

ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

2024

МАТЕРИАЛЫ ЧЕТЫРНАДЦАТОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
(Санкт-Петербург, 26–27 апреля 2024 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 2024

Материалы четырнадцатой
научно-практической конференции
(Санкт-Петербург, 26–27 апреля 2024 г.)

Под редакцией А. К. Кононова

Санкт-Петербург
2025

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

Трауготовские чтения 2024 : материалы четырнадцатой науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 26–27 апреля 2024 г. / под ред. А. К. Кононова ; Ком. по культуре Санкт-Петербурга, С.-Петербург. гос. бюджет. Учреждение культуры «Межрайон. централиз. библ. система им. М. Ю. Лермонтова», «Б-ка Измайловская». / 428 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, вопросам, связанным с развитием и изучением культуры иллюстрированной книги. Материалы могут представлять интерес для исследователей искусства, а также широкого круга любителей иллюстрированной книги.

ISBN 978-5-6053986-4-6

© Коллектив авторов, 2024
© СПб ГБУК «Межрайонная централизованная
библиотечная система им. М. Ю. Лермонтова», 2024
© Проект «Трауготовские чтения», 2024

Содержание

ОТ РЕДАКЦИИ.....	8
Козырева Наталья Михайловна	
Об иллюстрациях Н.П. Акимова.....	11
Арутюнян Юлия Ивановна	
Книжная иллюстрация в выпускных работах	
факультета графики 1960-х гг.: проблемы формы	
и стиля	22
Корытов Олег Витальевич,	
Омельяновская Евгения Михайловна,	
Адамова Полина Ефимовна	
Ефим Борисович Адамов.	
Ученый, художник, педагог.....	36
Кудрявцева Лидия Степановна,	
Звонарёва Лола Уткирова	
Художественные открытия С.А. Алимова	
в иллюстрациях к романам М.Е. Салтыкова-Щедрина:	
между экспрессионизмом и анимационностью.....	48
Фомин Дмитрий Владимирович	
В.М. Конашевич – иллюстратор советских писателей	62
Чернышев Андрей Алексеевич	
Сравнение образов Москвы в иллюстрациях к поэме	
С. Михалкова «Дядя Стёпа».....	82
Миннебаева Аделина Альбертовна	
Образы Шурале и Су анасы в иллюстрациях	
Б. Альменова.....	98

Захаров Кирилл Алексеевич	
В мастерской Николая Александровича Устинова.....	120
Кнорринг Вера Вадимовна	
Книжная графика Сола Раскина.....	130
Мяэотс Ольга Николаевна	
Издательство «Харлин Квист» и новаторские тendenции в детской книжной графике	
1960–1970-х гг.....	142
Овсянникова Юлия Олеговна	
Американские издания Николая Лапшина	154
Авелев Кирилл Валерьевич	
Генезис петербургского мифа.	
От мирикурсников до миллениалов	170
Кононихин Николай Юрьевич	
Психогеография Петербурга Ольги Васильевой	178
Григорьянц Елена Игоревна	
Образ текста в графике Евгения Жаворонкова.....	190
Кошкина Ольга Юрьевна	
Рисунки С.М. Даниэля в книге «Музей»: поиск художественной правды	202
Селиванова Юлия Владимировна	
О книгах художника(-)автодидакта	
Б. Констриктора/Бориса Ванталова в контексте личного творческого пути и на пересечениях	
с российской книгой художника	216
Грауз Татьяна	
Книга художника как опыт взаимодействия.....	232
Гик Юрий Львович	
Между мэйл-артом и бук-артом:	
книги Питера Кустермана (Нэтмейла)	246
Данильянц Татьяна Сергеевна	
«Париж накануне войны в монотипиях	
Е.С. Кругликовой» как феномен «книги художника»	260
Парыгин Алексей Борисович	
Книга как фрагмент мира (про свою коллекцию)	274

Науменко Людмила Константиновна	
Советская гравюра 1920-1930-х гг. в Китае.	
К истории каталога выставки советской графики	
в Шанхае в 1936 г.	288
Климович Анна Владимировна	
Соломон Юдовин об искусстве книжного	
оформления (по материалам стенограмм	
конференций 1938-1946 гг.)	300
Климова Екатерина Дмитриевна	
8 марта в советской открытке.	
Метаморфозы женского образа. 1950-1990 гг.	314
Митрохина Анастасия Максимовна	
Книжная графика в творчестве Л.А. Серякова:	
особенности проблемы	326
Герасименок Яна Геннадьевна	
«В четыре шага»: лучшие иллюстрированные	
книги из коллекции Почетного списка IBBY 2022.....	340
Сомова Светлана Владимировна	
Заставка и текст: журнальная графика Л. Бакста.....	348
Певцов Григорий Дмитриевич	
Вариабельность авторской манеры иллюстраций	
М. Добужинского в зависимости от хронотопа	
литературного произведения.....	360
Щукарёва Ксения Витальевна	
«Евгений Онегин» в иллюстрациях Н.В. Кузьмина.....	374
Малаховская Станислава Васильевна	
Иллюстрации Натаана Альтмана	
к басням И.А. Крылова	384
Журавская Татьяна Михайловна	
Особенности графического языка художника	
Тосиаки Оно: японский роман «Повесть о доме	
Тайра» в 655 иллюстрациях.....	400
МАТЕРИАЛЫ ПРОЕКТА:	
ВЫСТАВКИ В МОСКВЕ И ПЕТЕРБУРГЕ	409
Г. А. В. ТРАУГOT НЕИЗДАННОЕ И МАЛОИЗВЕСТНОЕ.....	410

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 постановка научных вопросов, связанных с развитием и изучением культуры иллюстрированной книги в целом.

Проект осуществляет свою работу с 2011 года при непосредственном участии Александра Георгиевича Траугота.

В рамках проекта и при его участии организовано уже более 25 выставочных проектов на различных выставочных площадках Москвы, Санкт-Петербурга и других городов. Данное издание является уже тридцатым сборником по результатам проведенных конференций.

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

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 Валерия Георгиевича Траугота (1936–2009).

В 2024 году чтения успешно прошли в четырнадцатый раз, конференция традиционно проводилась в Библиотеке книжной графики 26 и 27 апреля, в ней приняли участие в качестве докладчиков более 35 человек. С каждым годом конференция привлекает все больше новых участников, что говорит об актуальности и востребованности нашей 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 институтов Санкт-Петербурга и Москвы – Русского музея, Третьяковской галереи, Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, 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, Российской государственной библиотеки иностранной литературы им. М.И. Рудомино и т. д.

В рамках проекта и при его участии в 2024 г. было открыто несколько выставок: «Траугот. Рисунки и акварели» в Библиотеке книжной графики (СПб), «Г.А.В. Траугот. Неизданное и малоизвестное» в галерее «Открытый клуб» (Москва) и «Семья Траугот. Вера Янова» в художественном пространстве Йе Thélème (Москва).

Козырева Наталья Михайловна

ОБ ИЛЛЮСТРАЦИЯХ Н.П. АКИМОВА

Недавняя выставка произведений Николая Павловича Акимова (1901–1968) в антикварной галерее «Петербург» напомнила современному зрителю о масштабе творчества этого удивительного человека. Создатель и руководитель Ленинградского театра Комедии; режиссер-постановщик блистательных, ставших легендой, спектаклей; талантливый художник-сценограф, утвердивший собственный неповторимый стиль; автор театральных плакатов, отличавшихся яркой метафоричностью и незабываемым почерком. Наконец, один из крупнейших художников и оформителей книги, тонкий знаток классики и современной литературы. И, разумеется, педагог, теоретик театрально-декорационного искусства. И все это – Акимов, одно из самых «ленинградских» имен, олицетворение нашего города, его культуры, его безупречного вкуса, горькой ироничности и мудрой сдержанности.

Занятия в Новой художественной мастерской (1915–1918) у Мстислава Добужинского, Александра Яковлева и Василия Шухаева заложили основы профессиональной культуры молодого художника, привили к синтетическому восприятию современного

искусства, в котором отсутствуют четкие границы видов и жанров и автор волен свободно обращаться в своей деятельности к станковому творчеству и к сценографии, к режиссуре и публицистике. Акимов извлек из уроков неоклассиков и важное для себя понимание роли рисунка как основы любого произведения. Ясный контур, вылепленная форма, подчеркнутая светотень – эти стилевые характеристики сохранились в его творчестве до конца.

Акимов создал собственный театр, в котором он как художник не ограничивался декорациями и костюмами. Он придумал новый театральный плакат – не просто рекламную афишу, но обязательный элемент оформления спектакля, его зримую краткую формулу. Художник стремился соединить свою работу с режиссерскими задачами, чтобы создать целостное, пронизанное единством замысла, синтетическое театральное зрелище. Выбирая в юности профессию живописца, Акимов еще не знал, что природа создала его как «человека театра». Но именно театр «определил его художественное мировоззрение и творческий метод», – подчеркивал первый биограф Акимова Андрей Бартошевич¹ и утверждал, что во всех его работах, «даже создаваемых “для себя”, всегда проглядывает театральность, и только под этим углом зрения они становятся понятны»².

Акимов быстро освоился в пространстве культурной жизни Петрограда–Ленинграда, куда вернулся в 1922 г. из Харькова. Недолгое время проучившись в Академии художеств, он занялся сценографией и книжной графикой. Его стремительная

1 Бартошевич А. А. Акимов. Л.: Тeаклуб, 1933. С. 24.

2 Там же.

и цепкая реакция на «запросы времени» позволила найти собственный путь к решению самых актуальных художественных проблем: и тематических, и формальных, и технических. Начинающий художник, как и многие его современники, был увлечен новым видом искусства – кинематографом, особенно присущим тому динамичным и резким изобразительным языком. Не случайно излюбленным приемом Акимова, на котором построены и ранние иллюстрации, и театральные эскизы и макеты, стало «преодоление всяческих общепринятых канонов», как выражались критики.

Воспитанный в уважении к рисунку, Акимов развил свое профессиональное владение графическими инструментами в десятках иллюстраций, в основе которых всегда была скромная, четкая, выразительная линия. В его композициях с поразительной точностью отразилось время – разрушительные и созидающие 1920-е. Для Акимова это были годы создания многих рисунков, выполненных тушью, акварелью, гуашью и белилами для самых известных отечественных издательств 1920–1930-х годов – «Academia» и «Время», с которыми сотрудничали лучшие литературные переводчики и мастера книжной графики. Следует помнить, что «Academia» в 1921–1937 гг. являлась книжным издательством Петербургского философского общества при Университете, оно принадлежало к числу тех немногих, что наиболее последовательно сокровили безупречные, лучшие культурные традиции книгоиздания дореволюционной эпохи.

Акимов выполнил для издательства «Academia» серии иллюстраций к собраниям сочинений Анри

де Ренье (19 томов в 1924–1927 гг.) и Жюля Ромена (8 томов в 1925–1927 гг.), позволяющие вполне оценить и мастерство, и оригинальный взгляд художника на искусство книги. В работе над этими и другими изданиями явственны формальные приемы, которым следовал художник на протяжении многих лет. Его монохромные рисунки для книги сохраняют напряженность, контраст и динамику, свойственные искусству экспрессионизма (например, иллюстрации к роману «Смерть г-на Жюльена» Боста или к роману «Диктатор» Ромена). Отчетливо выраженный личностный характер, присущий этим листам, вполне соответствует давнему проницательному замечанию, – ни при каких обстоятельствах жизни Акимова не покидал юмор, значительно облегчавший художественное решение любой задачи. Юмор, ирония, гротеск, подчеркнутое остранение ситуации или персонажа отличают почти все рисунки, в том числе выполненные для изданий Анри де Ренье и Жюля Ромена.

Присущие Акимову, по словам Барташевича, «остроумие и неожиданность» позволили ему в книжных рисунках создать впечатление «остроты и необычности». Их особенность состоит в том, что композиции нередко являются не только фронтисписом, но и одновременно единственной иллюстрацией, посвященной всему тексту романа или рассказа. Поэтому они должны быть максимально образны, информативны и соответствовать духу всего произведения (иллюстрации к роману «Встречи г-на де Брео» де Ренье, или к рассказам «Загадочные истории» того же Ренье, или к повести Вольтера «Кандид»).

Еще в начале творческого пути критики отмечали следующую характерную черту художника: Акимов не терпел постороннего вмешательства в свою работу. Он отталкивался от автора, создавал вариации на темы, заданные автором, но меньше всего склонен был иллюстрировать его мысли, дополнять зрительными образами его литературную фантазию. Художник, безусловно, самостоятелен в своем видении и понимании поставленной задачи, однако нельзя не сказать о влиянии, которое было оказано на его творчество недавно рожденным кинематографом. Именно здесь находятся истоки важнейших качеств его пластического языка.

Появление оригинальных технических возможностей, связанных с движением кинокамеры, сразу увлекло многих художников, стремившихся обновить свои приемы, поэтому столь популярным было использование, особенно в книжной графике, некоторых специфических эффектов, свойственных кинематографу, таких как подчеркнуто крупный первый план, необычный ракурс, чередование кадров, монтаж, отражение (например, в иллюстрациях Акимова к роману Пьера Боста «Смерть г-на Жюльена», к трилогии «Ив ле Труадек» Ромена или к роману «Героические мечтания Тито Басси» де Ренье). В то же время применение киномонтажа позволяло предельно лаконично подчеркивать особенности той или иной композиции, фрагментарно воспроизводить фигуру или предмет, сдвигать изображение с обычной точки зрения или показывать детали не-привычно крупным планом (иллюстрации к роману «Чья-то смерть» Ромена, к роману «Дважды любимая» де Ренье или к роману «Диктатор» Ромена).

Особенно интересовал Акимова прием отражения, не только деформирующий некоторые предметы, но и придающий особую активность фону. Названные черты отличают и обложки книг, выпущенных издательством «Время». Одна из самых характерных – обложка к роману Синклера Льюиса «Ментрап» (1927) с изображением лица человека в очках, линзы которых играют роль своеобразных зеркал.

После известной выставки «50 лет ленинградской книжной графики» 1967 года в собрание отдела советского искусства Русского музея поступило 407 произведений, в том числе иллюстрации Акимова: три к собранию сочинений Анри де Ренье; три к роману Пьера Боста «Смерть г-на Жюльена» и одна к повести Вольтера «Кандид». Эти листы, как и все рисунки Акимова, обладают характерными и узнаваемыми чертами – они фрагментарны, иллюзорны, конкретны, отражают время и место действия. Таковы листы к роману «Смерть г-на Жюльена» (1926–1928), которые можно рассматривать как монтажную запись или фрагмент короткого черно-белого кинофильма: с переменой ритмов, острыми ракурсами, драматическим напряжением сюжета, воплощенного в сложных и непривычных композиционных формах. В графике Акимова 1920–1930-х годов обнаруживается несомненное сходство с творческими усилиями художников-свременников, например Ю. Анненкова, В. Конешевича, В. Лебедева, в воссоздании атмосферы времени, в сочетании его особых красок – трагических и иронических.

Иллюстрации к повести Вольтера «Кандид, или Оптимизм» (1937) упомянуты в монографии А. Бар-

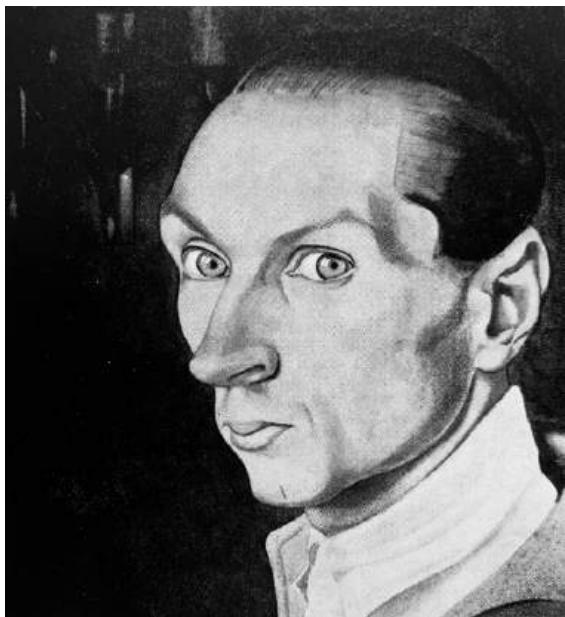
тошевича³ и в каталоге «Выставки произведений Н.П. Акимова»⁴. Однако обнаружить издание с этими рисунками пока не удалось. Возможно, оно так и не было осуществлено. Иллюстрация к «Кандиду» из собрания Русского музея посвящена одному из самых популярных героев-оптимистов в истории литературы – доктору Панглосу, доморощенному философу, который, несмотря на все злоключения и несчастья, происходившие с его учеником Кандидом, утверждал, «что все прекрасно в этом лучшем из миров». Этот персонаж, равно как и детали второго плана с обрушенными памятниками и гибнущими людьми, легко узнается на рисунке Акимова.

Не случайно одними из любимых предметов Акимова были увеличительное стекло, или лупа, или сосуд с водой, преломляющий действительность. Гротескное преувеличение превращалось в увлекательную игру художника с образами, в которых происходило смещение привычного и обыденного в сторону неожиданного, странного, удивительного.

Иносказательный язык Акимова аналогичен этому стеклу, с его помощью он создавал свои известные иллюстрации и знаменитые спектакли, полные не только сарказма, иронии, насмешки, но и радости, упрямой веры в победу добра. «Злейший формалист опаснейшего толка», как в ранние годы называли Акимова критики, всегда отличался неистребимым оптимизмом, подобно доктору Панглосу, изображеному с несомненной авторской симпатией.

3 См.: Бартошевич А.А. Николай Акимов. Художник. Л.: Издание Ленинградского Художественного фонда СССР, 1947. 56 с.

4 См.: Николай Павлович Акимов: Выставка произведений: Каталог / Сост. Г.М. Левитин. Л.: Художник РСФСР, 1979. 72 с.



