он сознался в убийстве, «освободил» себя. Мир внутри и вокруг вновь становится для Раскольникова «просторным» и «светлым».

В завершение манги нам представлена большая иллюстрация, которая занимает две полные страницы с текстом письма Сони, обращенного к Авдотье. Текст расположен поверх иллюстрации, изображающей Раскольникова и Соню, шагающих навстречу друг к другу сквозь снег уже в Сибири (илл. 9). Очевидно, что Осима нарисовала сцену, которая, по ее мнению, происходит уже после окончания срока Раскольникова, когда Соня и Родион наконец воссоединяются. Крупными хлопьями медленно падает снег, и, хотя явно холодно, все вокруг залито нежным светом – символом легкости и надежды, умиротворения.

Выводы

На сегодня манга «Родион Романович Раскольников» является не только единственным примером адаптации известного романа Достоевского

в виде сёдзё-манги, но и важной работой в творчестве признанного классика женской манги – Осимы Юмико. Мы видим, как автор воплощала глубокую психологию романа и его персонажей с помощью средств сёдзё-манги: характерной раскадровки, линий, работы с пространством и светом. «Родион Романович Раскольников» – это работа, которая показывает, как изменилась женская манга в 1970-х, осмелившись адаптировать серьезные литературные произведения в своей неповторимой стилистике и в который раз доказав, что комикс – это один из самых интересных способов рассказать историю и дать художнику возможность показать свой талант с самых разных сторон.

Список литературы

1. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. СПб.: Азбука, 2021.
2. Осима Юмико: Раскольников, кошачьи ушки и банановый хлеб // Философия рисового шарика. URL: <https://kaigan.ru/archives/569> (дата обращения: 10.09.2021).
3. Тарасюк Ю. Б. Манга для девочек и молодых женщин, или Жанры «сёдзё» и «дзёсэй» на российском рынке / Ю.Б. Тарасюк // ИЗОТЕКСТ. Сборник материалов конференции исследователей комиксов 19–20 мая 2016 / под ред. Ю. А. Магера [и др.].– М., 2016. С. 104–113.
4. Oshima Y. Rodion Romanovich Raskolnikov. Tokyo: Asahi Sonorama, 1974.



Рис. 1. Обложка манги
«Родион Романович
Раскольников»



Рис. 2. Раскольников
(на фоне)
и Свидригайлов.
Иллюстрация задней
обложки манги

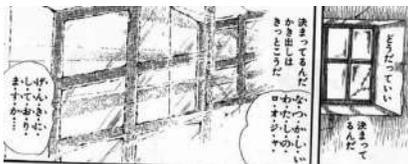


Рис. 6.
Мать Раскольникова
и Дуня за написанием
письма



Рис. 7.
Раскольников
и Разумихин



Федотова Ирина Леонидовна

КНИГА КАК МОНУМЕНТАЛЬНОЕ СЛОВО АЛЕКСЕЯ ФЕДОРОВИЧА ПАХОМОВА

Характеристика «монументальность» прочно закрепилась в критической традиции, посвященной творчеству Алексея Федоровича Пахомова, и уходит корнями в духовную атмосферу самой эпохи, сформировавшей его искусство. Историк искусства Э. Д. Кузнецов предостерегал от излишне поверхностного, хрестоматийного употребления этого термина, превращения его в привычное определение стилистики книжной графики Пахомова. Он подчеркивал: «Серьезный взгляд видит в монументализме не сумму формальных приемов, но определенный характер мироощущения, порождающий искусство возвышенное и возвышающее»¹. Искусство Пахомова в полной мере заслуживает такого серьезного, неподвзятого, очищенного взгляда.

¹ Кузнецов Э. Д. [Вступительная статья] // Народный художник РСФСР, действительный член Академии художеств СССР, лауреат Государственной премии СССР Алексей Федорович Пахомов: Каталог выставки. Л., 1970. С. 5.

Об этом же писал С. М. Даниэль. В своем очерке о художнике он предлагает нам вернуться к хорошо знакомому и заново удивиться ему, как чуду. «Бесконечно важнее увидеть то, что есть»², – говорит он. Возможностью прислушаться к этому совету через соприкосновение с живым наследием, расслышать то, что есть, то, о чем сам художник ясно и полно рассказал в книге «Про свою работу», стала недавняя выставка «Варламово», прошедшая в музее «Царскосельская коллекция». Об этом опыте вновь увиденного и хотелось бы поведи разговор.

Представленные на выставке различные ипостаси графического творчества Пахомова 1920-х – 1930-х годов соединяются в органичное целое. Основу экспозиции составили карандашные рисунки из собрания музея и из коллекции семьи художника. Это листы варламовского цикла, созданные художником на своей малой родине – в деревне Варламово Вологодской области. Там же создавались акварельные и карандашные эскизы к живописным произведениям «На покосе» (1924, ГРМ), «Сенокос (Пóмочь)» (1925, США), «Жница (Жатва)» (1928, ГРМ), «Женщина с серпом на голове» (ок. 1928, Тамбовская картинная галерея). Тематически и стилистически неотделимы от этих работ подготовительные рисунки к книжным иллюстрациям конца 1920-х – начала 1930-х гг. Все эти произведения, различные по технике и задачам, объединяет способность Пахомова передать

² Даниэль С. М. О Пахомове // Статьи разных лет. СПб., 2013. С. 220.

ощущение монументальности через любой, даже самый небольшой рисунок.