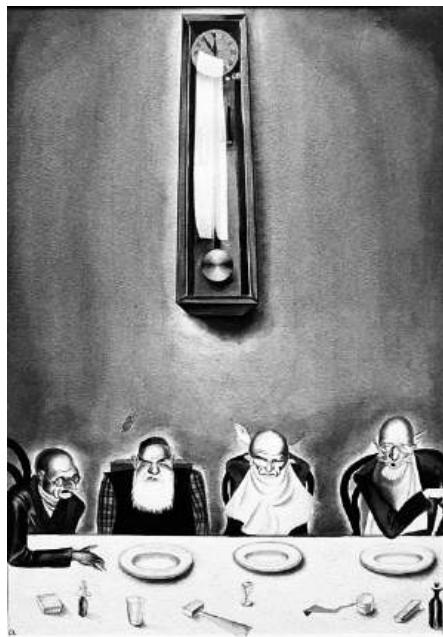
Автопортрет. 1927.
Бумага, акварель



Иллюстрация к роману Жюля Ромена
«Диктатор»



Иллюстрация к роману Пьера Боста
«Смерть господина Жюльена»



Иллюстрации к роману Пьера Боста «Смерть господина Жюльена»



Фронтиспись к III тому
собрания сочинений Анри де Ренье
«Необыкновенные любовники»



Фронтиспись к XVI тому собрания сочинений
Анри де Ренье «Загадочные истории»



Иллюстрация к роману Жюля Ромена
«Чья-то смерть»



Обложка Синклера Льюиса «Ментрап»



Фронтиспис к II тому собрания сочинений
Анри де Ренье «Дважды любимая»



Иллюстрация к роману Вольтера «Кандид,
или Оптимизм»



Н.П. Акимов. Плакаты для Театра Комедии



Автопортрет.
1945.
Бумага, гуашь

Арутюнян Юлия Ивановна

КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ
В ВЫПУСКНЫХ РАБОТАХ
ФАКУЛЬТЕТА ГРАФИКИ 1960-х гг.:
ПРОБЛЕМЫ ФОРМЫ И СТИЛЯ

В истории отечественного искусства в период рубежа 1950–1960-х гг. – время активных творческих поисков образного языка и средств художественной выразительности. Формирование новых принципов книжной иллюстрации, связанных со стилистическими изменениями приемов формообразования, с поисками в области смыслов и пластических задач, вопросами стилизации, проблемами построения пространства и системы целостного видения литературного произведения, ставят перед художником иные задачи, обусловленные отходом от сложившихся традиций. Многообразие стилистических поисков связано с обращением к традиции, сохранением пietета перед отечественным художественным наследием, с переосмыслиением искусства начала XX столетия – с одной стороны, и с активным обновлением творческой манеры, со стремлением к лаконизму и экспрессивности образного языка, с интерпретацией модернистских тенденций – с другой. В этот период не утихают споры о сущности

книжной графики, постоянно поднимаются вопросы о целостности книги как единого произведения искусства. В профессиональной среде, на страницах специальных журналов, на заседаниях секции в Союзе художников и в стенах учебных заведений все активнее обсуждается идея комплексного подхода к книге – шрифт, обложка, книжный декор и иллюстрации воспринимаются как целостный художественный комплекс. Язык искусства того времени лапидарен и строг, форма отточена и монументальна, цвет сдержан и подчинен концепции общего восприятия, свет по-театральному ярок и напряженно-контрастен.

Искусство книги становится значимой частью академической концепции творчества, активные поиски образного языка и методичная разработка комплексного подхода к оформлению создают новое видение принципов иллюстрирования, связанное не со стремлением к решению задачи «визуализации текста», но с осмыслением стилистики и эстетических закономерностей литературной основы изобразительных схем. В системе художественной педагогики Института имени И.Е. Репина принцип работы над выпускным (дипломным) проектом предполагал весьма длительный процесс сбора материала, выработки общей концепции и стиля, и наконец, создание целостного макета книжного издания. В 1960-е гг. под руководством А.Ф. Пахомова и М.А. Таранова в мастерской книжной графики работают художники, творческий метод, отношение к природе и осмысление закономерностей книжной графики которых весьма разнообразны. Период стилистических поисков и

обновления принципов изобразительности и творческих подходов к литературному источнику породил различные художественные решения. Наряду с традициями достоверной, повествовательной и детализированной иллюстрации, следующей за текстом, приходит яркая и лаконичная модель, сформированная эстетическими системами «сурового стиля» и расширением представлений о визуальных источниках в эпоху «оттепели». Расширяется круг литературных произведений, иллюстрации к которым становятся темой выпускного проекта: отечественная фантастика, детская сказка, зарубежная проза и литература на национальных языках позволяют изменить отношение к формированию книжного макета, структуры изобразительного листа и визуального ряда – композиционных структур, характеристик типажей, трактовки антуража, отношения к адресной аудитории.

Построение иллюстративного ряда и оформление книги «Листригоны» А.И. Куприна работы В.Н. Шульги (1960, рук. М.А. Таранов)¹ тяготеет к принципам «сурового стиля» – в строгом и простом решении обложки, в минималистичных графических заставках и в повествовательных изображениях доминирует сочная линия, лаконичное пятно и выразительная, пластически напряженная форма. В дипломном проекте по книге Э.М. Ремар-

¹ Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Российской академии художеств, 1915–2005. СПб.: Санкт-Петербургский гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2007. С. 390.

Здесь и далее сведения о работах приводятся по указанному изданию.

ка «Три товарища» Т.В. Заливахи (Горб) (1961, рук. М.А. Таранов)² в острых контрастах и экспрессивном языке, дробном освещении и характерных брутальных типажах видятся поиски нового героя. На обложке – тень пары на узкой городской улочке с высищимся силуэтом готического храма (илл. 1), иллюстрации ориентированы на индивидуализацию облика персонажей и стремление к передаче атмосферы увеселительных заведений, ремонтной мастерской, уединенной квартиры. В иллюстрациях Б.В. Власова (1961, рук. М.А. Таранов)³ к «Янтарному ожерелью» Н.Ф. Погодина сквозит особый интерес к портрету; персонажи художника, в соответствии с литературным замыслом, обладают яркими характерами, структура повествования и противопоставление героев читаются в особенностях трактовки их лиц (илл. 2). Об определенной кинематографичности трактовки образов можно говорить на примере оформления повести Б.А. Лавренева «Сорок первый» К.Ю. Швеца (1962, рук. М.А. Таранов)⁴: структура композиции разворота приобретает внутреннюю динамику и пластическую остроту, полосные иллюстрации чередуются с заставками, стремление к драматизации сюжета и выразительности персонажей построено на чередовании «крупных планов» и «панорам» (илл. 3).

В повествовательных и реалистичных образах детской книги «Человек и собака», созданных М.С. Беломлинским (1960, рук. М.А. Таранов)⁵, ощу-

2 Там же. – С. 389.

3 Там же. – С. 389.

4 Там же. – С. 391.

5 Там же. – С. 390.

щается влияние иллюстрации довоенного периода – историзм, фризообразные композиции, узнаваемые типажи, назидательный посыл изображений, обусловленный спецификой издания и характером адресной аудитории (илл. 4). Значимым аспектом становится понимание характера и запроса читателя-читателя, для книжной графики это особенно важно. Иллюстрации М.Г. Головчинер-Левиной к «Сказке о попе и работнике его Балде» А.С. Пушкина обыгрывают идею лубочной картинки. В работах Т.Н. Дубенской к «Пропавшей грамоте» Н.В. Гоголя (1961, рук. М.А. Таранов)⁶ сохраняется традиционный подход к достоверному изображению и развернутому повествованию на основе реалистических принципов понимания книги как объекта художественной интерпретации. У Т.П. Капустиной в ярких и живых иллюстрациях к «Холстомеру» Л.Н. Толстого (1961, рук. М.А. Таранов)⁷ выразительность анималистических мотивов и неожиданная свобода компоновки листа придают работам динамичность, эмоциональную глубину и повествовательную наполненность (илл. 5).

Иллюстрации к литературной классике приобретают особое звучание в цикле эстампов на тему «Гамлета» У.Шекспира работы П.А. Алексеева (1963, рук. А.Ф. Пахомов)⁸, принципы стилизации под раннюю гравюру, интерпретация отечественной книжной графики в технике ксилографии XX века соединяются с экспрессивной драматизацией сочного штриха (илл. 6). Стилистически и технически

⁶ Там же. – С. 389.

⁷ Там же. – С. 390.

⁸ Там же. – С. 391.

различны иллюстрации М.С. Майофиса к книге Е.М. Ярославского «Библия для верующих и неверующих» и к циклу И. Бабеля «Конармия» (1963, рук. М.А. Таранов)⁹, для которых в равной мере характерны ироничность шаржированных изображений и подчеркнутая выразительность типажей. Яркая стилизация, упрощенная манера изображения, силуэтные решения и отсылки к приемам мультипликации читаются в оформлении русской народной сказки «Пойди туда – не знаю куда» Г.Н. Романова (1963, рук. М.А. Таранов)¹⁰ (илл. 7).

В работах середины 1960-х гг. манера в целом изменяется, от сурового лаконизма, лапидарного подхода к форме и методу, экспрессивности и глубины – к детализации, повествовательности, исторической достоверности и диалогу со средствами кинематографа. «Ромео и Джульетта» У. Шекспира в интерпретации В.Г. Курочкина (1964, рук. А.Ф. Пахомов)¹¹ становятся выразительной стилизацией в духе ренессансных образов и современным примером толкования исторических произведений (илл. 8). Стремление к достоверности в повествовании о прошлом, продуманная стилизация или отсылка к определенной художественной традиции присутствуют в работах В.И. Мартякова, Е.А. Березина (илл. 9), И.Н. Казаковой (1964, рук. М.А. Таранов)¹². Известной работой, впоследствии многократно переизданной и ставшей классическим примером отечественного искусства книги,

9 Там же.

10 Там же.

11 Там же. – С. 392.

12 Там же.

стали иллюстрации С.К. Артюшенко к «Маугли» Р.Киплинга (1965, рук. М.А. Таранов)¹³. В их последовательном, сдержанном двуцветном колористическом решении, характерности образов, героической трактовке событий и стремлении к созданию узнаваемого антуража ощущается новый подход к иллюстрированию, к пониманию целостности книги (илл. 10). В иллюстрациях С.А. Владимирова к «Дубровскому» А.С. Пушкина (1965, рук. М.А. Таранов)¹⁴ можно отметить влияние школы ксилографии первой половины XX столетия; национальные мотивы отражены в работах Нийло Йокинена по мотивам книги В. Линна «Здесь под северной звездой» (1965, рук. М.А. Таранов)¹⁵ и Я.Н. Киселева по мотивам татарской народной сказки «Падчерица» (1965, рук. М.А. Таранов)¹⁶ (илл. 11). Ю.Ф. Петрушкин в серии эстампов по книге Низами Гянджеви «Семь красавиц» (1968, рук. А.Ф. Пахомов)¹⁷ использует перекликающиеся с восточной миниатюрой композиционные структуры, лаконичные, выразительные, эффектные.

В конце 1960-х гг. в выпускных работах графического факультета заметно нарастающее влияние традиционной отечественной ксилографии, стилизации с отсылкой к гравюре Ренессанса, концепция минимализма и экспрессивности. Техника линогравюры способствует формированию выразительного емкого лапидарного «плакатного» языка в работе А.В. Москвичева по оформлению

13 Там же.

14 Там же.

15 Там же.

16 Там же. – С. 392–393.

17 Там же. – С. 395.

книги Э. Багрицкого «Дума про Опанаса» (1968, рук. М.А. Таранов)¹⁸. Прямую связь с искусством плаката можно отметить и в серии эстампов А.М. Гетманского «Песни революции и гражданской войны» (1968, рук. А.Ф. Пахомов)¹⁹ и в линогравюрах И.М. Сенского для книги В.Е. Субботина «Как кончаются войны» (1968, рук. М.А. Таранов)²⁰ (илл. 12). А.И. Векслер в иллюстрациях к «Дневным звездам» О. Берггольц (1968, рук. М.А. Таранов)²¹ создает лаконичные сдержаные графические листы, проникнутые трагизмом исповедального повествования (илл. 13). Пушкинская тема в ксилографиях Г.П. Фильчакова к «19 октября» (1968, рук. М.А. Таранов)²² приобретает выразительность и динамизм. Суровая простота форм,держанная пластика контрастных плоскостей и экспрессивное воплощение темы противостояния – в иллюстрациях Н.Н. Пирогова к «Житию протопопа Аввакума» (1968, рук. М.А. Таранов)²³ (илл. 14). И.С. Урусов в оформлении книги Фернандо де Рохаса «Селестина» использует приемы, композиции и типажи, отсылающие зрителя к графике Позднего Возрождения и барокко (1968, рук. А.Ф. Пахомов)²⁴. Р.М. Яхнин в оформлении книги Ю.Н. Тынянова «Восковая персона» (1968, рук. М.А. Таранов)²⁵ стилизует иллюстрации под мотивы галантного века, напоминающие то фи-

18 Там же.

19 Там же.

20 Там же.

21 Там же.

22 Там же.

23 Там же.

24 Там же.

25 Там же.

гурки изразцов, то фарфоровые статуэтки на фоне громады восковой персоны (илл. 15). А.В. Коковкин в иллюстрациях к книге М.А. Булгакова «Жизнь господина де Мольера» (1968, рук. М.А. Таранов)²⁶ обращается к ксилографии, подчеркивающей образно-пластический принцип построения листов, диалог с прошлым, стилизацию, игровой и ироничный аспект интерпретации темы.

В 1960-е гг. изменяется выбор материала и литературных произведений, растет интерес к зарубежной литературе, фантастике, сказке. Средства выразительности становятся лаконичнее и острее, минимализм и экспрессивное напряжение форм структурируют изобразительную систему, за словесным нарративом формируется визуальный, оперирующий точностью силуэтов, выразительностью линейной основы, пластическими свойствами штриха. Образная система опирается на широкий пласт исторических источников и художественных принципов. Можно выделить несколько устойчивых стилистических принципов формирования книжной иллюстрации 1960-х гг., отразившихся в дипломных проектах выпускников графического факультета Института имени И.Е. Репина: традиционалистский подход, сохранивший связь с историей книги и с кинематографом; минимализм, ориентированный на лаконизм выразительных средств и принципы «сурового стиля»; стилизация, связанная с национальным наследием и его художественной переработкой; трансформация действительности, воплощенная преимущественно в мифологических и сказочных сюжетах.

26 Там же.

Статья подготовлена при выполнении научного проекта «Лаборатория музеиного краеведения» в рамках реализации мероприятий программы развития ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры» на 2022–2026 годы.

Все иллюстрации к статье находятся в Фонде дипломных работ студентов факультета графики Санкт-Петербургской Академии художеств имени Ильи Репина (Межкафедральная учебная лаборатория: «Художественный информационный центр»).



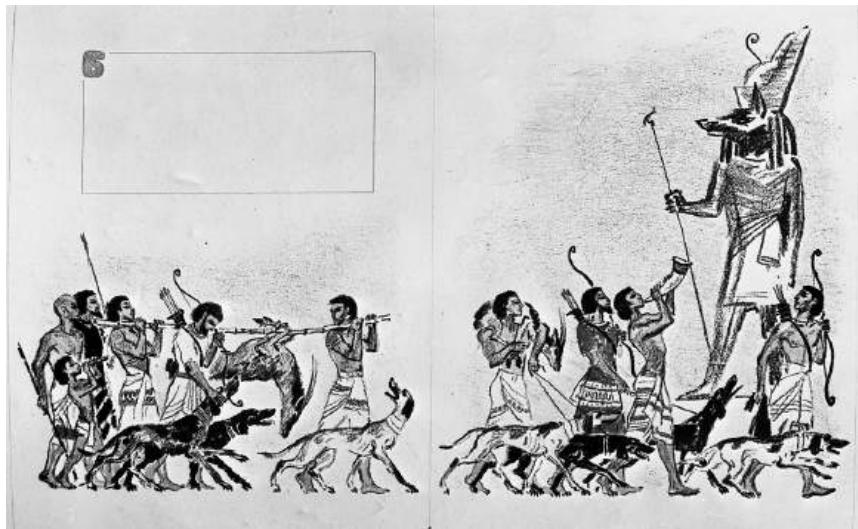
1. Т.В. Заливаха (Горб).
Обложка книги Э.М. Ремарка
«Три товарища». 1961.
Руководитель М.А. Таранов



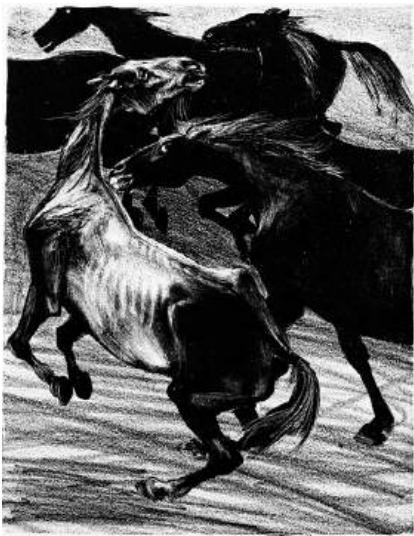
2. Б.В. Власов.
Иллюстрация к книге Н.Ф. Погодина
«Янтарное ожерелье». 1961.
Руководитель М.А. Таранов



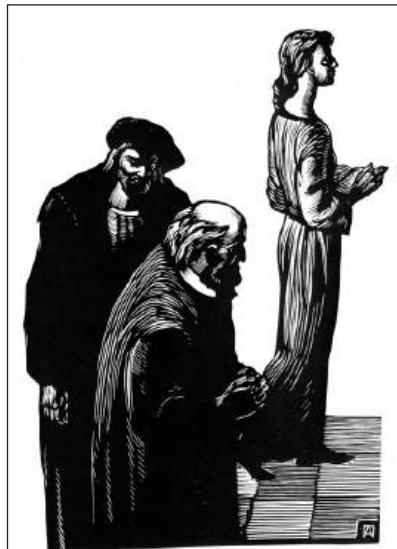
3. К.Ю. Швец. Иллюстрация к книге Б.А. Лавренёва «Сорок первый». 1962.
Руководитель М.А. Таранов



4. М.С. Беломлинский. Иллюстрация к книге «Человек и собака». 1960.
Руководитель М.А. Таранов



5. Т.П. Капустина.
Иллюстрация к «Холстомеру» Л.Н. Толстого.
1961. Руководитель М.А. Таранов



6. П.А. Алексеев.
Лист из цикла эстампов на тему
«Гамлета» У. Шекспира. 1963.
Руководитель А.Ф. Пахомов



7. Г.Н. Романов. Иллюстрации к русской народной сказке
«Пойди туда – не знаю куда». 1963. Руководитель М.А. Таранов



8. В.Г. Курочкин.
Иллюстрация к «Ромео и Джульетте»
У. Шекспира. 1964.
Руководитель А.Ф. Пахомов



9. Е.А. Березин.
Иллюстрация к книге Ю.Н. Тынякова
«Смерть Вазир-Мухтара».
1964. Руководитель М.А. Таранов



10. С.К. Артюшенко.
Иллюстрация к книге
«Маугли» Р. Киплинга. 1965.
Руководитель М.А. Таранов



11. Я.Н. Киселёв.
Иллюстрация по мотивам татарской
народной поэзии «Падчерица». 1965.
Руководитель М.А. Таранов



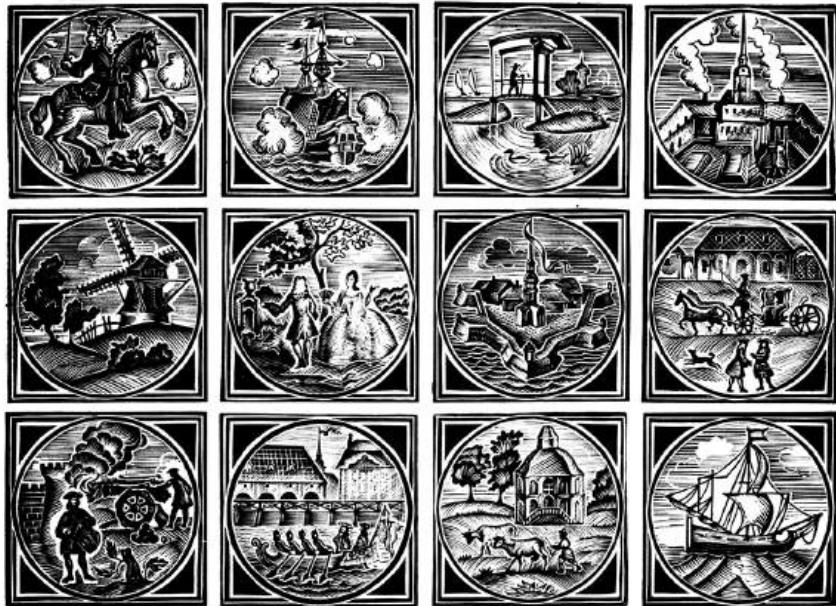
12. И.М. Сенский.
Иллюстрация к книге В.Е. Субботина
«Как кончаются войны». 1968.
Руководитель М.А. Таранов



13. А.И. Векслер.
Иллюстрация к «Дневным звёздам»
О. Бергольц. 1968.
Руководитель М.А. Таранов



14. Н.Н. Пирогов.
Иллюстрация
к «Житию протопопа Аввакума». 1968.
Руководитель М.А. Таранов



15. Р.М. Яхнин. Оформление книги Ю.Н. Тынянова «Восковая персона». 1968.
Руководитель М.А. Таранов

*Корытов Олег Витальевич
Омельяновская Евгения Михайловна
Адамова Полина Ефимовна*

**ЕФИМ БОРИСОВИЧ АДАМОВ.
УЧЕНЫЙ, ХУДОЖНИК, ПЕДАГОГ**

100 лет назад родился ученый, художник, наставник – представитель школы московского «Полиграфа» – профессор Ефим Борисович Адамов (1924–2004) (илл. 1). Он принадлежал к поколению художников, дизайнеров, педагогов-новаторов, исследователей и теоретиков, посвятивших свою жизнь развитию искусства книги в нашей стране, а также воспитанию художников книги, способных видеть, чувствовать единство книжного организма как пространственно-временную систему, как синтез искусств. Всю свою энергию, знания и талант Ефим Борисович вкладывал в формирование у молодых художников широкого кругозора и профессиональных навыков в различных областях дизайна и визуальных коммуникаций. Его научная, творческая и преподавательская деятельность проходила в стенах Московского полиграфического института, ныне подразделения Московского политехнического университета.

10 января 1924 г. в Москве, на Зубовской площади в семье Адамовых родился третий сын – Ефим (илл. 2). В 1941 г. юный Фима Адамов окончил среднюю школу, поступил в Строительный институт на отделение архитектуры. Началась Великая Отечественная война. Как и многие воспетые Булатом Окуджавой арбатские мальчики, выпускники весны сорок первого года, вслед за старшими братьями Ефим Адамов добровольцем ушел на войну. Пройдя подготовку и получив офицерское звание младшего лейтенанта, Е.Б. Адамов служил в артиллерии (илл. 3). С 1942 по 1945 г. воевал на Центральном, Белорусском, Прибалтийском фронтах. Был ранен, награжден орденами Отечественной войны II степени, Красной Звезды, боевыми медалями. Все братья – Яков, Меир и Ефим Адамовы – живыми вернулись с фронта. Ефим до 1949 г. оставался служить в Советской армии.

После демобилизации в 1950 г. боевой офицер Ефим Борисович Адамов решил посвятить себя благородному делу – искусству книги – и поступил на отделение художественно-технического оформления печатной продукции Редакционно-издательского факультета Московского полиграфического института, известного всем как Полиграф.

Учителями Ефима Борисовича в Полиграфе были такие выдающиеся художники и деятели искусств, как П.Г. Захаров, А.Д. Гончаров, В.В. Пахомов, А.А. Сидоров.

Как и многие выпускники Полиграфа, Ефим Борисович был универсальным художником. Он работал в станковой графике – рисунке, офорте, линогравюре, литографии, акварели; а с приходом ком-

пьютерной эпохи – и в цифровой графике. Он иллюстрировал и оформлял книги в издательствах «Искусство», «Художественная литература», «Детгиз», «Малыш», «Изобразительное искусство», «Мысль» и др. Участвовал в книжных выставках, выставках МОСХа и Союза художников СССР (илл. 4, 5, 6, 7, 8).

В 1955 году стал преподавателем на факультете ХТОПП (художественно-технического оформления печатной продукции) Московского полиграфического института и поступил в аспирантуру. Вел курсы «Шрифт и орнамент» и «Конструирование и оформление книги». В 1959 г. Е.Б. Адамов защитил диссертацию по теме «Иллюстрирование художественной литературы», и ему была присуждена ученая степень кандидата искусствоведения.

Он был преподавателем-подвижником, воспитателем не одного поколения художников книги и графических дизайнеров. После смерти в 1975 г. выдающегося теоретика и педагога В.Н. Ляхова Е.Б. Адамов был избран заведующим кафедрой ХТОПП одноименного факультета Московского полиграфического института, в начале 90-х годов переименованного в Московскую государственную академию печати. В течение двадцати лет, с 1976 по 1996 г., Ефим Борисович руководил кафедрой. Он постоянно занимался научной деятельностью, его живо интересовали вопросы о творчестве вообще, о роли книги в культурном пространстве человеческого бытия, о книге как синтезе искусств и предмете полиграфического производства и многое другое, что связывало изобразительное искусство и дизайн в творческой деятельности человека. Ефим Борисович неуклонно придерживался прин-

ципа «видеть мир в целом, в единстве, во все пронизывающих связях и причинно-следственных явлениях или в замкнутом кругу “случаев из жизни”, отдельных людей и предметов через ту или иную модель, выработанную заранее, – контрастные позиции из сложной гаммы мировосприятия и мировоззрения каждого»¹. Размышляя о художественном творчестве и его влиянии на личность человека, о роли художника, он говорил, что «творчество может остаться нереализованным в материале и сохранить свой образ и конструкцию в сердце и уме, что ценно само по себе и проявится побочно в ощущениях, поступках, цепи отношений и оценок... Реализацией художественного творчества в материале занят Художник – изощренный аналитик выбора по чувству и гармонизации форм – по вдохновению. Его дар материализации образа присущ не каждому»².

В процессе осмыслиения творческого наследия и новаторских тенденций в искусстве и технологии полиграфического производства, Е.Б. Адамов написал ряд учебно-методических и научных работ по теории и практике книжного искусства «Иллюстрирование художественной литературы», «Ритмическая структура книги», «Оформление справочных изданий» (совместно с В. Кричевским), «Рукопись – художественный редактор – книга» (автор-составитель) и др.

В юбилейный, 1974 год, когда Ефиму Борисовичу исполнилось 50 лет, состоялась его персональ-

1 Ефим Борисович Адамов. Годы творчества. Иерусалим: Гешарим; М.: Мосты культуры, 2006.

2 Там же.

ная выставка в Москве. Через пять лет, в 1979 г., Е.Б. Адамову было присвоено ученое звание профессора.

В 1989 году Е.Б. Адамов впервые ввел в учебные программы подготовки художников-графиков курсы освоения компьютерных технологий. Он считал, что в полиграфии, дизайне и иллюстрировании книг необходимо следовать в русле научно-технического прогресса. В то же время нужно бережно относиться к опыту предшествующих поколений, новаторство не должно противопоставляться традиционности. Новаторство, по его утверждению, возникает постоянно как неизбежное явление в ходе изменений социально-культурных потребностей людей и представляет собой результат осмыслиения традиционности. В основе этого должны быть целесообразность и эстетическая ценность.

Один из главных принципов школы Полиграфа – это то, что каждый преподаватель специальных дисциплин должен быть практикующим художником, дизайнером, активно работать в отрасли; служить студентам примером творческого отношения к производственной работе художника книги. Отмечая важность этой работы, Е.Б. Адамов говорил, что содержательность творчества в графическом дизайне, содержательность художественной формы тесно соединяются с тем, что создал автор, зачастую дополняя или развивая его идеи. В процессе обучения Е.Б. Адамов привлекал своих студентов к выполнению реальных издательских проектов. Так, созданная им совместно со своими учениками А. Игитханяном и П. Лахтуновым в 1984 г. книга «Мир географии», выпущенная издательством

«Мысль», стала лауреатом конкурса ЮНЕСКО «Красивейшая книга мира» (илл. 9).

Размышляя о школе Полиграфа как о преемнице выработанных во ВХУТЕМАСе образовательных методик, в статье «Плоды Полиграфа или «Плоды просвещения»», опубликованной в первом номере журнала «Как» за 1997 г., Е.Б. Адамов писал: «Одна из важнейших традиций МПИ – строить обучение на комплексе дисциплин, способствующих становлению системного мышления художника, охватывающего проблемы цельности, эстетической ценности, функциональной направленности в творчестве... ПОЛИГРАФское мышление и методика оказались универсальными. Они нашли признание на международных выставках, в среде Союза художников. Их широта и основательность дали мощные ветви в стороны иллюстрационной и станковой графики, сценографии, кино, моделирования одежды, живописи...»³ (илл. 10).

К своим ученикам Ефим Борисович относился как к младшим коллегам, требовательно и с любовью. Он старался воспитать любовь к книге как произведению искусства, как символу культуры того времени, в котором живет и творит художник. Он призывал к осознанию той огромной меры ответственности художника книги перед читателями и зрителями, перед будущими поколениями людей, в чьих руках окажется созданная им книга. По ней потомки будут судить об эстетике и художественной культуре нашего времени. В своих воспоминаниях он писал, что «расставание с полюбившимися молодыми

³ Адамов Е.Б. Плоды Полиграфа или «Плоды просвещения» // Как. Москва, 1997. № 1. С. 52–61.

художниками всегда бывает грустным, но радостно сознавать, что они входят в жизнь подготовленными к решению сложных творческих задач на базе современных прогрессивных взглядов, хорошо усвоенных методики и технологий проектирования»⁴.

После завершения работы в качестве заведующего кафедрой ХТОПП в 1996 г. Е.Б. Адамов продолжал активную педагогическую, творческую, научно-методическую и просветительскую деятельность. С 1955 по 2003 г. он разработал и опубликовал ряд методических пособий и программ обучения по дисциплинам проектирования и иллюстрирования книг и других печатных изданий. С середины 90-х гг. Е.Б. Адамов был идеальным вдохновителем и научным куратором одного из первых профессиональных журналов о графическом дизайне «Как». В этом журнале в 1997 г. Адамов опубликовал свои опыты по применению спроектированной им типографской трехмерной модульной сетки для компоновки сложноструктурных текстов и разнохарактерных иллюстраций в печатных изданиях. Статья под названием «Размышления о пространственной (трехмерной) модульной сетке» вышла во втором номере журнала «Как» за 1997 год.

В конце 1990-х Ефим Борисович увлекся новыми возможностями компьютера как инструмента художника. Разрабатывал масштабные графические проекты «Модели художника», иллюстрации к роману Ю. Олеши «Зависть», цикл «О сотворении мира».

Дочь Е.Б. Адамова Полина, театральный и книжный художник, как-то раз спросила его, не скучно

⁴ Ефим Борисович Адамов. Годы творчества. Иерусалим: Гешар; М.: Мосты культуры, 2006.

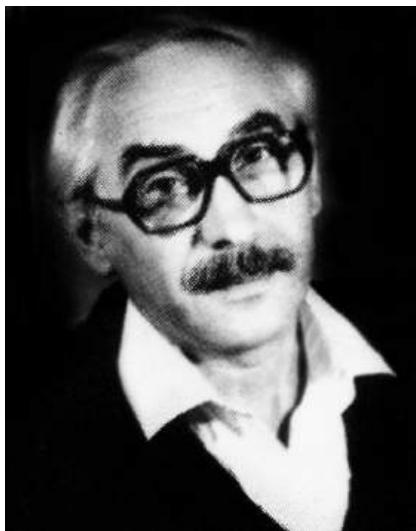
ли ему одному за компьютером. На что он ответил: «Нет, у меня хорошие друзья для дискуссий – Леонардо, Микеланджело...»

Из воспоминаний Е.Б. Адамова: «Каждый человек по природе своей труженик, мыслитель и художник. Каждый! А еще он – игрок и охотник. От рождения и до конца дней он находится перед выбором и ищет путь между добром и злом, щедростью и скупостью, довольствием и умеренностью, прекрасным и безобразным.

Выбор его есть проявление Богом данного и учением выработанного чутья, умения и интеллекта. Выбор этот и есть Творчество. Полная и существенная реализация Человека происходит в творческом процессе, который во многом зависит от степени его свободы, независимости идей и одухотворенности целей.

Нас окружает мир познанного и не познанного. Больше – не познанного. Оно покрыто тайной. Тайна живет с нами постоянно: что это? Почему? Как? Что есть? Что будет?.. Тысячи вопросов и проблем – каждый день и каждый час. И всегда есть необходимость выбора: так или не так? Туда или сюда? Да или нет? Выбор определяет наше поведение, душевное беспокойство или умиротворение, окрашивает настроение и настраивает восприятие» (илл. 11).

В 2004 году Е.Б. Адамов уехал на лечение в Израиль. 6 сентября того же года Ефима Борисовича не стало. Так получилось, что члены его семьи, жена и дочь, были и его ученицами. Каждая нашла свой путь в искусстве. Мы все, кому посчастливилось знать Ефима Борисовича Адамова, испытываем искреннее чувство благодарности и помним его как Учителя с большой буквы.



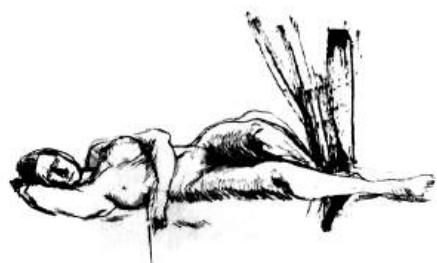
1. Ефим Борисович Адамов



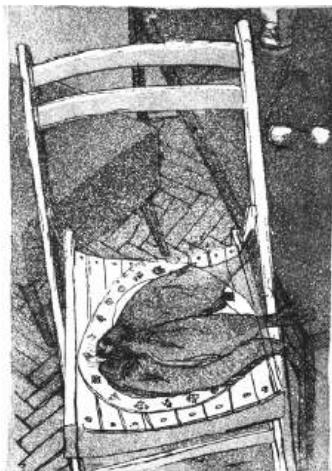
2. Десятиклассник Фима Адамов. 1940



3. Младший лейтенант
Е. Адамов. 1942



4. Е. Адамов. Наброски. Тушь.



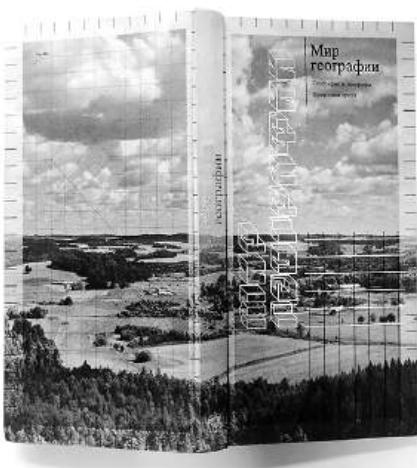
6. Е. Адамов. Вобла. Акватинта, 1974



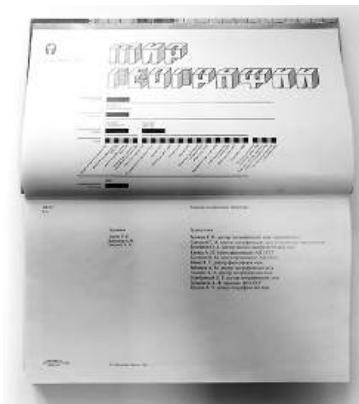
5. Е. Адамов.
Аудитория рисунка, МПИ.
Карандаш, 1970-е



7. Е. Адамов. Цветной бульвар.
Фломастер, 1969



7. Е. Адамов. Цветной бульвар.
Фломастер, 1969

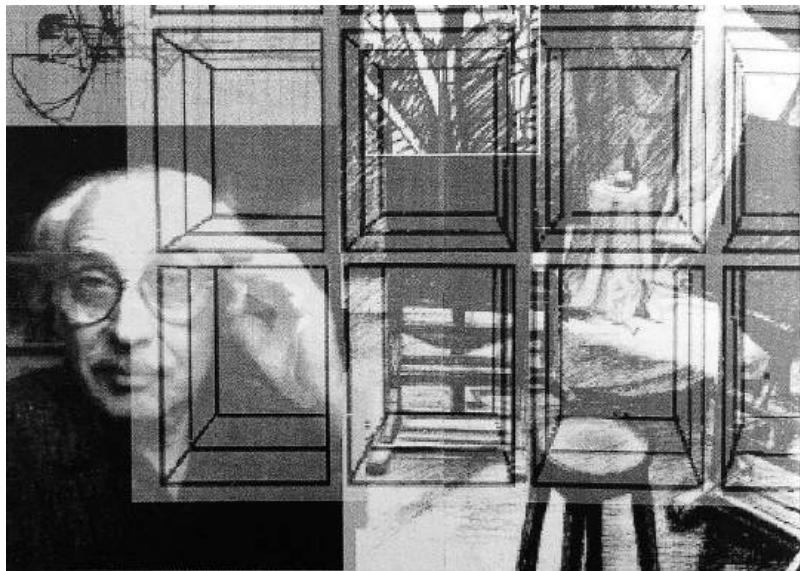


9. Е. Адамов, А. Игитханян,
П. Лахтунов. «Мир географии».
Дизайн, 1984

8. Е. Адамов.
Заставки к книгам. Тушь,
начало 1970-х годов



10. Среди коллег. На первом плане А.Д. Гончаров. 1970-е годы



11. Автопортрет с трехмерной модульной сеткой.
Цифровая графика, коллаж, 1999

*Звонарёва Лола Уткировна,
Кудрявцева Лидия Степановна*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКРЫТИЯ
С.А. АЛИМОВА В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ
К РОМАНАМ М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА:
МЕЖДУ ЭКСПРЕССИОНИЗМОМ
И АНИМАЦИОННОСТЬЮ

В середине 1980-х гг. С.А. Алимов обращается к сатирическим романам М.Е. Салтыкова-Щедрина. С его иллюстрациями, решенными как серия полосных жанровых композиций, гротесковых портретов, вышел в 1986 г. роман «Господа Головлевы».