Это свойство особенно проявилось во время подготовки выставки, развески работ по стенам залов. Фигуры, непринужденно, на первый взгляд даже случайно размещенные на листах, будучи расположенными на стене рядом, словно раздвигали пределы своих рам и образовывали динамичные взаимосвязи, по-новому организовывая плоскости стен и одухотворяя само пространство залов музея. В этом пространстве на равных выступали и карандашные «прориси» варламовского цикла, которые дышат на мягкой ткани бумаги так же свободно, как образы Рублева или Дионисия – на стене храма, и миниатюрные акварельные эскизы, представляющие собой пластические формулы универсального масштаба.

Приведенные нами выше слова Э. Д. Кузнецова прозвучали в 1970 году во вступительной статье к каталогу выставки Пахомова, ставшей подлинным открытием живописи художника 1920–1930-х гг. В той же статье Эраст Давыдович пишет: «В идеальных представлениях о человеке – суть творчества Пахомова. Поэтому необходимо задуматься над характером и происхождением их»³.

В следующем, 1971 году увидела свет книга самого художника, озаглавленная «Про свою работу». В ней Пахомов, по меткому замечанию В. М. Домитеевой, «избавил искусствоведов от не-

³ Кузнецов Э. Д. Указ. соч. С. 4.

обходимости домысливать чаяния художника»⁴. Читая книгу, поддаешься обаянию ясного и простого языка, которым высказаны отнюдь не простые мысли. Совокупность теоретических высказываний художника, вкрапленных в живое повествование, позволяет воссоздать стройную эстетическую систему, проведенную столь же последовательно словесно, сколь и пластически. Но слово долгое время не находило нужной опоры – рисунки варламовского цикла, как и живопись художника 1920-х годов, пребывали в забвении, впервые в значительном объеме были показаны на посмертной выставке 1980 года⁵, большая часть не публиковалась. Между тем эти произведения – исток, ключ к пониманию пластической системы Пахомова, образно и ясно сформулированной им в книге.

Поиски и устремления Пахомова были созвучны его времени, но природное мировосприятие придавало им особую направленность: камертоном всего творчества стали детские впечатления художника от натуры. Из воспоминаний он выбирает тот опыт, который подтверждает, укрепляет органически присущее ему чувство монументальности. Позднее Пахомов признавался: «Я прихожу к заключению, что образный строй художника заложен в нем самом и формируется больше окру-

4 Домитеева В. М. [Вступительная статья] // Пахомов А. Ф. 10 книжек для детей. Л., 1986. С. 2.

5 Действительный член Академии художеств СССР, народный художник СССР Алексей Федорович Пахомов, 1900-1973: Выставка произведений живописи и графики к 80-летию со дня рождения: Каталог. М., 1981.

жающей средой, и только отчасти школой. По мнению моих товарищей и моему собственному, в моих детских рисунках, сделанных до поступления в училище без всякого руководства, уже было заложено начало того образного строя, который оформился к концу моего учения»⁶.

В своем профессиональном становлении Пахомов, опираясь на опыт учителей и коллег – В. И. Шухаева, Н. А. Тырсы, А. Е. Карева, В. В. Лебедева, В. М. Ермолаевой – и доверяя внутренней логике развития собственных взглядов на искусство, прошел и академическую школу, и основные ступени современной живописи (импрессионизм, сезаннизм, кубизм, супрематизм). Он прочно усвоил важнейший урок авангарда, – говоря словами Н. Н. Пунина, «утверждение плоской изобразительной поверхности как основы живописи...»⁷. Но если другим художникам авангарда понимание законов изобразительной плоскости давало возможность по-новому строить пространство в глубину картины, то Пахомову было свойственно воспринимать плоскость как часть большего, целого пространства, единого развернутого мира. Развить этот дар помогли уроки С. В. Чехонина, благодаря которым художник, начав «с детали, рисуя как бы сразу набело, без предварительной наброски общего», мог «точно уложиться в ответственное пространство»⁸. На встрече в музее дочь

6 ЦГАЛИ. Ф. Р 450. Оп. 1 2. Ед. хр. 100. Л. 20.

7 Пунин Н. Н. Русское и советское искусство: Избранные труды о рус. и сов. изобраз. искусстве. М., 1976. С. 167.

8 Пахомов А. Ф. Указ. соч. С. 10.

художника Елена Алексеевна вспоминала, что отец, рисуя, держал карандаш за самый кончик. Невольно перед глазами возникает образ фрескиста, работающего кистью.

Поиск монументальной формы являлся одной из ключевых задач искусства в 1920-е гг. В этих поисках художникам пахомовского поколения предстояло стать первооткрывателями наравне со «старшими товарищами». В то же время опыт старшего поколения казался Пахомову и его соратникам по обществу «Круг художников» искусством камерного жанра. Осторожное отношение учителей к проблеме монументальности выразил Николай Тырса: «Я держусь мнения, что выходить к монументальной прочности и большому масштабу лучше изнутри, органически вырастая из малых форматов в большие путем решения внутренних композиционных потребностей»⁹.

«Круговцев» же отличала буквальная потребность через станковое искусство прийти к решению монументальных задач, говорить с людьми своей эпохи языком «большого стиля». Большой стиль понимался как коллективное монументальное творчество в активном взаимодействии с архитектурой, где «образное начало не идет прямо от виденного события, а подвергается и в цвете и в композиции во всех своих компонентах архитектурной переработке»¹⁰. Однако, как вспоминал Александр Самохвалов, «...лишь очень

⁹ Цит. по: Сурис Б. Д. Николай Андреевич Тырса: Жизнь и творчество. М., 1996. С. 161.

¹⁰ Пахомов А. Ф. Указ. соч. С. 136.

немногим посчастливилось получить стены»¹¹. Но и в станковом искусстве они утверждали важнейшую мысль: «Понимание пространства не как обыденно-прозаичного и неизменно-данного, но как вечной художественно-пластической загадки и проблемы... <как явления, умеющего> ...органически преображаться вместе с обществом и его общественным и индивидуальным видением»¹².

Такое понимание монументальности подводило художников «Круга» к переосмыслению опыта прошлых эпох. В книге «Про свою работу» Пахомов выстраивает собственную линию «диалектической преемственности»¹³: Античность – Раннее Возрождение – Древняя Русь, эпохи в искусстве, где в центре внимания – человек, а изобразительный язык, одухотворенный пластикой человеческой фигуры, характеризуется «чистотой и ясностью самой природы рисунка»¹⁴. Глубокое

11 Самохвалов А. Н. В поисках монументальной выразительности // В годы беспокойного солнца: Проза. Статьи. О художнике: Критика, воспоминания, письма. СПб., 1996. С. 192.

12 Гор Г. С. В утреннем мире // Гор Г. С. Пять углов. Л., 1983. С. 266.

13 В отчете о деятельности общества «Круг художников» за 1926–1927 гг. упоминается совместный доклад А. Ф. Пахомова и В. В. Пакулина «Диалектическая преемственность живописи», где Пахомову принадлежит «анализ воззрений художников разных эпох, их восприятие явлений, их жизнеощущения...». Замечательно упоминание в том же контексте доклада Н. Н. Сычева «Традиции древнерусской живописи», в котором были проанализированы «на диапозитивах традиции русской живописи от классической Греции через Эллинизм и древнюю икону к таким художникам, как Александр Иванов» (ЦГА. Ф. Р 2556. Оп. 6. Ед. хр. 2. Л. 10).

14 Пахомов А. Ф. Указ. соч. С. 164.

художественное осмысление Пахомовым пластического языка русской иконы, во многом, как кажется, опережало современный ему уровень научного знания. Со времени открытия древнерусского искусства прошло всего десятилетие, а интуиция художника вышла далеко за пределы изучения отдельных стилистических приемов, став органичным продолжением пластического разговора о человеке. В своем станковом, «лабораторном», как он говорил, творчестве Пахомов пришел к пластической системе, которая, как отмечал С. М. Даниэль, находится в прямой связи с философией канонического искусства¹⁵. И эта связь – не только в отточенности формы, но в высоте соприкосновения с духовной традицией русского искусства, средоточием которой было, по определению Э. Д. Кузнецова, «поэтическое, освобожденное от случайного, преходящего, от мелочей быта понимание человека как центра и меры всего существующего...»¹⁶.

В 1929 году, работая после завершения дипломной картины «Сенокос» над маленькими стихотворными книжками Г. Кругова «Топор» и «Коса», Пахомов так определял свою задачу: «Мне хотелось придать образу крестьян значительность и праздничность монументальной росписи, как бы изъяв крестьян из слишком бытовой среды искусства XIX века»¹⁷. В какую же среду помещает художник героев книг? Здесь мы подходим к

15 Даниэль С. М. Указ. соч. С. 216.

16 Кузнецов Э. Д. Указ. соч. С. 5.

17 Пахомов А. Ф. Указ. соч. С. 58.

мотиву света, проходящему через всю книгу и все творчество Пахомова.

Всем знакомо ощущение света утреннего солнца, заливающего все пространство разворотов пахомовской книжки-картинки «Лето» – книги без слов, разговора формой. В этой белизне света почти тают детали пейзажа, остается только намек на его фактуру. В варламовских рисунках и в карандашных эскизах к книгам фона нет вовсе, легкие абрисы фигур абсолютно прозрачны. Но и тем, и другим присуща общая природа – света, как живого пространства, наполненного человеческой теплотой, любовью, чистотой помыслов, света в древнерусском значении слова «мир», а также «утро». Если мы посмотрим на живопись Пахомова, то увидим ту же световую основу, от которой загорается необыкновенно чистая палитра его работ.

Пахомов ощутил в древнерусском искусстве то же начало, что пронизывало его детское мироощущение. Столб солнечного света в избе от окна к полу казался настолько материальным, что «хотелось взять его рукой. Но стоило протянуть руку – и рука легко рассекала этот столб, там ничего не было. Только рука становилась светлой»¹⁸.

Первые же опыты соприкосновения этого представления с изобразительной культурой дали неожиданный результат: от первого восхищения возможностями выявления формы естественным светом в классе отмывки тушью¹⁹ к альтернатив-

18 Пахомов А. Ф. Указ. соч. С. 55.

19 Пахомов А. Ф. Указ. соч. С. 8.

ному построению объема по методу Шухаева²⁰ и затем к полному отходу от светотени. Новый пластический метод впервые предстает перед нами в варламовском цикле, где фигуры видны «целиком, без затенения»²¹, тонкая контурная линия лишь слегка утолщается в глубине и истаивает на свету. И потому, сохраняя обаяние живой конкретности, освобожденные от случайности и обыденности образы приобретают классическую ясность формы.