Книга открывается портретом Иудушки со свечой в руках рядом с монументальными напольными часами. В иллюстрациях и заставках меняется время года, время суток и время жизни героев – от цветущей молодости к безрадостному, неумолимому закату. Убогий домашний халат помоечного темно-серого цвета с тяжелыми складками создает рамку. В глаза бросаются три белых пятна – лицо и хищные руки героя. Мастер психологического портрета Алимов придает слащаво-лживое выражение лицу героя, соответствующее прозвищу «Иудушка», чьи цепкие, хваткие руки не выпустят ни копечки. Его окружает выморочное пространство: на заднем плане – пустой стул. Звериное прступает в оскале-полуулыбке Иудушки. Упор художник сде-

лал на с острым по-алимовски привкусом гротеска изображениях персонажей. На второй иллюстрации возвращающийся умирать в родовое имение, прокутивший наследство брат Иудушки Степан показан на фоне осеннего кладбища, покосившегося креста и одинокого храма.

Эмоциональный центр в иллюстрации к каждой главе – семейный конфликт или ключевая сцена объяснения между родственниками. Вот повернутые к зрителям спинами братья Головлевы хищно нависли над исхудавшим Степаном, сидящим на неубранной кровати в отцовском старом халате. Черная тень за его спиной – образ приближающейся смерти, нависающий деревянный потолок и бревенчатые коричневые стены делают комнату больного похожей на гроб. Сцена выдержана в черно-коричневом колорите, на фоне которого белеют хищные руки Иудушки, простыни на кровати да профили братьев – мрачновато-обреченный Степана и оживленный, приторно-лживый в предвкушении близкой добычи Иудушки.

В следующей главе вновь попадаешь в гробообразную комнату с бревенчатыми стенами. Над лежащим Степаном с заострившимся профилем склонился Иудушка с псевдосочувствующей улыбкой и в восхищении сложенными ладонями. На стенах за болезненно исхудавшим братом – гигантская черная тень Иудушки с острым носом-ключом, готовая заклевать умирающего. Рядом с кроватью на деревянном резном столике – штоф с рюмкой, повторяющиеся в заставке. Художник через детали быта и архитектуры, продолжающие «длинную мысль» автора, воссоздает мир родовой усадьбы

Головлевых, где происходит действие романа, выдержанного в жанре семейной саги.

Линия рано осиротевших племянниц – Любиньки и Анниньки – дается художником в развитии. В главе «По-родственному» скромно одетые девицы пугливо жмутся к монументальному телу бабушки в плотной накидке и добротном чепце. А в «Семейных итогах» стоящая около бабушки Аннинька ждет дядиного решения рядом с большими напольными часами, время в которых движется к вечеру. В главе «Племяннушка» образ Анниньки дан светлым силуэтом. Она входит из пронизанного солнцем мира в мрачное пространство родового дома к склонившемуся над ларцом и отсчитывающему купюры Иудушке. Иной открывается Аннинька в другом портрете из той же главы – в элегантном меховомboa, кокетливой шляпке и модном пышном платье. Перед нами молоденькая актриса: Иудушка пытается приобнять юную красотку. Портрет племянницы открывает последнюю главу «Расчет». Вокруг стола с бутылками сидят облысевший, опустившийся, в зеленоватом поношенном халате Иудушка и уронившая на руки нетрезвую голову, с несчастным лицом, исхудавшая от душевных мук и горячительных напитков Аннинька в темно-бордовом платье с черными пуговицами. Лишь однажды в этой главе, в центре композиции – купец, «торгующий модным товаром», Кукишев, добивающийся благосклонности актрисы Анниньки. С букетом роз уверенно входит он за кулисы провинциального театра: в его жестком самодовольном лице со свирепой черной бородой плотоядно-мefистофельское начало змея-

искусителя, а за ним – оживленные безглазые мужчины, алчущие вкусить юной Аннинькиной плоти.

Мощно прозвучала в иллюстрациях Алимова и боковая сюжетная линия романа, связанная со служанкой Иудушки Евпраксеюшкой, матерью его внебрачного сына Володечки (глава «Недозволенные семейные радости»). На первой иллюстрации Евпраксеюшка с огромным животом беспомощно сложила худые руки, с вопросом смотрит вслед покидающему ее Иудушке. Тяжело, как крышка от гроба, нависает низкий потолок. Глава «Выморочный» открывается иллюстрацией с изображением изменившейся после утраты отправленного в воспитательный дом младенца-сына Евпраксеюшки. Статуей богини возмездия возвышается она над раздавленным ее преображением Иудушкой. В темно-коричневых одеждах растерянный Иудушка и подбоченившаяся злобная Евпраксеюшка. Между ними белеет скатерть пустого стола с пузатым самоваром, увенчанным маленьkim чайником.

Кульминации цикла – сцена материнского проклятия Иудушки (глава «Племяннушка») и последний рисунок в главе «Расчет». В сцене проклятия заметен опыт работы Алимова в кинематографе. Художником использованы все оттенки черного цвета, болезненно белеют искаженные страстями (гневом – у матери и ужасом – у сына) лица героев. Арина Петровна нависла над сыном в мстительном порыве с угрожающе развевающимися черными рукавами-крыльями, в гневе простирая руку к небесам. Она казнит лицемерного сына, скорчившегося на стуле и в испуге прикрывающегося от материнского проклятия дрожащей рукой. От накала

страстей и криков пошатнулась люстра с горящими свечами.

Поклонник немецких экспрессионистов, Алимов построил завершающую иллюстрацию на контрасте тяжело нависающего антрацитно-черного ночного неба и крохотной фигуры Иудушки в непроницаемо-черном раззывающемся на ветру поношенном домашнем халате. Нелепую тень отбрасывает на снег его силуэт. Особый трагизм придает этой сцене и повисший посреди черного неба хрупкий месяц, и белеющие вдали приусадебная церковь с островерхой колокольней, заснеженные треугольники крестов на родовом кладбище. Утопают в снегу босые ноги Иудушки, безнадежно белеют в ночи его лысина и нервный профиль на фоне ледяного поля с вкраплениями несвежего снега.

Традиционны для изданий классики тех лет пейзажные заставки-миниатюры перед каждой главой, задающие настроение, и концовки-натюрморты в ее finale. Последняя глава «Расчет» открывается заставкой с изображением безлюдного ночного деревенского кладбища с покосившимися, занесенными снегом крестами (воспринимаемыми как символ забвения), мрачным черным небом и центром миниатюры – белеющей вдали крошечной церковью с высокой многоярусной колокольней.

В перестроенное время – конец 80-х гг. ХХ в. – у художников и писателей появилась возможность не скрывать христианских взглядов. В иллюстрации к главе «Семейные итоги» появляется красный угол с иконами: большой – Богородицы и маленькой – Спасителя, с горящей лампадкой, напоминающими о материнском начале, дремлющем в душе суповой

матери Иудушки Арины Петровны. В этой иллюстрации художник изображает пожилую госпожу Головлеву сидящей, задумавшись, в кресле у стола с одиноким молочником в центре, а за большим окном – весеннее деревце с трогательными тонкими ветками. В полосных иллюстрациях образ родового храма Головлевых возникает и в сцене, где Иудушка решает судьбу незаконного сына Володеньки. За овальным окном с крестообразной рамой видим готовую к отъезду в воспитательный дом кибитку.

Несколько слов о концовках-миниатюрах, выполненных Алимовым в жанре натюрморта. Это круто-бокий самовар и полуоткрытый ларец, овальный металлический штоф и рюмка на высокой ножке; топор с веревкой; свеча в старинном подсвечнике с окружной ручкой (отметим любование художника антикварными предметами); открытый ларец с рассыпанными вокруг монетами и купюрами; счеты на деловых бумагах с брошенными вокруг золотыми; покосившийся крест на крошечном холмике с почерневшим снегом. Купюры из первой полосной иллюстрации возникают и в иллюстрации к главе «Племянушка». Так откликнулся писатель на трагедию разрушения дворянских гнезд, когда центр обезбоженного мира стали захватывать деньги.

В начале 2000-х гг. издательство «Вита Нова» заинтересовалось эскизами художника к несостоявшемуся фильму «История одного города». Алимов сделал для него 25 больших работ, снят был лишь «Органчик». Вскоре роман с 26 его иллюстрациями был издан.

С «Историей одного города» отечественные читатели познакомились в 1862 г. Так отозвался пи-

сатель на празднование тысячелетия России, к которому приурочили выпуск очередных томов «Истории России» С.М. Соловьева и публикации архивных документов в журналах «Русский архив» и «Русская старина». Салтыкова-Щедрина, отмечавшего: «...у меня на руках настоящее, которого мне некуда деться», – меньше всего интересовала история. В письме к Н.А. Некрасову писатель обещал придать повествованию «еще более фантастический колорит», что и было воплощено в сюрреалистических персонажах «Истории одного города». Глуповские градоначальники напоминали лиц русской истории, царствующего дома. Цикл открывала жанровая картинка, где обыватели с новым градоначальником (глава «Органчик») показаны на фоне панорамы провинциального русского города – любимый ход Алимова. Происходит развенчание образа градоначальника Брудастого. Вот он с наполеоновским величием возвышается над подобострастно взирающими на него глуповцами. За его спиной летают чепчики, букеты, цилиндры – вспоминается грибоедовское «и в воздух чепчики бросали....». Вскоре он сам летит (излюбленное состояние героя художника) с развевающимися фалдами шинели над панорамой Глупова, открываемой в кинематографическом ракурсе сверху. В сюрреалистическом духе де Кирико, Дали, кошмаров Босха выдержаны остальные иллюстрации. Голова отделена от тела градоначальника. Вместо глаз у Брудастого – черные впадины. Безжизненно белеет застывший профиль под наполеоновской треуголкой.

Графический комментарий к главе «Органчик» интересен ритмами. Мы слышим бравурный марш

в исполнении военного оркестра. По стойке «смиренно» замерли чиновники, образуя пространство для парадного выхода: их тела в мундирах, рифмуясь и продолжая друг друга, создают мрачноватую мелодию, звучащую на заднем плане. В центре композиции – на фоне старинного окна, в зеленом мундире с генеральскими золотыми эполетами и скрещенными ногами в белых чулках – безголовое туловище градоначальника, бережно поддерживающего правой рукой свою голову, безжизненно застывшую на столе. Темно-красное пространство зала переходит в пульсирующую мглу с темно-красными вкраплениями. В иллюстрациях царит таинственно-мрачная атмосфера. На столе лежит с оскаленным ртом и закрытыми глазами голова градоначальника мертвенно-белого цвета с сероватыми тенями на щеке и лысине.

Еще один любимый прием Алимова – работа с тенями. Фигура колдующего над деталями механизма «часовых и органных дел мастера Байбакова» отбрасывает гигантскую тень. На заднем плане – еще одна излюбленная деталь художника, повторяющаяся в большинстве его фильмов, книг и спектаклей: деревянные напольные часы.

В книжных работах Алимова заметно театральное начало: зеленая занавеска воспринимается как кулиса таинственного спектакля. Другая иллюстрация на фоне панорамы города открывает нам двойной портрет Брудастого, самоуверенно сложившего руки на животе, в зеленом мундире с золотыми генеральскими эполетами, в наполеоновской треуголке. Рядом – улыбающийся Байбаков в сюртуке с высоким воротником, подпирающим его

бледный профиль с умильно-подобострастно прищуренными глазами-щелочками. Сюрреалистической композицию делает профиль Брудастого, лишенный черепной коробки и обнажающий наполовину скрытый треуголкой железный механизм с винтиками и колесиками вместо мозгов. Пустынный проспект, уходящий вдаль с тяжелой тенью, отбрасываемой торговыми рядами, и черное небо с темно-красной подцветкой создают тревожно-нервную атмосферу. Щедринские персонажи-градоначальники: старый (голова его «в нескольких местах побита») и новый (его голова «новая и притом покрытая лаком») возвышаются над городом. Два ничтожества, механические нелюди! Мы видим их профили. Градоначальники распоряжаются в замкнутом с тюремным привкусом пространстве.

Глава «Сказание о шести градоначальницах» (с подзаголовком «Картина глуповского междоусобия») решалась художником в двух разворотах. Трагический апофеоз вмешательства градоначальников в реальную жизнь, их насилие над нею воплощают в романе разрушительная деятельность и образ Угрюм-Бурчеева. По мнению А.М. Туркова, писатель наделил этот образ чертами внешности и деталями биографии фаворита Павла I и Александра I – Аракчеева. Опираясь на гротеск и гиперболу, писатель и художник создают мощный образ самоудура-разрушителя: перед нами зловещее механическое существо с лицом фанатика, разрезающее прямолинейной фигурой пространство листа, готовое разрушить все вокруг во имя чудовищных идей. Угрюм-Бурчеев держит в руках главный инструмент своего правления – розги, приготовившись к

«неуклонному сечению». А за его спиной – картина разрушения, связанного с воплощенным градоначальником планом остановки движения реки, на берегу ее расположился город Глупов (поневоле вспомнишь здесь план поворота северных рек эпохи социализма, с которым боролись В. Распутин и С. Залыгин). Сметаемые потоком вод (за спиной градоначальника заметны брызги), пошатнулись церкви с оторвавшимися от барабана куполами, отлетели доски от крыш сараев, пошатнулось здание с колоннами... Угрюмое небо с отсветами потухающей зари напоминает «серую солдатскую шинель». Цикл завершается изображением Угрюм-Бурчеева со спины: любимый прием Алимова – выразительно передать суть характера героя, стоящего спиной.

С розгами, зажатыми в мертвенно-белых руках, Угрюм-Бурчеев широко расставил ноги в офицерских сапогах. Его монументальная спина в зеленой шинели занимает две трети пространства листа, а перед ним – панорама провинциального русского города, ностальгически любимая иллюстратором. Выстроились в ряд обыватели в нарядных одеждах. Художник лишает их лиц, это послушная толпа, подчиненная воле градоначальника-самодура, стоящего на песке, а над ним – выморочное пустое небо, замыкающее композицию в бездушную камеру. Если писатель стремился, по мнению А.М. Туркова, «сгустить, обобщить отрицательные черты наблюдаемой действительности, сделать их нарицательными», то художник, опираясь на гротеск и гиперболу, давал формулу происходящего, применимую к разным эпохам. Алимов рассматривал салтыковских героев в двух планах: как архетипы,

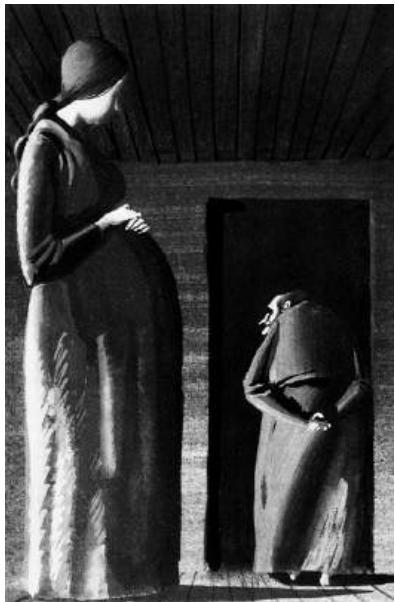
рождаемые социальными условиями эпохи, и как увиденные зорким глазом писателя характеры людей, встречаемые в реальности.

Это вполне соответствует замыслу писателя, не ограничившегося историческим явлением, но стремившегося к символическому обобщению.