Свет понят и пережит Паховым совершенно иначе, чем в живописном, тоновом рисунке его учителей, хотя именно им принадлежит высокая оценка варламовских листов. Свет у Пахова – не просто формообразующий, выявляющий форму прием, но пространственная основа изображения. Это стало его главным открытием, откровением канонического искусства, истоки которого разлиты в окружающем человека мире. В этом Пахов следует по тому же пути понимания монументальности, что и Александр Иванов в своих «Библейских эскизах».

В книгах при взаимодействии этой пространственной основы с цветом «решалась задача простому пятну вдохнуть трепет жизненности»²².

20 Пахов так характеризует этот метод: «Чтобы не копировать натуру, следовало отвлечься от освещения, не замечать видимые нами на натуре свет и тени, а надо было как бы ощупать взглядом изображаемый объем, осветить этот объем лучом, исходящим из нашего глаза, оставляя светлыми ближайшие к нам поверхности объема и затемняя те, что, закругляясь, удаляются от нашего глаза» (Пахов А. Ф. Указ. соч. С. 9).

21 Пахов А. Ф. Указ. соч. С. 106.

22 Пахов А. Ф. Указ. соч. С. 54.

Именно свет у Пахомова одухотворяет ту сумму формальных приемов, которая почерпнута из монументальной живописи прошлых эпох. Пространство его композиций разворачивается, как в древнерусской фреске, уплощенно, словно увиденное сверху. Его ритмически организывает активная человеческая фигура. Отказ от глубины пространства в перспективном понимании активизирует линию и цвет. Как в иконных прорисях, пластики певучей линии достаточно, чтобы выстроить движение света от дальнего плана к переднему. Передний план дан как близкий, крупный, но фигуры не перекрывают друг друга, их движения развернуты параллельно плоскости и обобщены, силуэты пропорционально и ритмически рифмуются между собой.

Композиция развивается смещением по диагонали – по вертикали в высоту или по горизонтали в ряд. Это не только активная диагональ ритмов природы и движения в ней человека, подчеркнутая пейзажным фоном в книжках «Лето», «Ведро» или картине «Сенокос». Диагональный способ построения скрыто присутствует и в расположении в пространстве каждой отдельной фигуры. Эти скрытые связи обеспечивают прочную архитектурную спаянность с миром за пределами рамок формата. Каждая линия в построении образа соотнесена с вертикальными и горизонтальными осями, словно уходящими в невидимое архитектурное пространство, в свою очередь соотнесенное с землей и небом.

В этом большом, едином пространстве свет у

Пахомова проявляется, говорит по-разному – спокойный, радостно-безмятежный свет одной силы, как в книжке-картинке «Лето»; проблески, сияющие в прохладной утренней росе в книге «Коса»; драматичные, напряженные пробелá-молнии, как в иллюстрациях к стихотворению «Ведро» Е. Шварца. Экспрессия достигается степенью проникновения света сквозь форму – прорывами, динамичными пробелáми или широким охватом контура, растворяющего края формы. Заливка внутреннего контура, подсвеченного изнутри, приобретает темные, словно горячие, краски. Краски внешнего контура, напротив, становятся яркими, разбеленными, как в живописи Кватроченто, и растворяются в свете. Носителем света не обязательно выступает белизна бумаги – художник виртуозно играет на тончайших градациях ее оттенков от холодно-желтого, лунного до теплого цвета ряженки, напоминающего обмазку домонгольских церквей.

«Не нашей виной, а нашей бедой было то, что мы были вынуждены вместо фрески писать на холсте...»²³, – писал Пахомов. С этим хочется поспорить – настолько свободное и совершенное воплощение получили в его книжной графике найденные им принципы монументальности. Если в эскизах к росписи «Хоровод детей всех наций» поиски ритма ведутся через орнаментальное начало и сжаты узкой лентой отведенного для росписи места, то в графике ритмы органичны и свойственны самому пространству, фигуры

23 Пахомов А. Ф. Указ. соч. С. 136.

естественны, не скованны в движениях и живут в полном смысле этого слова. Владимир Фаворский в 1934 г. определил своеобразие монументальной живописи как способность совместно с другими искусствами организовывать жизнь²⁴. В советском искусстве эта обязанность была во многом возложена на книжную иллюстрацию. Сам Алексей Федорович писал, что нужно стремиться «так изображать жизнь, чтобы изображение само стало активным началом в ее преобразовании»²⁵. Его рисунки к книгам воссоздают гармонию, целостность мира, которая понятна без слов.

24 К вопросу о монументальном искусстве // Искусство: Орган Союзов сов. художников и скульпторов. М.-Л., 1934. №4. С. 18.

25 Пахомов А. Ф. Про свою работу в детской книге. М., 1982. С. 68.



1. Пахомов А. Ф. Подруги. Серия «Варламово». 1925-1927. Бумага, графитный карандаш. 44,2 x 23,3. Государственный музей «Царскосельская коллекция»



2. Пахомов А. Ф. Мальчик. Серия «Варламово». 1928. Бумага, графитный карандаш. 34,3 x 22. Государственный музей «Царскосельская коллекция»



3. Пахомов А. Ф. У отцовского сапога. Серия «Варламово». 1931. Бумага, графитный карандаш. 43,9 x 33,8. Государственный музей «Царскосельская коллекция»



4. Пахомов А. Ф. Мальчик с битой. Эскиз иллюстрации для книги «Лето». 1927. Бумага, графитный карандаш. 9,6 x 6,8. Государственный музей «Царскосельская коллекция»



5. Пахомов А. Ф. Мальчик с битой. Эскиз иллюстрации для книги «Лето». 1927. Бумага, акварель, карандаш. 14,9 x 8,1. Государственный музей «Царскосельская коллекция»



6. Пахомов А. Ф. Помощник. Эскиз иллюстрации для книги Г. Кругова «Топор». 1929. Бумага, цветной карандаш. 12 x 14,7. Государственный музей «Царскосельская коллекция»



7. Пахомов А. Ф. Плотники за работой. Эскиз разворота для книги Г. Кругова «Топор». 1929. Бумага, акварель, карандаш. 19,2 x 29,9. Государственный музей «Царскосельская коллекция»



8. Пахомов А. Ф. Иллюстрация к рассказу Л. Будогосской «Как Саньку в очаг привели». 1933. Бумага, хромолитография, гуашь. 15,1 x 9,1. Государственный музей «Царскосельская коллекция»

К 90-летию Александра Георгиевича Траугота:

Г. А. В. ТРАУГОТ. КНИГА.

МУЗЕЙ АННЫ АХМАТОВОЙ
В ФОНТАННОМ ДОМЕ.
ГАЛЕРЕЯ САРАЙ.
ПРОЕКТ ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ
18.06. – 30.06.2021

Девятнадцатого июня 2021 года Александру Георгиевичу Трауготу исполняется девяносто лет. Эту дату мы отмечаем небольшой выставкой, которой хотелось бы не только воздать должное юбиляру, но и напомнить публике об искусстве, рожденном в недрах крепкого творческого союза братьев Трауготов, об их высоком служении большому благородному делу – книжному иллюстрированию.

Творчество тандема Г. А. В. Траугот – яркое, самобытное явление в российском искусстве книги второй половины прошлого века, ставшее для художественной сцены послевоенного Ленинграда поистине знаковым. Александр (* 1931) и Валерий (1936–2009) Трауготы начали работу в области книжного оформления еще в середине 1950-х годов, поначалу под эгидой отца, живописца Георгия Николаевича Траугота (1903–1961), чье имя

обозначено первой литерой тройного инициала «Г. А. В.». Новые издания с их рисунками выходят из печати и в наши дни, к настоящему моменту их перечень насчитывает не одну сотню позиций. Поэтому не удивительно, что для большинства зрителей, так или иначе знакомых с именем художников, оно в первую очередь ассоциируется с книгой.

Действительно, детская книга в 1960–1980-х годах предстала Трауготам исправным полигоном для смелых экспериментов с эмансипированной живописностью, удобным полем, на котором была возможна, мало того, порой поощрялась властью полноценная творческая самореализация. Здесь, на благодатном поприще массового книгопроизводства, сложилась и окрепла, обретя особый спрос, та элегантная, искусно-щеголеватая манера, которая делает произведения Трауготов в наших глазах безошибочно узнаваемыми. По-своему знаменательно, что ее формирование явилось логичным следствием счастливого сочетания таких разнонаправленных, на первый взгляд, векторов, как приверженность элитарной культурной «норме» – существующей, к примеру, в виде свода канонических модернистских образцов – и склонность к настойчивому, пытливому профессиональному поиску. (Заметим в скобках, что творческий диалог с крепкой традицией неизменно способствовал как обогащению персонального опыта и пластического языка лучших советских графиков, так и развитию ее самой.)

Итак, повторимся, исходным ядром экспериментального подхода Трауготов к своей работе заведомо являлся акцентированный колоризм, иной раз спокойно равновесный, построенный на сочетании тонких цветовых градаций (как в станковой живописи Георгия Траугота), но чаще авантажно-экспрессивный, намеренно форсированный. (Пристрастие к контрастным, взбудораженным колоритам унаследовано братьями от матери, тоже художницы, Веры Павловны Яновой (1907–2004).) Добавим два слова об уверенном знании возможностей отечественной полиграфии – понимание технологии и принципов книгопечатания важно для успешной деятельности любого художника, причастного книжному делу, – а также о колоссальной трудоспособности Трауготов. Последнее качество находится в неразрывной связи с подлинным интересом, отнюдь не ослабевшим с течением времени, к рабочему процессу как акту творчества в исконном смысле, – с интересом, вновь и вновь подтверждаемым и нынешними «трудами и днями» Александра Георгиевича.

Количество книг, подписанных автографом «Рисунки Г. А. В. Траугот», чрезвычайно велико, оно не может не впечатлить. Однако судьба графических серий складывалась и продолжает складываться по-разному, ведь свою роль в сфере книжного оформления играет множество факторов. Аналогичным образом, немало разнится и участь конечных продуктов книгопроизводственного цикла в руках читателей, то есть каждого из нас.

Для чего мы приобретаем «бумажную» книгу? Что ищем в изобразительном комментарии? Чего ждем от его авторов? Наверняка в сопряжении с подобными вопросами для многих ценителей творчества братьев Трауготов «их» книги стали по-настоящему родными и близкими.

* * *

Бесспорно, искусство незаурядных, работоспособных, не говоря уже «умудренных жизненным опытом», иллюстраторов способно возродить наши полузабытые детские мечты и воспоминания, придать их зыбким очертаниям «осязаемую» конкретность, а краскам – полнокровную звучность. Иногда оно подсказывает троп непредвиденного прочтения в хрестоматийных произведениях: сказке, романе, стихотворении, театральной пьесе. Подчас заставляет внимательнее приглядеться к литературным героям, лишний раз задуматься об их характерах и поступках, а через них – и о событиях собственной жизни. Оно учит со/переживать и со/чувствовать. Наконец, оно не чурается занимательного рассказа, сиречь обыденного, живого языка человеческого общения.