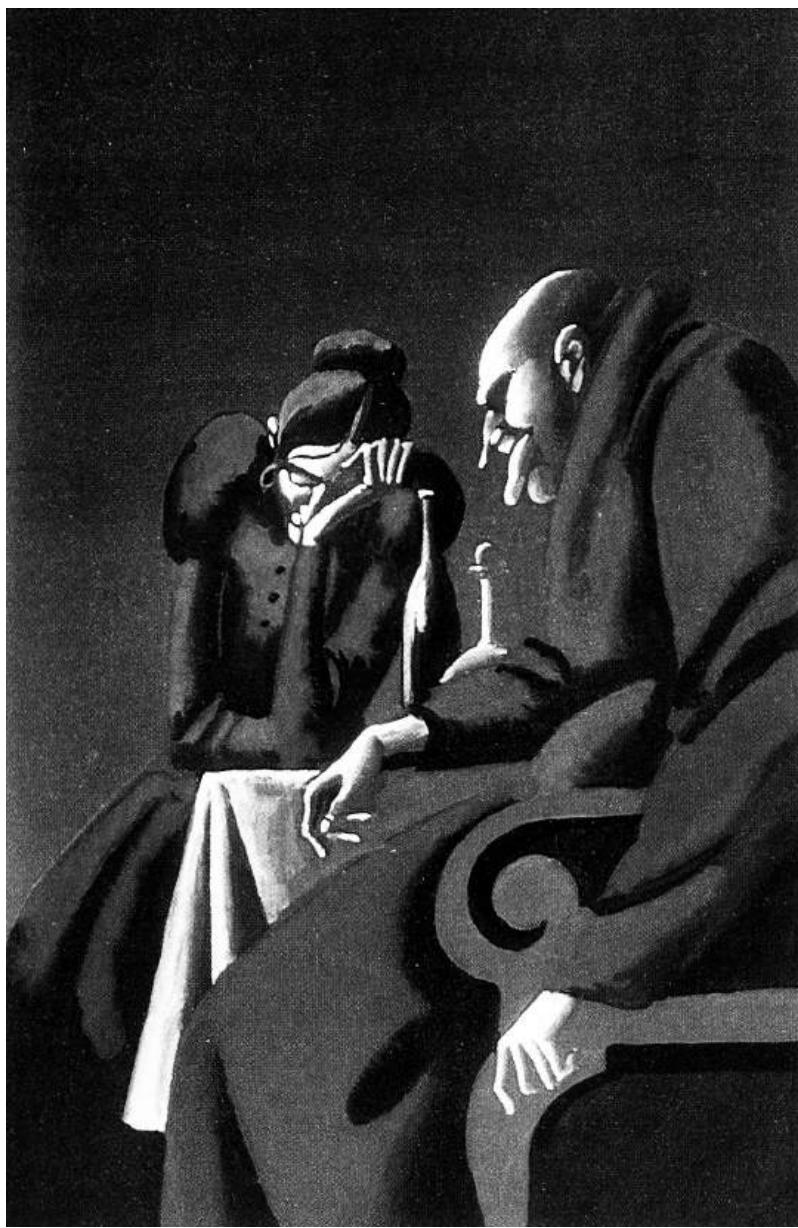




Иллюстрации С.А. Алимова к роману М.Е. Салтыкова-Щедрина
«История одного города» (СПб., издательство «Вита Нова», 2010)



Иллюстрации С.А. Алимова
к роману
М.Е. Салтыкова-Щедрина
«Господа Головлёвы».
1986



Фомин Дмитрий Владимирович

В. М. КОНАШЕВИЧ – ИЛЛЮСТРАТОР СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Созданные в первой половине 1930-х гг. иллюстрации В.М. Конашевича к книгам М. Горького, К.А. Фединна, Л.М. Леонова, Л.Н. Сейфуллиной, М.М. Зощенко, М.Л. Слонимского, Б.Л. Пастернака, Н.С. Тихонова, М.Э. Козакова известны в гораздо меньшей степени, чем его рисунки к детским изданиям и к зарубежной классике. Да и о самих произведениях ранней советской литературы, которые он иллюстрировал, вспоминают сегодня редко. Между тем попытки художника откликнуться на важнейшие литературные события тех лет, найти им графический эквивалент, его метод трактовки сочинений, адресованных взрослой аудитории, представляют существенный интерес. Поэтому попробуем взглянуть на эти работы с сегодняшней точки зрения, используя уже имеющийся опыт их интерпретации, и разобраться, насколько удачным и органичным было обращение художника к злободневному литературному материалу. Возможно, это позволит несколько по-новому осмыслить его творчество в целом.

Тем более что сам Конашевич, а также его современники и позднейшие исследователи вовсе не считали рисунки, вдохновленные советской литературой, проходными, случайными эпизодами биографии мастера, придавали им большое значение. Например, Д.И. Митрохин подчеркивает их тесную связь со станковым творчеством художника, в частности – с натурными зарисовками: «Огромное количество зарисованного им в парке и на улицах, на площадях и на рынках... послужило впоследствии материалом для его иллюстраций в книгах. Как радовали такие книги с рисунками Конашевича, как "Анофелес" Н. Тихонова, "Голубая жизнь" М. Горького, "Города и годы" К. Федина...»¹ Ю.Я. Герчук отмечал: не порывая с эстетическими традициями «Мира искусства», выдающийся график ярко проявил себя как человек и художник уже другого времени, очень чуткий к тому новому, что входило в жизнь и в искусство. «И потому он был прекрасным иллюстратором не только классики, но и современной литературы... требующей от художника острого глаза, умения на лету схватывать и давать... цельную форму не отстоявшимся еще образам окружающей жизни. <...> Разнообразие и сложность задач, решавшихся им в иллюстрациях на современные темы, были, пожалуй, еще больше, чем в классике»².

Наверное, самое ценное и интересное в рисунках Конашевича к сочинениям советских

1 Книга о Митрохине: статьи, письма, воспоминания / Сост. Л.В. Чага. Л.: Художник РСФСР, 1986. С. 64.

2 Герчук Ю.Я. Художественные миры книги. М.: Книга, 1989. С. 189.

писателей – показ целой галереи характерных для 1920–1930-х гг. социальных типажей, почерпнутых словно не из литературы, а из самой жизни, безошибочно точно выхваченных из разношерстной толпы цепким взглядом ироничного графика. Как известно, литература тех лет уделяла огромное внимание конфликту старого и нового, процессу адаптации людей, воспитанных в совершенно иных традициях, к специфическим, жестким условиям советской действительности. Эта тема присутствует и в творчестве Конашевича, подчас он не прочь был посмеяться над «обломками империи», неспособными найти свое место в новой, разительно изменившейся реальности.

С наибольшей сатирической остротой художник делает это в рисунках к повести Н.С. Тихонова «Анофелес», выпущенной в 1930 г. Издательством писателей в Ленинграде (там же увидело свет большинство книг, о которых далее пойдет речь). Главный герой по фамилии Кучин – человек старой формации, для которого мир «замкнулся в... нестерпимой от скуки и пыли комнате»³. Недалекое будущее видится ему сплошным кошмаром, где хозяиничают роботы, человеческая жизнь всецело зависит от произвола устрашающего вида механизмов. Впрочем, убежденный противник новых порядков не представляет для советского строя серьезной угрозы, его протест – вполне безобидный. Кучин хочет, подобно гамельнскому крысолову, увести из города всех стариков-ретроградов, «тех, кто желает жить и умереть, освободясь от непонятного и

³ Тихонов Н.С. Анофелес / Рис. В. Конашевича. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, [1930]. С. 43.

смертельного давления современности, не причиняя никому вреда»⁴.

Иллюстратор всячески подчеркивает нелепость, несуразность, дремучесть этого персонажа и его единомышленников – людей, навсегда оставшихся в другой, ушедшей эпохе. Конашевич не только изображает их в откровенно гротескном виде, наделяет на редкость уродливыми чертами, утрирует истерическую суетливость их движений, неустойчивость их поз. Сам характер рисунка, дрожащие, спутанные, то и дело прерывающиеся штрихи прекрасно выявляют историческую обреченность подобных героев. Призрачность, вымороочность, неполноценность их существования особенно заметны в сценах, где они противопоставлены героям, уверенно чувствующим себя в современности, чьи фигуры обозначены четкими, плавными линиями или даже тяжеловесными пятнами туши.

Гротескные интонации преобладают и в рисунках к повести М. Зощенко «Сирень цветет», выпущенной в том же году тем же издательством. В 1920-х гг. сочинения популярнейшего писателя иллюстрировались исключительно в стилистике журнальной карикатуры. В следующем десятилетии стали предприниматься попытки интерпретировать их совсем иначе, искать прототипы зощенковских образов в действительности, а не в арсенале уже известных, узнаваемых сатирических масок. И первым по этому пути пошел именно Конашевич. Его серия рисунков пером и две цветные литографии, навеянные повестью, выполнены в довольно затейливой графической манере, не столь резкой, как иллюстрации

⁴ Там же. С. 56.

к «Анофелесу». Очерчивая абрисы человеческих фигур и предметов, мастер часто ограничивается легкими намеками, опускает банальные детали, размыкает и обрывает контуры там, где движение формы понятно без уточнений. Рисунки связаны с более ранними станковыми работами графика, с циклами «Павловская шпана», «Улица», «Мелкие рассказы», вобравшими в себя далеко не восторженные впечатления от соприкосновения с «новым бытом» и «новым человеком». Но в иллюстрациях нет прямого самоцитирования; наблюдения за жизнью улицы и ее обитателей переводятся в иную тональность, в другой смысловой регистр.

Художник подходит к сюжету и героям с тонкой, не всегда заметной с первого взгляда иронией совсем не карикатурного свойства. Она может выражаться в некоторой стесненности, неестественности поз и движений персонажей или, наоборот, – в излишней связности их поведения, в диссонансе между фигурами людей и окружающими их предметами, в странном ритмическом или колористическом решении композиции.

Две цветные литографии первоначально задумывались как самостоятельные станковые листы, но потом все же были включены в книгу в качестве форзацев, а в части тиража одна из этих композиций стала обложкой. Лирические вроде бы сцены трактуются насмешливо, их пародийному снижению способствует, в частности, очень непривычное, если не сказать дисгармоничное сочетание ядовито-фиолетового и болотного цветов. На первом листе мешковатый ретушер Володин, расположившись на траве на фоне кустов сирени, неловко

пытается объясниться в любви сидящей рядом девушке, взять ее за руку. Казалось бы, две фигуры притягиваются друг к другу какой-то магнитической силой, да и сама природа благословляет своим цветением наметившийся союз. И в то же время что-то явно мешает героям, их свидание совсем не романтично, оба выглядят довольно неуклюже, а сгиб форзаца как бы намечает непреодолимую границу между ними. Во второй композиции от былой стеснительности ретушера не остается и следа: вполне освоившись в доме своей избранницы, он держится здесь по-хозяйски. Пара мирно беседует в столовой за самоваром, а Володин, развалившись на венском стуле, положив ногу на ногу, прихлебывает чай и небрежно просматривает свежую газету. Но и в этой семейной идиллии есть что-то неправильное, комичное, пошловатое.

Еще более едки, почти саркастичны характеристики персонажей в нескольких черно-белых страничных иллюстрациях. Очень выразителен, скажем, лист, где впавший в уныние герой лежит на кровати, расстегнув брюки, но не сняв туфли, положив одну руку на живот, а другую засунув в карман. Не столько в чертах лица, сколько в этой позе прекрасно выражена вся несуразность неприспособленного к жизни, пасующего перед любыми трудностями персонажа. И все же возникает ощущение, что иллюстратор, да и писатель, прекрасно видя ограниченность, примитивность Володина, относятся к нему более снисходительно, чем может показаться, не спешат вынести бедняге окончательный, не подлежащий обжалованию приговор. Скорее, наоборот: в глубине души авторы сопере-

живают злоключениям современного «маленького человека», не считают его жалкое обывательское существование столь уж бессмысленным и ненужным. В своих воспоминаниях о детстве Конашевич неоднократно признается в том, что и сам он очень любит благоустроенный, налаженный быт, домашний «мещанский уют», пытается восстановить в правах столь ненавистное революционным романтикам понятие. А изощренный артистизм исполнения рисунков, возможно даже помимо воли художника, несколько облагораживает изображения «незначительных граждан с ихними житейскими поступками и беспокойством»⁵.

Самый, наверное, эффектный, неожиданный, но и самый спорный прием – включение в книгу беглых зарисовок прохожих, почти не имеющих прямого отношения к развитию сюжета (не столь уж важно, сделаны они с натуры или по памяти). Как сказано в тексте, главный герой то и дело «посматривал на проходящих женщин, живо интересуясь, какие они, как они ходят и какие у них лица и мордочки»⁶. Примерно то же самое делает и насмешливый художник, фиксируя типажи и поветрия моды начала 1930-х с подкупающей точностью; эти рисунки смотрятся как вкрапления документальных кадров в художественный фильм. «Силуэты женских фигур, женские профили, головки, ножки неожиданно возникают среди текста. Живые наброски уличной толпы изображают тот мир, который мчится герою истинным “вращением жизни” и над которым не

5 Зощенко М. Сирень цветет / Рис. В. Конашевича. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, [1930]. С. 10.

6 Там же. С. 35.

устает с горечью иронизировать писатель»⁷, – считает Ю.А. Молок. Парад праздношатающихся обычных людей стартует уже на авантитуле: внизу что-то оживленно обсуждают три кривоногие девицы в демисезонных пальто и модных шляпках; за ними внимательно наблюдает вальяжный мужчина в шляпе, с галстуком-бабочкой; в центре листа – скучное лицо женщины с короткой стрижкой, похожее на снятую маску, а сверху сыплются цветы сирени, мечет свои стрелы проворный Купидон. Подобные графические импровизации, основанные на реальных наблюдениях, приводили порой к непониманию замысла мастера, ставили в тупик даже вполне «квалифицированных» читателей. Так, М. Горький, поздравляя писателя с выходом новой книги, отметил, что «...рисунки идут как бы мимо текста, слишком слабо задевая его скрытую значительность»⁸. Графическое прочтение Конашевичем «романтической повести» Зощенко можно назвать смелым и в высшей степени интересным экспериментом, к сожалению, не получившим продолжения; сотрудничество писателя и иллюстратора ограничилось созданием одной книги.

В нескольких первых рисунках к роману «Фома Клешнев» (1931) еще одного участника объединения «Серапионовы братья», М.Л. Слонимского, гротеск если и присутствует, то в минимальных дозах. Основная ставка делается на узнаваемость типических героев, очерченных несколькими беглыми, но точными и четкими линиями. Здесь также есть

⁷ Молок Ю.А. Владимир Михайлович Конашевич. Л.: Художник РСФСР, 1969. С. 131.

⁸ Там же. С. 132.

отрицательный персонаж, принципиальный противник советского строя, но это уже не зощенковский прожигатель жизни и не тихоновский полу-безумный старик, а всеми уважаемый профессор, наделенный незаурядным интеллектом. Вместо того чтобы разоблачать его или иронизировать над ним, художник подчеркивает значительность этой мощной фигуры. Что же касается антагонистов профессора, интеллигентов, постепенно принимающих новую идеологию (на рисунках они почти всегда пьют чай и дискутируют), то эти образы правдивы, психологически убедительны, но едва ли близки и симпатичны Конашевичу. На титульном листе портрет неутомимого большевика Фомы Клешнева замещается предметами, без которых он не может обходиться: на подоконнике лежат потрепанный тощий портфель и мятая кепка. Сегодня эти атрибуты вызывают совсем не те ассоциации, на которые рассчитывал мастер: они заставляют вспомнить не пламенных революционеров, переброшенных на мирное строительство, а скорее – товарища Бывалова из фильма «Волга-Волга» или вороватых управдомов из произведений М.М. Зощенко и М.А. Булгакова.

В повести Л.Н. Сейфуллиной «Виринея», как и в романе Слонимского, показан процесс пробуждения в политически инертном человеке гражданской сознательности, но герои уже не петербургские интеллигенты, а жители глухой сибирской деревни. Композиции к этой книге принято считать своеобразной параллелью иллюстрациям Конашевича к «Манон Леско», поскольку художник создавал их в том же 1931 г. и в той же технике. Между этими циклами и в самом деле есть оче-

видное внешнее сходство, но есть и столь же существенные различия, одни и те же приемы используются с совершенно разными целями. И там, и там даже в дневных сценах преобладает черный цвет, но если в литографиях к роману Прево романтический сумрак скрывал таинство долгожданных свиданий, то в «Виринее» любовная тема – далеко не самая главная, здесь тоже есть романтика, но она совершенно иначе окрашена, укоренена и растворена в природе, а не противопоставлена враждебному героям внешнему миру. Зрительный ряд книги Сейфуллиной строится на ритмичном чередовании поэтических деревенских пейзажей и крупных, во весь лист портретов персонажей.

В.Г. Кричевский, рассматривая «тревожно черные, вовлекающие в свое пространство литографии»⁹, отмечает, что «в... существенном преобладании черного прежде всего ощущается цвет земли и тягот крестьянской жизни, в которую к тому же вторгается война. А эти призрачные лица героев книги – они ведь из того же “теста”, что и черные пейзажи... Люди от земли!»¹⁰. Действительно, возникает ощущение, что персонажи повести не только живут и трудятся на земле, но и составляют с ней единое целое, их лица словно вылеплены из почвы. Возможно также, что деревня ассоциируется у художника с «темным царством», куда лучи света проникают с большим трудом и в причудливых преломлениях.

Иллюстрации Конашевича к произведениям советских писателей весьма разнообразны по набору

⁹ Кричевский В. Печатные картинки революции. М.: Типолигон-АБ, 2009. С. 100.

¹⁰ Там же. С. 106.

формальных приемов, по техникам и манерам исполнения, по принципам графической интерпретации текста. Особняком стоят в этом ряду чисто пуантилистские, из россыпей точек рисунки к «Повести» Б.Л. Пастернака. Быть может, примерно так интерпретировал бы ее П. Синяяк, будь он знаком с реалиями российской жизни. Неизвестно, как воспринял иллюстрации сам поэт (он хотел поручить оформление своей книги В.А. Фаворскому). Но писатель Л.И. Славин оценил их очень высоко, счел созвучными тексту: «Контуры рисунков... как бы трепещущие, но в то же время неопровергимо точные, и это очень соответствует нервному, но и точному стилю «Повести». Вы различаете среди... точек и нестерпимый закат, и сизо-лиловую тучу (хотя рисунки не цветные)...»¹¹, и фигуры героев.

По мнению Ю.А. Молока, эта работа стала для мастера «...продолжением лирической темы. <...> Пожалуй, больше всего он стремился передать текучесть пастернаковской прозы, избрав особую манеру... которую можно назвать графической пуантилью. И в его точечных рисунках старомосковских переулков, интерьеров, персонажей повести по-своему сохранена... хрупкая предметность прозы поэта. Сохранена при помощи рассыпанного точками света: художник как бы рисует светом и рисует свет... который растворяет предметы в пространстве белого»¹². Не исключено, что стилистика текста, полного метафор, парадоксальных сравне-

11 Цит. по: Конашевич В.М. О себе и своем деле: Воспоминания. Статьи. Письма. / Сост., подготовка текста и примеч. Ю.А. Молока. М.: Дет. лит., 1968. С. 464.

12 Молок Ю.А. Рисунки к прозе поэта // Русская мысль. 1990. № 3834. Лит. приложение № 10. С. V.

ний, поэтических недоговоренностей, чем-то напомнила иллюстратору творчество отца писателя, где импрессионистические тенденции прослеживались довольно четко. (Л.О. Пастернак был одним из преподавателей Конашевича в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.)

На мой взгляд, лучшие из рисунков, составляющих цикл, – сцены в интерьерах, пронизанных солнечными лучами, и городские пейзажи. Последние очень точно передают «местный колорит» повествования, атмосферу и бытовые реалии Москвы начала XX в., памятные художнику по детским и юношеским впечатлениям. Перед нами – не парадная первопрестольная, а город будничный, окраинный с его запутанной топографией и неровными улицами, с налетом провинциализма и неспешным ритмом жизни, с узкими проулками и глухими тупиками, покосившимися фонарями и сонными извозчиками. Патриархальность этой Москвы, ее несходство со строгим и чопорным Петербургом явно не раздражает, а умиляет Конашевича.

Цветные автолитографии к рассказу М. Горького «Голубая жизнь» (1931) интересны тем, что иллюстратор, не ограничиваясь внешней, событийной канвой, пытается проникнуть в подсознание главного героя, откликается на его размышления, мечты и воспоминания, транслирует его сновидения и даже бредовые фантазии. К примеру, довольно подробно и близко к тексту показаны сцены из кошмарного сна уже начинаяющего сходить с ума Миронова: рыжая лисица мечется по небу, слизывая звезды, а священник пишет кадилом на облаке объявление о сдаче комнаты. Надо отметить, что

художник прекрасно понял и воспроизвел заложенную в горьковском тексте цветовую символику, на которую литературоведы обратили внимание лишь совсем недавно.

Чаще других современных авторов Конашевич иллюстрировал в те годы К.А. Федина (их сотрудничество началось еще в 1920-х гг.) и для каждого его романа находил особую технику и особую интонацию. В первых рисунках к «Братьям» (1936) график довольствовался четкой, пластичной контурной линией, а в «Похищении Европы» (1934) демонстрировал выразительные возможности литографского карандаша; в обоих циклах важная роль отводилась пейзажным мотивам. Композиции к «Городам и годам» (1935) выполнены тушью и черной акварелью по влажной бумаге, размывающей контуры предметов, создающей иллюзию глубины пространства, иногда превращающей фигуры в расплывчатые пятна. Этот же прием эффектно использован в иллюстрациях к большому сборнику избранных произведений Л.М. Леонова (1932).

Когда образ будущей книги был ясен мастеру, складывался в его воображении, он работал достаточно быстро. Но созданию некоторых циклов предшествовал длительный и сложный подготовительный период. Сохранившиеся в РГАЛИ письма Конашевича к прозаику и драматургу М.Э. Козакову проливают свет на загадочный процесс рождения графических образов. Для того чтобы понять того или иного героя, поверить в реальность его существования, в каком-то смысле перевоплотиться в него, художнику нужно было знать о нем решительно все. Поэтому неугомонный правдоискатель требовал у

писателя прислать фотографии людей, послуживших прототипами его персонажей, донимал автора бесконечными вопросами о прошлом и будущем его героев, об эпизодах их жизни, не описанных в тексте. Конечно, далеко не всегда иллюстратор подходил к своей работе столь основательно. Во многих случаях для того, чтобы дополнить и конкретизировать замысел писателя, ему вполне хватало запаса собственных наблюдений и впечатлений.

Позднее, в 1954 г. Конашевич в письме к К.И. Чуковскому откровенно выскажет все, что он думает о литературе социалистического реализма: «Так забыто или так старательно замалчивается то, что писатель вовсе не тот, кто красно и складно пишет, обо всем сумеет рассказать, а тот, кому есть что сказать, сказать свое, никем не увиденное. За то мы и ценим Гоголя и Толстых, что они нам открыли глаза на мир, помогали нам заглянуть в будущее (не политическое, конечно, а человеческое). А нынче писатели пишут о том, что мы и без них, из газет знаем. Пишут не для нас, а для высокого начальства и комитета по Сталинским премиям. Пусть их там и читают»¹³.

В 1930-х годах мастер, видимо, относился к произведениям ведущих современных писателей иначе, находил в их текстах серьезные художественные достоинства, радовался их удачам. Однако со второй половины десятилетия он перестал иллюстрировать взрослую литературу. Решение это было, что называется, добровольно-принудительным. После газетной кампании, ославившей Конашеви-

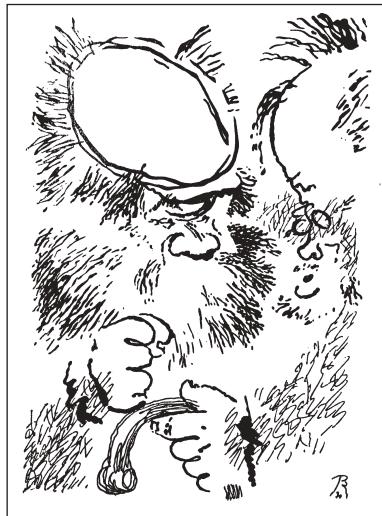
13 Цит. по: Фомин Д.В. В.М. Конашевич и К.И. Чуковский: к истории творческих взаимоотношений // Русское искусство. XX в.: сб. ст. Т. 3. М.: Наука, 2009. С. 287.

ча как неисправимого формалиста, компрачикаса, «художника-пачкуна», поток издательских заказов резко иссяк. Правда, его иллюстрации к сочинениям для взрослых не подвергались такому зубодробительному разносу, как детские книги, критиковались более сдержанно. Но и сам Владимир Михайлович не горел желанием продолжать эту работу, приспосабливаться к новым, весьма сомнительным требованиям. Наверное, это не составило бы для него особого труда. Ведь в некоторых своих исканиях середины 30-х – например, в литографиях к «Девяти точкам» М.Э. Козакова (1933) или «Фоме Гордееву» М. Горького (1936) – он довольно близко подошел к типу иллюстраций, который вскоре будет признан единственno верным и реалистичным. Но играть по этим изменившимся правилам Конашевич отказался, ему нужна была свобода маневра, он дорожил своим правом на эксперимент. К тому же в этот период он всерьез увлекся станковым творчеством, открыл для себя новую технику.

Однако приведенные выше резкие высказывания вовсе не значат, что мастер окончательно разочаровался в творчестве своих современников и соотечественников, поставил на нем крест. До конца жизни он оставался проницательным, благодарным читателем, продолжал внимательно следить за тем, что происходило в литературе и искусстве, и с радостью выделял из общего потока произведения, которые были ему близки, в которых он находил не только признаки таланта, но и жизненную правду, новый взгляд на действительность. Например, прочитав в «Новом мире» воспоминания И.С. Соколова-Микитова, Конашевич увидел в них продолжение лучших

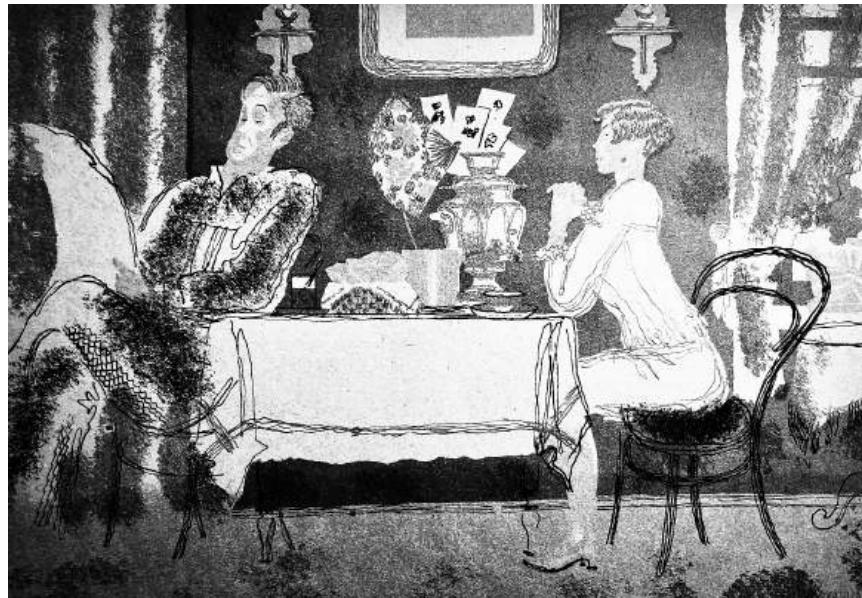
традиций великой русской литературы и отправил автору восторженное письмо.

Иллюстрации к произведениям советских писателей – весьма значительная часть наследия художника, безусловно, она нуждается в дальнейшем изучении, представляет существенную ценность не только для исследователей графики, но и для историков литературы. Как отмечал Ю.А. Молок, тот факт, что рисунки «были исполнены современником, первым читателем этих книг, никогда не даст утратить к ним интереса»¹⁴. Они очень четко и точно отразили приметы своего времени, но в чем-то и опередили его, предвосхитили творческие поиски иллюстраторов следующих десятилетий.



1. В.М. Конашевич.
Иллюстрация к повести
Н.С. Тихонова
«Анофелес». 1929–1930.
Б., тушь, перо

14 Молок Ю.А. Владимир Михайлович Конашевич. Л.: Художник РСФСР, 1969. С. 140.



2. В.М. Конашевич. Форзац книги М.М. Зощенко «Сирень цветет». 1930. Цв. автолитогр.

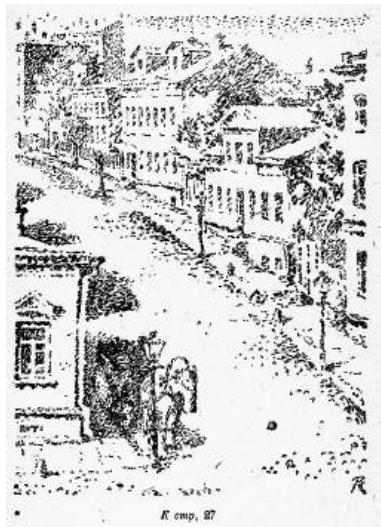
3. В.М. Конашевич. Разворот книги М.М. Зощенко «Сирень цветет». 1930. Б., тушь, перо



4. В.М. Конашевич.
Иллюстрация к роману
М.Л. Слонимского «Фома Клешнев».
1930. Б., тушь, перо



5. В.М. Конашевич.
Иллюстрация к повести
Л.Н. Сейфуллиной
«Виринея».
1931. Автолитогр.



6. В.М. Конашевич.
Иллюстрация к «Повести»
Б.Л. Пастернака.
1933. Б., тушь, кисть



7. В.М. Конашевич.
Иллюстрация к
рассказу
М. Горького
«Голубая жизнь».
1931.
Цв. автолитогр.

8. В.М. Конашевич.
Иллюстрация
к «Избранным
произведениям»
Л.М. Леонова.
1932. Б., тушь, черн.
акв., перо, кисть



9. В.М. Конашевич.
Иллюстрация к роману
М.Э. Козакова
«Девять точек».
1933–1934. Автолитогр.



Чернышев Андрей Алексеевич

СРАВНЕНИЕ ОБРАЗА МОСКВЫ
В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ К ПОЭМЕ
С. МИХАЛКОВА «ДЯДЯ СТЁПА»

Проблема обращения к образу города в графическом искусстве и книжной иллюстрации не теряет своей актуальности. Книжная иллюстрация – это вид искусства, в котором художники могут выразить свое видение современности или определенных исторических периодов. Если художник полностью проникнется идеей автора и сутью текста, иллюстрация может создать совершенно новое визуальное представление, которое обогащает и дополняет то, что хотел сказать автор, и передает атмосферу книги. Образ города в иллюстрациях к произведениям играет немалую роль в передаче психологизма и настроения текста.

Поэма Сергея Михалкова «Дядя Стёпа», одно из самых известных детских произведений советского периода, содержит множество упоминаний и отсылок к различным местам в Москве. Каждая часть поэмы проиллюстрирована разными художниками и отражает особенности и характерные черты соответствующего времени.

Первая часть поэмы «Дядя Стёпа» была опубликована в журнале «Пионер» в 1935 г. и сразу же стала популярной. Затем это произведение было дополнено и стало тетралогией, в которую вошли следующие части: «Дядя Стёпа» (журнал «Пионер», 1935, № 7), «Дядя Стёпа – милиционер» (журнал «Пограничник», 1954, № 20), «Дядя Стёпа и Егор» (газета «Правда», 1968, 27 декабря) и «Дядя Стёпа – ветеран» (газета «Правда», 1981, 1 июня)¹.

В своей работе я хотел бы проследить и проанализировать, как знакомые многим места из текста изображаются и трактуются иллюстраторами в книге.

Аминадав Каневский

Самая первая публикация поэмы Михалкова, в журнале «Пионер», была издана с фотографиями, на которых в роли Степана выступал сам Сергей Михалков. Через год поэма была напечатана отдельным изданием и проиллюстрирована художником Аминадавом Каневским, будущим создателем знаменитого образа Мурзилки, одним из иллюстраторов «Приключений Буратино» 1942–1950 гг. и «Мойдодыра» в 1950 г. Первый нарисованный образ дяди Стёпы очень далек от привычного нам героического великана, который служит примером для детей. В довоенном варианте текста еще нет того пафоса и назидательности, которые по-

¹ Михалков Сергей. Биографии известных личностей РФ для школьников и студентов // URL: <https://histrf.ru/read/biographies/sergey-vladimirovich-mihalkov> (дата обращения: 16.03.2025).

явятся в более поздних изданиях. Манера рисунка Каневского соответствует настроению текста. Она достаточно простая, комичная и карикатурная, что неудивительно, поскольку Аминадав Каневский рисовал карикатуры и комиксы в такие журналы, как «Пионер», «Крокодил», «Мурзилка» и другие².

В сравнении с более поздними изданиями, городские сцены в рисунках Каневского кажутся не-привычными. Во многих сюжетах художник всего лишь «разбавляет» сцены главным героем, изображая его на заднем плане или в общей панораме, чтобы он не привлекал много внимания. В этих иллюстрациях часто можно увидеть панорамные виды города, которые выполнены в довольно лаконичном стиле, но при этом с вниманием к деталям эпохи. Например, на иллюстрациях видны заборчики в скверах и дворах, характерные старые вывески домов, торговые ряды рынка, информационные тумбы и старая малоэтажная застройка, среди которой условными очертаниями изображены силуэты конструктивистской архитектуры.

Конкретные архитектурные памятники встречаются в иллюстрациях только в двух местах – это парашютная вышка спиралевидной формы из Парка культуры и отдыха имени Горького и характерный арочный вход станции метро «Красные ворота». Особенностью этого издания является то, что сюжет с поездкой Степана на завод на метро встречается только в первой редакции текста, в которой позднее в 1940 г. этот эпизод заменяется сюжетом «Дядя Стёпа в Красной Армии».

2 Воронина А.Е. Самуил Адливанкин – детский иллюстратор // Артикульт. 2014 (2). № 14. С. 21.

В рисунках Аминадава Каневского город изображен спокойным, светлым и немноголюдным. Он как будто служит фоном для забавных персонажей и сюжетов, которые оживают при появлении главного героя. Это создает контраст и привлекает внимание к комичным моментам.

Иннокентий Проскуряков

В более поздних изданиях поэмы «Дядя Стёпа», выпущенных в 1940–1950-х гг., было мало изображений города. В основном на иллюстрациях повторялись схожие сюжеты, в которых главным образом были изображены герой или персонажи, его окружающие. Исключением является издание 1949 г. с иллюстрациями Кеша-Проскурякова (также известного как Кеша, Иннокентий Павлович Проскуряков, Шапошников). Проскуряков был художником журнала «Мурзилка», плакатистом, а также иллюстратором таких книг, как «Сосчитайка» (1948), «Про умных зверюшек» (1948), и детских открыток³.

Его иллюстрации к поэме Михалкова выгодно выделяются на фоне работ его современников, таких, например, как Д. Дубинский и В. Мороз, своей живостью, наполненностью пространства и кинематографичностью ракурсов. Также издание с его иллюстрациями очень красочное, несмотря на то что только половина иллюстраций цветные.

³ Хильковский А.Е. Художник Иннокентий Павлович Проскуряков, он же Кеша-Проскуряков, он же И. Кеша, он же Ке-Ша, он же Кеш, он же... Шапошников // Филокартия. № 3 (43) / август 2015 г.

Еще одна интересная особенность рисунков Проскурякова – то, что на них неоднократно появляются панорамы города. Москва на иллюстрациях очень уютная, хотя для нас не очень узнаваемая. Малоэтажная, с улицами, на которых нередко встречаются деревянные дома, что создает ощущение некоторой провинциальности для современного зрителя.

С первой страницы нас встречают улицы города, по которым ходит главный герой. Многие из панорам не имеют конкретного реального прообраза, но есть несколько иллюстраций, в которых угадываются или точно изображены определенные здания. Два раза Проскуряков изображает Кремль: в первой сцене с парадом к строкам «И того, кторостом мал, на параде поднимал» изображен Степан на фоне Кремлевской стены; вторая сцена – Степан спасает мальчика Васю Бородина, строки про которого («цел, здоров и невредим мальчик Вася Бородин») стали крылатой фразой. Во второй сцене ракурс из-под Большого Каменного моста показывает Кремль во всей красе и не без плакатного пафоса.

Еще одно место, где можно увидеть реальные пространства, – это сцены отдыха в парке. В этих рисунках можно увидеть парашютную вышку, но в отличие от работ Каневского, внешний вид строения изменен, хотя и имеет общие черты с реальной вышкой из ЦПКИО. В сцене маскарада эта же вышка видна на заднем плане, но в соседней оборочной иллюстрации есть интересный силуэт, который рушит догадку о точном местонахождении главного героя. В небольшой отстраненной от сюжета вечерней панораме парка с колесом обозрения и фон-

таном на заднем плане высится павильон с шпилем на крыше. Этот силуэт очень похож на дореволюционный деревянный павильон, перестроенный в советское время, который находился на центральной аллее парка Сокольники. Таким образом, образ Москвы Проскурякова очень условный, за исключением Кремля, так что можно сказать, что это собирательный образ столицы того времени.