Широко варьируя излюбленные сюжеты, Трауготы склонны не только метафоризировать свой графический комментарий, но и стилизовать его. Вместе с тем их важная заслуга заключена в том, что они всегда оставляют его открытым для дальнейшего обдумывания, обсуждения... и, разумеется, вчувствования. Обладая богатыми эвристиче-

скими достоинствами, их рисунки стимулируют зрителя к тому, чтобы довериться собственной фантазии и игре свободных ассоциаций: тем самым они приглашают его к будущему – обязательному! – возвращению.

Июнь 2021

Микаел Давтян, Филипп Кондратенко

 **ТРАУГОТОВСКИЕ
ЧТЕНИЯ**

 Музей
Аины Ахматовой
в Фонтанном доме

ВЫСТАВКА "Г.А.В. ТРАУГОТ. КНИГА"



21
сентября 1992
Г.А.В. Траугот

**18-30 ИЮНЯ
2021 ГОДА**

TRAUGOT.RU

Литейный пр., 53 (выход под арку)

Мерный рынок с 18.30 до 18.35, и среда с 12.00 до 20.00
Касса закрывается на час раньше. Выходной день – понедельник

Подробнее на сайте:
akhmatov.ru/ru

Телефоны для справок:
272-22-11, 379-72-29

 @akhmatov.museum

ВЫСТАВКА "Г.А.В. ТРАУГОТ. КНИГА"



ТРАУГОТОВСКИЕ
ЧТЕНИЯ



Музей
Анны Ахматовой
в Фонтанном Доме



Г.А.В. Траугот

18-30 ИЮНЯ
2021 ГОДА
TRAUGOT.RU

Литейный пр., 53 (вход под арку)

Музей работает с 10.30 до 18.30, в субботу с 12.00 до 20.00
Касса закрывается на час раньше. Выходной день - понедельник

Подробнее на сайте
электронно-архив.ру

Телефоны для справок:
272-22-11, 579-72-29



ахматова.музей

«ВНУТРЕННЯЯ КНИГА»
БРАТЬЕВ Г. А. В. ТРАУГОТ
РУССКИЙ МУЗЕЙ. ВОСТОЧНЫЙ ПАВИЛЬОН
МИХАЙЛОВСКОГО ЗАМКА.
ПРОЕКТ «ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ»
13.01. – 10.02.2022

Что же касается внутренней книги, испещренной незнакомыми знаками (причем рельефными знаками, которые я, исследуя собственное подсознание, находил, задевал, огибал, как водолаз, исследующий глубину), при чтении которых я не мог воспользоваться ничьим советом, потому что само это чтение тоже представляло собой творческий акт, в котором никто не мог ни заменить меня, ни даже читать вместе со мной. <...> Эта книга, самая трудная для расшифровки, является в то же время единственной книгой, которую продиктовала нам реальность, единственной, где «ощущение» внушено самой реальностью¹.

Марсель Пруст

Приведенная в качестве эпиграфа мысль французского писателя о феномене внутренней книги проливает неожиданный свет на многогранное творчество Александра (*1931) и Валерия (1936–2009) Трауготов, виднейших представителей высокой традиции петербургской/ленинградской графики XX века и, не побоимся сказать, безыменных хранителей культуры – не только книжной, но и художественной культуры в широком смысле. Культура же по определению является результатом сложной нелинейной преемственности, и, вероятно, здесь скрыт один из истоков их глубо-

¹ М. Пруст. Обретенное время. Здесь и ниже – перевод А. Смирновой (приведен с изменением).

кой оригинальности художественного видения и своеобразности взгляда на искусство как таковое, равно как и неповторимость пути в нем.

Метафорой творческого метода братьев Трауготов или, точнее, их отношения к делу всей их жизни, а также продукта их вдохновенного труда в данном случае служит понятие «близкого чтения», одновременно доверчивого и пристально-го, пылкого и сосредоточенного, благодарного и испытующего. Наш выбор определен тем, как мысль, слово и знак оживают в пластическом образе, иными словами – в Искусстве, тогда как некое загадочное и потаенное знание природы вещей, а может быть и самой жизни, которым обладают художники, приводит в действие мысленный «образ» той самой «внутренней книги».

* * *

В июне 2021 года исполнилось девяносто лет Александру Георгиевичу Трауготу.

Настоящая экспозиция завершает выставочную программу юбилейного года; при этом ее масштаб не только дает возможность искушенным зрителям лишний раз обратиться к плодам творчества известных российских иллюстраторов, но и позволяет всем тем, кто впервые с ним знакомится, получить емкое представление как о разноплановости его стилистического характера, так и о богатстве его тематического и жанрового спектра.

Выставка объединяет смешанный материал. Основная часть экспозиции – это книжная графика:

оригиналы иллюстраций и эскизов к многочисленным произведениям мировой художественной литературы. Речь прежде всего идет об, условно говоря, «детском» иллюстрировании Трауготов 1960–1990-х годов: здесь мы видим и обширные графические комментарии к сказкам Х.-К. Андерсена, рисунки и акварели к произведениям М. Метерлинка, Э. Ростана, А. Пушкина, А. Чехова, А. Куприна, Л. Толстого, А. Волкова, Н. Гернет, Б. Сергуненкова, русским народным сказкам и многое, многое другое. Особый интерес представляет уникальный материал – целый ряд ранних (1950-х – начала 1960-х годов) иллюстраций к книгам, посвященным цирку, которые так и не вышли в свет.