Герман Мазурин

Еще одним из интересных изданий «Дяди Стёпы» стала книга, выпущенная в издательстве «Детская литература» в 1955 г. с иллюстрациями Германа Мазурина. Мазурин – художник-иллюстратор, и первым литературным героем, положившим начало его творческого пути, стал «Дядя Стёпа – милиционер». Впоследствии Мазурин стал постоянно работать в упомянутом издательстве⁴.

Художник проиллюстрировал это произведение, еще учась в институте, после чего благодаря С. Михалкову через несколько месяцев они были изданы. Первые иллюстрации Германа Мазурина были выполнены в линейной черно-белой технике рисунка и в реалистической манере, еще недалеко отошедшей от социалистического реализма, преобладавшего в сталинский период.

В этом издании достаточно мало городских панорам, но все же есть интересные детали. Напри-

⁴ Живая легенда – иллюстратор Герман Мазурин // сайт Белгородского государственного художественного музея. URL: <https://belghm.ru/o-muzee/nauka-i-publikacii/stati/zhivaya-legenda-illyustrator-german-maz/> (дата обращения: 16.03.2025).

мер, Мазурин – единственный из иллюстраторов, который в сцене с конькобежцами рисует реалистичный и достаточно характерный силуэт трибун и входную группу стадиона «Динамо».

Второе издание с рисунками Мазурина вышло в 1977 г. и вошло в сборник стихов Михалкова вместе с не менее знаменитыми стихотворениями «А что у вас?», «Почта» и «Похождения рубля».

Мазурин помещает главного героя в современное для выхода книги окружение, что вносит некоторый диссонанс, если сравнивать две части произведения. В исполнении Мазурина образ Дяди Стёпы – милиционера нарисован раньше и кажется более старомодным и строгим, хотя события происходят позже. А первая часть, проиллюстрированная в конце семидесятых, содержит более современные образы, чем можно было бы ожидать, учитывая время написания текста. Но если сравнивать это издание с иллюстрациями к другим стихам Михалкова, проиллюстрированным Мазуриным в семидесятые, такими как «А что у вас?», то создается вполне гармоничная картина. Сам Степан – модник и носит полосатую рубашку и брюки клеш, ходит с кожаной спортивной сумкой, дети и родители носят одежду достаточно стильного для того времени фасона, которую можно сравнить с модными образами из кинематографа того времени. На этих иллюстрациях город изображен так, будто новая жизнь и архитектура все больше вытесняют старую. В архитектурных пейзажах встречаются панельные многоэтажки на фоне старых домов, которые кажутся ветхими и несуразными рядом с новой передовой жилой архитектурой.

Таким образом, через иллюстрации Мазурина можно увидеть, как художник отражает эволюцию городского пейзажа, передавая дух времени и изменения в архитектуре и моде. Это позволяет читателям увидеть, как менялся взгляд художника на город и его образы на протяжении десятилетий.

Константин Ротов

Следующее и, наверное, одно из самых тиражируемых и культовых изданий поэмы Сергея Михалкова, которому я хочу уделить внимание, – это издание 1957 г. с иллюстрациями Константина Ротова. Ротов уже после окончания художественного училища с 1922 по 1940 г. имел опыт работы в журнале «Крокодил», где печатались его карикатуры. Он иллюстрировал произведения Ильфа и Петрова – «Золотой теленок» (1931), Агнии Барто – «Дом переехал» (1938), Самуила Маршака – «Про гиппопотама» (1958) и многие другие⁵.

В биографии Ротова есть трагический период: в 1940 г. художника осудили на восемь лет лагерей по ложному обвинению, связанному с его рисунками. После освобождения он был отправлен на пожизненное поселение в Красноярский край. С приходом «оттепели» в 1954 г. он был оправдан и вернулся в Москву и продолжил работать художником книг и журналов⁶. Зная эту страшную часть биографии художника,

5 Воронина А.Е. Самуил Адливанкин – детский иллюстратор // Артикульт. 2014 (2). № 14. С. 21.

6 Якунчева О. История художника-иллюстратора «Дяди Степы» и «Старика Хоттабыча». Из-за карикатуры Константину Ротову дали восемь лет Усольлага. 2022. URL: <https://59.ru/text/culture/2022/01/11/70367321/> (дата обращения: 16.03.2025).

сложно соотнести ее с удивительными и невероятно теплыми иллюстрациями, которые он рисовал со второй половины пятидесятых. Образ главного героя был взят художником с актера Алексея Баталова, за которого его дочь вышла замуж в 1948 г.

Образ города в иллюстрациях Ротова передает много реальных или достаточно близких к реальности пейзажей. Художник даже легкими силуэтами достаточно точно передает силуэты городской архитектуры и очень богато отображает историческое наследие архитектурных стилей. В панорамах встречаются и малоэтажные здания дореволюционного периода, и конструктивистский универмаг, напоминающий здание «Москворецкого универмага», и острые силуэты сталинских высоток, массивно нависающих над горизонтом города. Несмотря на некоторые стилистические искажения и карикатурную подачу, в иллюстрациях можно увидеть множество реалистичных изображений предметов, которые отражают дух той эпохи. Это и реальные образы автомобилей, и модные фасоны одежды, и предметы быта, и интерьеры. Все это обилие деталей очень ярко дополняет образ города, создавая практически документальный портрет Москвы того времени, в которое иллюстрировалась поэма.

Ювеналий Коровин

Иллюстрации Ювеналия Коровина отличают прямые линии и некоторая незаконченность рисунка, которые создают уникальный стиль художника и напоминают удивительное слияние свето-

носности импрессионизма и геометричности авангарда. Его рисунки наполнены гармонией, динамикой и буквально пропитаны светом.

Иллюстрации к поэме Михалкова Коровин рисовал не один раз. Первое издание «Дяди Стёпы», в которое вошли первые две части поэмы, Коровин иллюстрировал в 1964 г. В этих иллюстрациях существует контур и черный цвет, который держит и организует все изображение, как у многих художников детской книги. Но второе и третье издания, выходившие с частями «Дядя Стёпа и Егор» 1974 г. и «Дядя Стёпа ветеран» 1985 г., отличаются от первого. Коровин перерисовал первые две книги для единства стилистики всех четырех частей и стал одним из немногих художников, проиллюстрировавших всю поэму целиком. Во второй версии иллюстраций практически отсутствует контур, и если он возникает, то почти никогда не бывает черного цвета.

Образ города в иллюстрациях Коровина очень необычен. Художник видит город красочным, и в большинстве рисунков много динамики. Город живет и движется днем и ночью. Едут автомобили, идут пешеходы, вот-вот тронется трамвай, стрелы кранов возвышаются над новыми белоснежными жилыми домами, новые модернистские здания и проспекты горят яркими огнями окон и вывесок. Стеклянные фасады новых высоток (предположительно с проспекта Калинина) сияют, рифмуясь с формами сталинской архитектуры, которую Коровин упрощает и доводит до условного, но узнаваемого геометричного силуэта. В его иллюстрациях, несмотря на сильную условность, узнаются харак-

терные черты оттепельной Москвы начала шестидесятых. На иллюстрации, открывающей главу «Дядя Стёпа – милиционер», художник рифмует фигуры главного героя, силуэт памятника Маяковскому, который высится над героем и буквально переглядывается со Степаном, и уходящую ввысь башню гостиницы «Пекин».

Одним из самых лирических пейзажей является заставка в главе «Дядя Стёпа – ветеран». В ней художник очень тонко рисует зимний пейзаж с видом на Обводной канал, пешеходные мостики, еще не застроенный современными домами Балчуг и возвышающуюся над ними высотку на Котельнической набережной, уходящую шпилем в облака.

Образ Москвы в иллюстрациях Ювеналия Коровина романтичный и несущий дух «оттепели». Город в его рисунках одновременно имеет реалистичные черты и является символическим образом новой эпохи, нового стиля, строящейся и стремительно развивающейся страны.

Владимир Гальдяев

Последний из иллюстраторов, которого я хотел бы упомянуть, это Владимир Леонидович Гальдяев. Его иллюстрации 1984 и 1987 гг. очень отличаются на фоне предыдущих иллюстраторов, так как он иллюстрировал все главы поэмы в одно время. Его работу характеризует не только целостность иллюстративного ряда, но и особый подход к осмыслиению произведения. Графика Гальдяева достаточно строгая и лаконичная. Рисунки построены на жестких карандашных линиях, которые

являются основой и раскрашены акварельными пятнами малой палитры цветов.

В отличие от предыдущих художников, которые были относительными современниками описываемых в тексте событий или же изображали свои интерпретации относительно времени, в котором происходит действие, Гальдяев проделывает большую историческую работу и разделяет сюжет на этапы, соответствующие времени написания текста.

Иллюстрациями, в историческом плане отображающими временной период, являются спусковые картинки в начале каждой из частей. В этих рисунках художник показывает отстраненные от текста настроенные сюжеты жизни города. На них идут пешеходы, едет транспорт, характерный для каждого из периодов, и стоят информационные тумбы или газетные киоски. Эти пейзажи, с первого взгляда неприметные, отражают своими деталями черты общественной жизни и развития общества.

Образ города в иллюстрациях Гальдяева рисуется по большей части через его обитателей, а не через архитектуру, он часто старается уводить на задний план и не акцентировать цветом здания и улицы. Рисует достаточно условные фасады, и даже «здание на улице Восстания» художник показывает не самым очевидным силуэтом и перекрывает основные детали фигурой главного героя. Но в этой книге есть две панорамы, которыми художник открывает и заканчивает исторический портрет развития города. На форзаце Гальдяев рисует городской пейзаж Москвы: тридцатых годов в начале и восьмидесятых – в конце. На первой панораме город показан хаотичным, с широкой сетью трамвайных

путей, тесной застройкой разной этажности, с беспорядочным движением транспорта и пешеходов и какой-то размеренной жизнью только начавшей развиваться столицы. Нахзац в этом издании является полной противоположностью, показывающей достижения, организованность и гармоничность современности. В ней нет суэты и хаотичности, все движется организованно и четко. Высятся многоэтажные современные дома, которые намеренно уходят за пределы изображения, перекрывая горизонт, и только в центре художник оставляет островорок исторической застройки, которая не только контрастирует с общим фоном своей непохожестью формы [своей оригинальной формой], но и намеренно выделяется разными цветами фасадов.

Вывод

В заключение моего анализа можно сказать, что каждое из рассмотренных изданий поэмы – это своего рода исторический документ. Они демонстрируют, как на примере одного произведения меняются художественные стили в иллюстрации и как преобразуется визуальный язык повествования.

Каждый художник в своих работах отражает дух своего времени и дополняет текст чертами и деталями, характерными для его современности. В изображении города художник не просто передает сюжет, но и как бы фиксирует время. Художники также пытаются взглянуть на текст ретроспективно и разделить его на исторические этапы, которые формируют характерные портреты разных советских поколений.



1. Аминадав Каневский.
Иллюстрации к поэме
С. Михалкова
«Дядя Стёпа».
1936 г.

Цветная литография



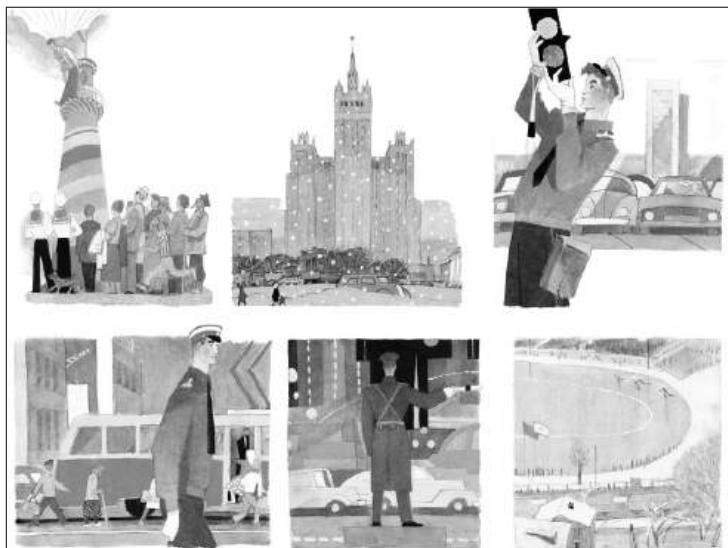
2. Иннокентий
Прокуряков.
Иллюстрации к поэме
С. Михалкова
«Дядя Стёпа».
1949 г.
Бумага, тушь, перо,
акварель



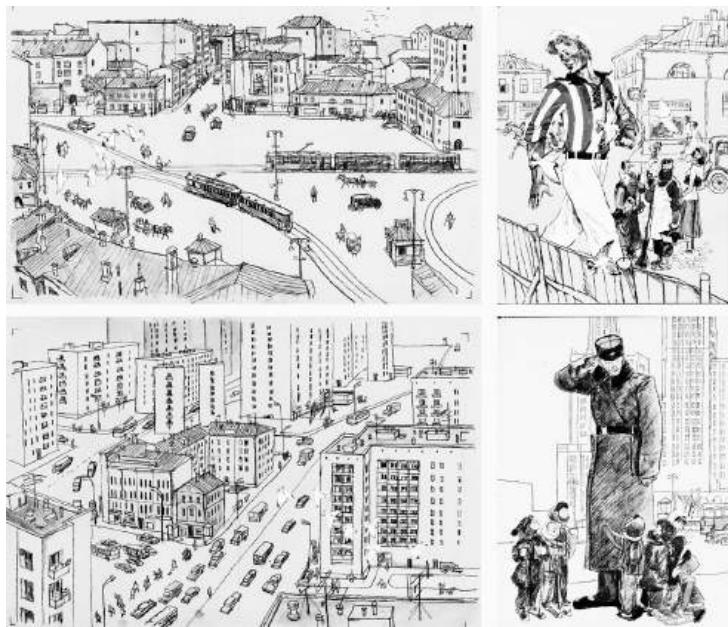
3. Герман Мазурин. Иллюстрации к поэме С. Михалкова «Дядя Стёпа». 1977 г. Бумага, тушь, перо, акварель



4. Константин Ротов. Иллюстрации к поэме С. Михалкова «Дядя Стёпа». 1957 г. Бумага, акварель



5. Ювеналий Коровин. Иллюстрации к поэме С. Михалкова «Дядя Стёпа». 1974 г. Бумага, смешанная техника



6. Владимир Гальяев. Иллюстрации к поэме С. Михалкова «Дядя Стёпа». 1987 г. Бумага, смешанная техника

Миннебаева Аделина Альбертовна

ОБРАЗЫ ШУРАЛЕ И СУ АНАСЫ
В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ Б. АЛЬМЕНОВА

Байназар Альменов (1909–1976) является одним из ведущих мастеров книжной графики Татарстана XX века. Около сорока лет его творческая деятельность была тесно связана с Татарским книжным издательством, где он работал как иллюстратор, редактор и руководитель художественной редакции. За это время Б. Альменов оформил более трехсот книг, создал иллюстрации к произведениям классиков русской литературы, советских и татарских писателей, народным сказкам. В числе его лучших работ – рисунки к сказкам Г. Тукая¹ «Шурале» и «Су анасы», которые продолжают переиздаваться в настоящее время и, по общему признанию, занимают особое место в искусстве Татарстана.

Впервые художник приступил к работе над произведениями поэта в 1936 г., однако иллюстрации

1 Габдулла Тукай (1886–1913) – татарский народный поэт, литературный критик, публицист, общественный деятель и переводчик. В 1907 и 1908 гг. по примеру Пушкина и Лермонтова сочиняет сказки по мотивам татарского фольклора – «Шурале» и «Су анасы».

к поэмам «Шурале» и «Су анасы» он исполнил позднее – в 1944 г. Как и Г. Тукай, Б. Альменов родился в деревне, а потому мог также слышать деревенские рассказы про этих существ. Впоследствии художник вспоминал, что сказки Тукая стали первой книгой, которая оказалась в его руках: «...любимыми моими игрушками были глиняные герои сказок Г. Тукая "Шурале", "Су анасы", "Коза и баран". Их я делал сам»².

В преданиях казанских татар и башкир Шурале³ называют духом, обитателем леса, имеющим облик очень худого волосатого мужчины с рогом на лбу⁴ и длинными пальцами, которыми он готов защекотать человека до смерти. Как правило, его соотносят с образом лешего⁵ в славянской мифологии, поскольку оба существа связаны с лесом и чаще всего представляют собой опасность для человека. Известно достаточно много поверий, связанных с Шурале, Г. Тукай взял за основу своей сказки сюжет о том, как Шурале перехитрил Дровосека. Последний соглашается на предложение Шурале сыграть в смертельную щекотку, но просит сначала помочь перенести тяжелое бревно. Джигит уговаривает Шурале засунуть пальцы в расщепленное дерево, а затем выбивает клин, тем самым загоняя того в

2 Якупов Х.А. Мастер книжной графики: (Б.М. Альменов 1909–1976) / Якупов Х.А. Легко ли стать художником. Казань: Татарское книжное издательство, 2007. С. 159.

3 На тат. «Шүрәле».

4 Басилов В.Н. Шурале // Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 613.

5 По крайней мере, Н. Ашмаринов, П. Радимов, С. Липкин, переведившие сказку на русский язык, в примечаниях отождествляли Шурале с лешим.

ловушку. На возмущенный плач Шурале и требование назвать имя обидчика Дровосек именует себя «Былтыр»⁶. Жалуясь своим сородичам, Шурале гневно рассказывает, что пальцы прищемил «Вгодуминувшем», чем вызывает недоумение и смех соратников.

Над визуализацией поэмы «Шурале» Б. Альменов работал особенно много – он проиллюстрировал ее пять раз. Первые рисунки появились еще в предвоенные годы, но первая книга, оформленная мастером, была издана в 1944 году⁸. Для нее художник исполнил первом четыре черно-белые иллюстрации (в том числе и обложку). Линия и светотень максимально выразительны и подчеркивают своеобразие Шурале, его двойственный облик. Художник оформил обложку в виде единой иллюстрации: представлена лесная панорама, которая сверху и снизу обрамлена полосами татарского национального цветочного орнамента. На передней стороне обложки в окружении хвойных деревьев стремительно движется Шурале, который показан в профиль, отчего усиливается ощущение непропорционального тела существа: длинное тело, по-

6 В пер. с тат. «прошлый год».