Кроме того, солидный пласт станковых работ: портреты, пейзажи и натюрморты, выполненные в различных техниках (живопись и графика) в разные годы – с начала 1970-х до конца 2021 года.

Экспозиция дополнена произведениями декоративно-прикладного искусства – роспись по фарфору.

Значительная часть произведений из всех трех разделов ранее не демонстрировалась в музейном контексте.

* * *

Творческий тандем братьев Александра и Валерия Трауготов не нуждается в специальном представлении. Его существование стало поистине знаковым явлением в художественной жизни послевоенного Ленинграда, а громадное коли-

чество книжных работ, подписанных инициалом «Г. А. В.», в совокупности представляет собой одну из самых ярких страниц в истории искусства советской книги послевоенного периода.

Трауготы начали работу в сфере книжного оформления во второй половине 1950-х годов. В следующие десятилетия активное сотрудничество с целым рядом известных издательств предоставило Александру и Валерию благодатное поле для весьма смелых по тем временам экспериментов – именно на нем и произошло их становление в профессии и, в дальнейшем, полноценная творческая самореализация. Экспериментальному подходу Трауготов к оформлению книги, в первую очередь проявившемуся в подчеркнутом форсировании колористической основы цветной иллюстрации, пошло также на пользу уверенное владение навыками быстрого рисунка, меткого и, с другой стороны, дерзкого и чувственного. Это позволило им сочетать элегантную раскрепощенность исполнения с достоверностью детализировки, а в случае необходимости – и с психологической глубиной воплощенных ими образов. Добавим, что твердое знание возможностей отечественной полиграфии, основательное знакомство с принципами и технологиями машинизированного книгопечатания, а также склонность к настойчивому творческому поиску вкупе с колоссальной трудоспособностью стали залогом прочного успеха Трауготов на ниве иллюстрирования и их в полной мере заслуженной известности в качестве знатоков и мастеров книжного дела.

Последнее качество находится в неразрывной связи с подлинным, не ослабевшим с течением времени интересом к рабочему процессу как акту творчества в исконном смысле. Интересом, вновь и вновь подтверждаемым и нынешними «трусами и днями» Александра Георгиевича, продолжающего активно работать, и распространяющимся на всю работу художников, далеко не ограниченную работой в книге.

Как сказано в «Обретенном времени», «одно и то же сравнение может быть ложным, если из него исходить, и истинным, если им завершить». Свободно варьируя излюбленные сюжеты, Трауготы склонны не только метафоризировать визуальный комментарий к текстам, но и сознательно стилизовать его. Вместе с тем они всегда оставляют его открытым для дальнейшего обдумывания, обсуждения... и, разумеется, вчувствования. Искусство этих замечательных художников способно оживить давние воспоминания взрослых читателей/зрителей, придать их, казалось бы, безнадежно зыбким очертаниям осязаемую конкретность, а краскам – полнокровную свежесть. Настроившись на его восприятие, приносившись к его эмоциональному строю, мы невольно ловим себя на том, что начинаем по-новому со/переживать и со/чувствовать. Как тут не вспомнить об «ощущениях», «внушенных самой реальностью»? И не это ли – верное свидетельство определения внутренней книги?

Микаел Давтян, Филипп Кондратенко

Государственный Русский музей
Восточный павильон Михайловского замка
(Инженерная ул. 10)

13 января — 10 февраля 2022 года

выставка

«Внутренняя книга»
братьев Г.А.В. Траугот
(книжная иллюстрация, графика, живопись, фотобор)

«Внутренняя книга» — это выставка, посвященная творчеству братьев Г.А.В. Траугот. В экспозиции представлены их работы в различных жанрах: живопись, графика, фотобор, книжная иллюстрация. Выставка посвящена творчеству братьев Траугот, которые являются активными участниками культурной жизни Санкт-Петербурга.

Мария Траугот



Проект «Трауготовские чтения»
Отдел социокультурных
коммуникаций Русского музея

www.spmuseum.ru
www.traugot.ru



**ТРАУГОТОВСКИЕ
ЧТЕНИЯ**



Г. А. В. Траугот. Иллюстрации к книге С. Маршака «Цирк» (не опубликованы).
Первая половина 1950-х. Бумага, акварель



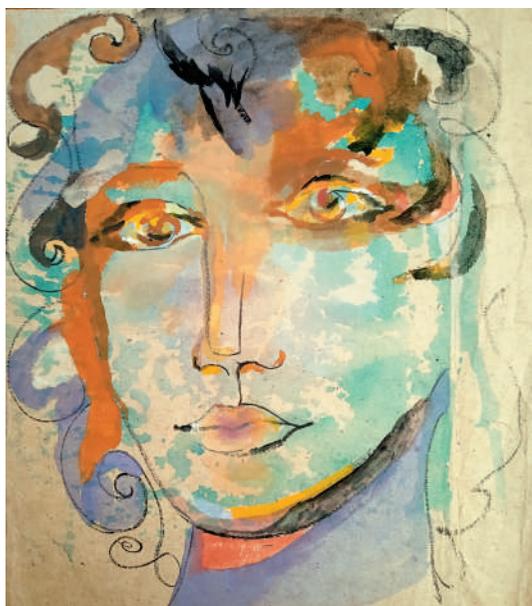
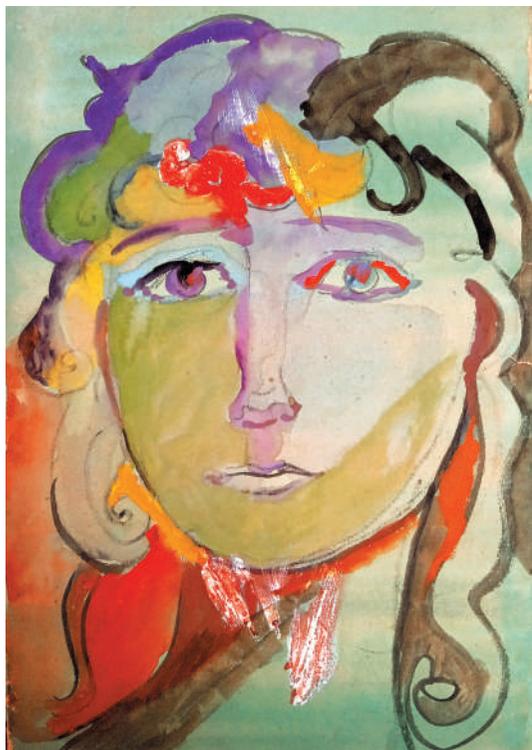
Г. А. В. Траугот. Иллюстрации к книге С. Маршак «Цирк» (не опубликованы).
Первая половина 1950-х. Бумага, акварель



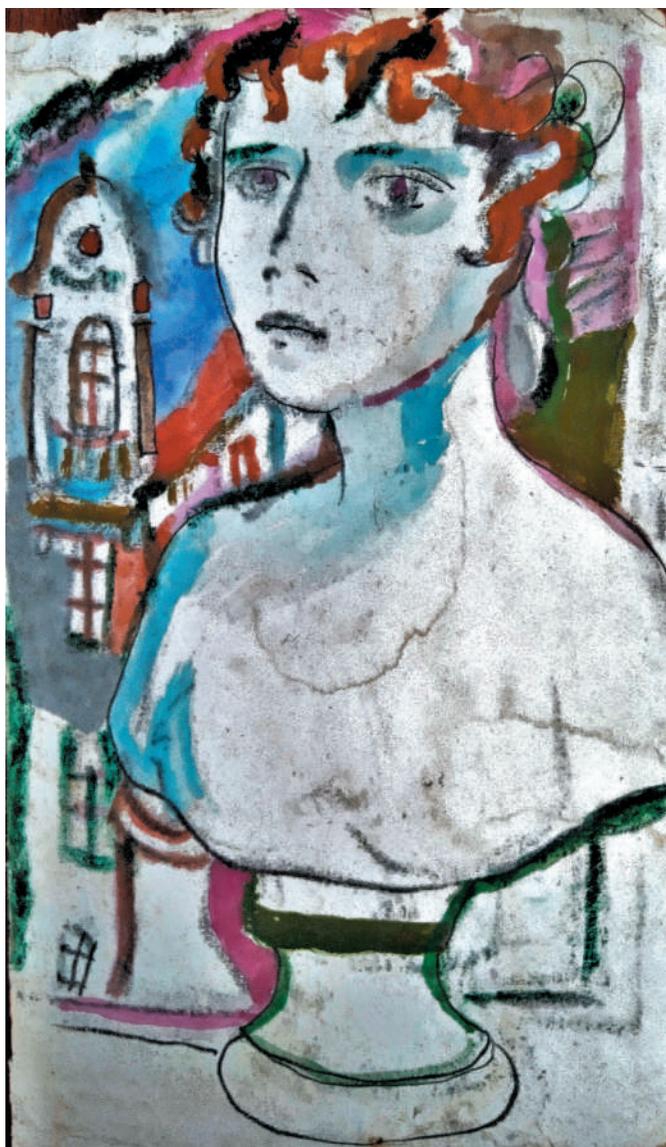
Иллюстрации к книге об истории Болгарии (не опубликованы). 1970-е.
Бумага, акварель, тушь



Валерий Траугот. Цирк. 1950-е. Бумага, акварель, тушь



Александр Траугот.
Рисунки. 1970-е.
Бумага, акварель,
тушь



Александр Траугот. Рисунки. 1970-е. Бумага, акварель, тушь



Александр Траугот. Рисунки. 1970-е. Бумага, акварель, тушь



Александр
Траугот.
Рисунки «Цирк».
Конец 1940-х.
Бумага, акварель,
тушь



Иллюстрации
к разрезной
книге
«Забавные
клоуны»
(не опубликованы).
Первая
половина 1950-х.
Раскрашенная
линогравюра



Александр Траугот.
«Цирк». Конец 1940-х. Бумага, акварель, тушь



Александр Траугот.
«Цирк». Конец 1940-х. Бумага, акварель, тушь

Научное издание

ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2022

Материалы одиннадцатой научно-практической конференции
(Санкт-Петербург, 12–13 марта 2021 г.)

Руководитель проекта – М. Д. Давтян

Редакторы А. К. Кононов, Л. А. Веппе

Корректор А. К. Райхчин

Художественный редактор, верстка А. А. Веселов

Ответственный редактор О. Н. Даднова