7 Здесь указан перевод С. Липкина:

– Я умру. Лесные духи, помогите мне скорей!

Прищемил Вгодуминувшем, погубил меня злодей!

А наутро прибежали шурале со всех сторон.

Что с тобою? Ты рехнулся? Чем ты, дурень, огорчен?

Успокойся! Помолчи-ка! Нам от крика невтерпеж.

Прищемлен в году минувшем, что ж ты в нынешнем ревешь?

Чаще всего в русскоязычных изданиях иллюстрации Б. Альменова сопровождает перевод С. Липкина.

8 Тукай Г. Шурәле / [рәс. Б. Альменов]. Казан: Татгосиздат, 1944. 16 с.

катая спина с выпирающими острыми позвонками, мощная грудная клетка, неестественная худоба и огромные длинные руки, которые словно попеременно захватывают воздух в поисках незадачливого путника, подчеркивая стремительный характер движения существа. На фоне таких конечностей голова с острым рогом во лбу воспринимается маленькой, заостряя без того резкие черты лица, скрытого в тени: выпирающую надбровную дугу, крючкообразный нос, козлину бородку.

Следует отметить, что в этой обложке в равной степени прослеживается как продолжение традиции изображения некоторых черт облика Шурале, так и введение совершенно новых художественных решений. До Б. Альменова ряд известных и опытных графиков исполнили иллюстрации к сказкам Тукая, среди которых необходимо назвать И. Плещинского, Б. Урманче и Г. Арсланова. В русскоязычном издании 1921 г.⁹ И. Плещинский изобразил черный силуэт профиля Шурале, который напоминает черта: маленький рог, увенчивающий небольшую голову, козлиная бородка, копыта, озорной хвост с кисточкой на конце, почти касающийся острых позвонков, непропорционально длинное и острое тело, покрытое шерстью. В издании 1923 г.¹⁰ на старатарском языке (с использованием арабского алфавита) Б. Урманче представил в цвете Шурале (также в профиль) как огромное антропоморфное рогатое волосатое существо с одним глазом, воз-

9 Тукаев А. Шурале: сказка / пер. с татар. П. Радимова; иллюстрацию и обложку рисовал и резал на линолеуме И. Плещинский. Казань, 1921. 16 с.

10 Тукая Г. Шүрәле / [рәс. Б. Урманче]. Казан: Шарык, 1923. 10 б., 1 рәс.

можно, ссылаясь на греческие мифы о Циклопе и Милоне Кротонском. Помимо своеобразной интерпретации облика персонажа художник создал цельный художественный ансамбль книги (Б. Урманче учел соотношение текстовых блоков, иллюстраций и размеров листа, причем разработал ряд декоративных постраничных орнаментальных украшений), что было абсолютно новым явлением для татарской книги 1920-х годов. В издании 1936 г.¹¹ с латинским алфавитом татарского языка Г. Арсланов демонстрирует сравнительно небольшого по размеру Шурале с копытами (как и у И. Плещинского), длинными остроконечными ушами, бородой. Весьма выразительно его лицо: круглые глаза, широкий нос и улыбка во весь рот, что в целом придает глуповатость и некоторую несуразность всему облику существа. Вдобавок художник создал образ мрачного хвойного леса (Б. Урманче также поместил своего Шурале на фоне леса, но он носит совершенно иной эмоциональный характер).

В целом Б. Альменов, вероятно, в большей степени вдохновлялся рисунками Г. Арсланова¹², что отражается в схожей юмористической интонации облика Шурале и некоторыми близкими композиционными элементами. Но во многом Б. Альменов достиг совершенно иного художественного впе-

11 Tuqaj G. Şyrəle / [çəv. red. Q. Şəjxettinef]. Qazan: Tatgosizdat, 1936. 31 b.: portr., rəs.

12 Следует отметить, что в каталоге выставки Б. Альменова 1945 г. автор вступительной статьи, отмечая оригинальность рисунков художника, также упоминает иллюстрации Г. Арсланова.

Б. М. Альменов: (каталог выставки) / отв. ред. В.П. Меньшиков; оформление П.М. Дульского; [вступ. статья И.С. Ишмуратовой]. Казань: [Татполиграф], 1945. 10 с.

чатления, что можно рассмотреть в других иллюстрациях мастера в татарскоязычном издании 1944 г.

Художник выбрал ключевые сцены сюжета: 1) разговор Дровосека и Шурале, 2) Дровосек выбирает клин и 3) кричащий Шурале в окружении своих сородичей. На первом изображении Шурале замер на выходе из леса перед Дровосеком. Существо похоже на человека пропорциями тела, за исключением согнутых рук с длинными пальцами. Очевидно, что Шурале был бы таким же большим, как и Дровосек, но он вжимает голову в плечи, тем самым «превращаясь» в рыболовный крючок, выставляет перед собой руки на уровне лица, на котором особенно выделяются круглые глаза и глуповато-веселая улыбка. Частично похожая поза встречается в танцевальных движениях артиста¹³, исполняющего роль Шурале в одноименном балете. Танцор, выставляя перед собой руки, напротив, будто становится выше, нависая над исполнительницей роли Сюимбике, тем самым демонстрируя давление и вызывая чувство дискомфорта. Б. Альменов оставил ощущение угрозы для обложки, где Шурале имеет пугающий и загадочный вид, в иллюстрациях его черты приобрели юмористическую интонацию во многом из-за соотношения человеческого и гиперболизированных сверхъестественных черт. Вполне возможно, что художник стал сознательно снижать уровень напряжения и неизвестности для

13 И.Д. Бельский в роли Шурале, Н.М. Дудинская в роли Сюимбике. «Шурале» («Али-Батыр»). 1950. Балетмейстер-постановщик Леонид Якобсон. Ленинград, Государственный академический театр оперы и балета имени С.М. Кирова.

того, чтобы довести визуальное повествование до кульминации в виде «взрыва смеха».

На второй иллюстрации Шурале показан со спины, которая передает, как человеческое и сверхъестественное переплетаются в анатомии персонажа: мощная спина с проработанными мышцами, рельефные ноги и длинные изломанные руки с огромными пальцами, маленькая голова с небольшим рогом, от которого по размеру не отстает массивный крючкообразный нос. Демонстрируя такой внешний вид существа, художник подчеркивает его близость к человеческой природе, что перекликается с характеристикой Г. Тукая, которую тот дал Шурале. Образ этого татарского персонажа в интерпретации Б. Альменова (особенно в более позднем варианте иллюстраций для издания 1966 г.) наиболее подходит для сравнения с образом, разработанным в балете «Шурале»¹⁴, за счет выраженного физического естества (как в плане анатомии, так и при разборе отдельных позиций и поз) и утрированной экспрессии жестов и мимики.

Третья иллюстрация представляет четырех Шурале, каждый из которых имеет свои индивидуальные черты. Самый большой Шурале создает ощущение старшего среди них. Он держит в одной руке посох, а другую кладет в область живота, заходясь в раскатистом приступе смеха. Другой Шурале словно ехидно хихикает над страдальцем, выглядывая из-за ствола дерева. Еще один укоризненно

14 В какой-то степени книжная иллюстрация предвосхитила балет, который был создан Ф. Яруллиным в 1941 г., но первая постановка состоялась только в марте 1945 г. на сцене Татарского театра оперы и балета.

вытягивает руку с указующим жестом, вопроша: «Годом раньше прищемило, что же нынче ты вонишь?»¹⁵ Абсолютно убедителен незадачливый Шурале, воняющий во весь рот, который своей мимикой одновременно показывает боль от защемления пальцев и осознание того, что его провел какой-то человек.

Книга с этими иллюстрациями несколько раз переиздавалась, причем впоследствии Б. Альменов сделал обложку в цвете – сдержаный колорит с бирюзовым, синим и коричневым цветом, что позволило сделать дополнительный акцент на фигуре Шурале.

С 1949 г. издания сказок Г. Тукая, оформленные Б. Альменовым, параллельно стали выпускаться на татарском и русском языках, что позволило мастеру приобрести признание за пределами Татарской республики. Обложка и иллюстрации в таких книгах оставались неизменными, а вот перевод на русский язык мог отличаться. Например, издания 1949 г.¹⁶ и 1950 г.¹⁷ внешне совершенно одинаковы, но в первом случае представлен текст С. Липкина, а во втором – Н. Алкина.

В 1966 г. Альменов приступил к работе над новым художественным оформлением к «Шурале»¹⁸,

15 Тукай Г. Шурәле / [рәс. Б. Альменов]. Казан: Татгосиздат, 1944. С. 16.

16 Тукай Г. Шурале / пер. с тат. С. Липкина; худ. Б. Альменов. Казань: Татгосиздат, 1949. 16 с.

17 Тукай Г. Шурале / пер. с тат. Н. Алкина; худ. Б. Альменов. Казань: Татгосиздат, 1950. 16 с.

18 Тукай Г. Шурәле: әқият-поэма / [рәс. Б. Альменов]. Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1966. 32 б.

Тукай Г. Шурале / худ. Б. Альменов; пер. с тат. С. Липкина. Казань: Татарское книжное издательство, 1966. 32 с.

которое не только стало «визитной карточкой» самого художника, но и значительным явлением в графическом искусстве Татарстана¹⁹. В 1960-е гг. Б. Альменов оформил книгу как единый и цельный художественный ансамбль, подобно Б. Урманче и признанным мастерам детской книги – В. Лебедеву, В. Конашевичу. Изображение и текст дополняют друг друга, вводя читателя в мир татарской деревни и природы. Каждая страница сопровождается иллюстрацией, разворот позволяет увидеть единую панораму «дивного края».

Б. Альменов исполнил рисунки в цвете, используя акварель и гуашь. Локальными пятнами художник обозначил небо, лес и траву; отдельные детали (например, пень, маленьких зверей, ветви дерева и пр.) он прорисовывал линией. Примечательно, что в книге визуальное повествование растягивается на сутки: на первых страницах при описании Кырлая показан лес в знойный полдень, затем начинается прелюдия к основному действию (джигит едет в лес), что показывается на развороте – освещенная закатными лучами телега едет вправо, основная встреча персонажей происходит ночью, а заключительная сцена показана утром. Таким образом, Б. Альменов позволил читателю на день оказаться в «дивном краю». Чередование дальнего и ближнего планов, противопоставление вертикальных и

19 Следует отметить, что в книге «Шурале» с иллюстрациями Б. Альменова именно имя художника идет впереди имени переводчика, тем самым подчеркивая важную роль художественного оформления. Учитывая тот факт, что в татарских книгах имя художника нередко не указывалось вовсе или указывалось отдельно, это тоже свидетельствует об особом положении издания «Шурале» с иллюстрациями Б. Альменова.

горизонтальных линий, градация цвета от светлого к темному – художественный язык иллюстраций словно перекликается с ритмом тутаевской поэзии, которая, по мнению музыковедов²⁰, несет в себе напевную интонацию.

График создал обложку в похожем композиционном решении, как и в издании 1944 г. На фоне гигантских хвойных деревьев красуется Шурале в сложной позе, выгибая под себя тонкие руки, показывая длинные когтистые пальцы, запрокидывая голову назад в приступе безудержного смеха. Б. Альменов удачно отразил сложный эмоциональный облик существа, опасного, но не пугающего. На протяжении всего визуального повествования смех постепенно вытесняет настороженность и тревожность юного читателя.

Художник немного изменил внешность Шурале: пропадает неестественная худоба и резкость линий, тело становится более пропорциональным. В этом персонаже проявляется больше человеческой натуры, чем в издании 1940-х гг., и внешнее сходство с балетным танцором²¹ также более отчетливо, особенно учитывая и эмоциональную мимику. Среди многих образов Шурале в искусстве Татарстана Шурале Б. Альменова, вероятно, самый «шумный» из всех: он постоянно смеется, говорит, ехидничает, восклицает, кричит – на каждой стра-

20 Исхакова-Вамба Р. Тукай и татарская музыка. Казань: Госкомстарт РТ, 1997. 133 с.

21 Олег Ивенко в роли Шурале. Онлайн-премьера балета «Шурале» 26.01.2021. Балетмейстер-постановщик Леонид Якобсон, Татарский академический государственный театр оперы и балета им. М. Джалиля. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B3H0cf36jj8> (дата обращения 17.09.2024).

нице можно увидеть совершенно разную эмоцию, которая не повторяется ни разу на протяжении всей книги.

В отличие от издания 1944 г. мастер доработал последнюю сцену, где представлены разные Шурале. Обманутого Шурале развернули к читателю боком, благодаря чему стало заметно, как его тело вытягивается в пространстве, и жест с рукой, прижатой к голове, становится более выразительным и характерным, отражая всю палитру эмоций. То же касается и его сородичей: один из них поставил ногу на ствол дерева, одной рукой указывает на собрата, попавшего в ловушку, а другую пятерней разворачивает к читателю, тем самым еще более усиливая возмущенное «Ты рехнулся? Чем ты, дурень, огорчен? Прищемлен в году минувшем, что ж ты в нынешнем ревешь?»²². На следующей странице Б. Альменов практически отразил эту композицию, только изменяя ее смысловую нагрузку. На корнях расположился Шурале, который также тычет пальцем в незадачливого собрата, но здесь жест показан уже как издевательский. По другую сторону дерева другой Шурале также одной рукой закрывает часть лица, но делает это в безудержном приступе смеха. Художник несколько видоизменил облик Шурале с посохом, который растерял свою массивность. Он уже не столь раскатисто смеется, а смешливо переговаривается со своим собратом, свесившимся с дерева. В целом эта иллюстрация более подробная, шумная и служит своеобразной

22 Тукай Г. Шурале / худ. Б. Альменов; пер. с тат. С. Липкина. Казань: Татарское книжное издательство, 1966. С. 30.

аллюзией на «энциклопедию смеха»²³, только среди мифологических существ.

Б. Альменов одним из первых художников столь подробно проиллюстрировал сказку «Шурале», тем самым обозначив новый этап в развитии татарской детской книги. Композиция каждой иллюстрации выстроена так, чтобы не нарушалась логика визуального повествования и текстовый блок был органично вписан в белое пространство листа. Художник разработал настолько визуально полно-кровное повествование, что даже при отсутствии текста читатель способен понять происходящее. В этом заключается одно из главных достоинств манеры Б. Альменова – с помощью языка графики он способен рассказать историю ребенку, не умеющему читать, заинтересовать его и помочь запомнить саму книгу.

Если в издании 1944 г. ощущается преемственность визуальной традиции, то в иллюстрациях 1966 г. в полной мере раскрывается мироощущение художника и его восприятие персонажа татарского фольклора. В интерпретации Б. Альменова Шурале – существо вполне реальное, ничем не уступающее человеку в физической мощи, но в то же время его мышление отличается, выдавая в нем сверхъестественную натуру, что художник продемонстрировал через излишнюю экспрессию жестов и мимики. Похожий подход к образу мифологического существа он избрал для работы над иллюстрациями к сказке «Су анасы».

23 Репин И. Запорожцы. 1880–1891. Санкт-Петербург, Государственный Русский музей.

В татарской мифологии Су анасы²⁴ – дух воды, которого представляют в виде женщины с длинными волосами. Как правило, в татарских поверьях упоминают встречи людей с Су анасы, когда она сидит на берегу и расчесывает свои длинные волосы золотым гребнем. Г. Тукай существенно доработал этот сюжет, добавив мораль для детей. В качестве рассказчика выступает деревенский мальчик, который в жаркий летний день после купания крадет золотой гребень Су анасы, чем та справедливо возмущена и стремится вернуть свою вещь. Ребенок успевает сбежать от разгневанной водяной девы и подарить гребень своей матери. Ночью Су анасы возвращается и стучится в окно дома с требованием вернуть украденное, называя мальчика вором. Мать испуганно кидает гребень в окно, после чего начинает бранить ребенка за дурной поступок.

В отличие от «Шурале» иллюстрации к «Су анасы» появились сразу – в 1908 г. в сборнике «Стихи, рассказы для детей»²⁵. Неизвестный художник изобразил существа в виде обнаженной женщины с длинными седыми волосами, такой же облик можно увидеть в графике Г. Арсланова²⁶. Для черно-белого издания 1944 г.²⁷ Б. Альменов предложил новую интерпретацию образа Су анасы, представив

24 В пер. с тат. «су» – вода, «анасы» – мать. В русских переводах чаще всего встречается неточный перевод «водяная» (в том числе у С. Липкина).

25 Тукаев Г. Жұаныч балалар өчен шығырләр, хикәя. Казан: Сабах көтепханәсе; Лито-тип. И.Н. Харитонова, 1908. 15 б., [4] рәс.

26 Б.М. Альменов: (каталог выставки) / отв. ред. В.П. Меньшиков; оформление П.М. Дульского; [вступ. статья И.С. Ишмуратовой]. Казань: [Татполиграф], 1945. С. 6.

27 Тукай Г. Су анасы / [рәс. Б. Элменов]. Казан: Татгосиздат, 1944. 8 б.

ее как женщину-амфибию. Если «водяная мать» постоянно находится под водой, то вполне логично встретить соответствующие характеристики, благодаря которым она могла бы так долго обходиться без воздуха.

На обложке желтого цвета существо показано в движении под водой, и художник, очевидно, вдохновлялся лягушками. Су анасы плывет вперед, выставив перед собой руки, на которых можно заметить плавники и перепонки между пальцев. У существа круглые глаза, широкие пухлые губы, своеобразный вытянутый нос с узкими ноздрями, все тело покрыто чешуей, но при этом имеются длинные волосы и человеческие уши. В последующих иллюстрациях (сцена на берегу, сцена погони и диалог матери и Су анасы) в облике водяного духа преобладают рыбы черты, что отражается на мимике персонажа. Существо выпучивает глаза, открывает рот, даже в моменты наиболее сильных эмоциональных потрясений оно словно безмолвствует. Показательна сцена, в которой Су анасы жалуется матери маленького вора – водяной дух стоит боком в левом углу. С волос и по телу Су анасы стекает вода, одну лапу она протягивает к окну, а другую согнула в кулак – по языку тела можно понять, что существо жалуется, но на лице эмоций практически нет.

Для издания 1968 г.²⁸ Б. Альменов видоизменил ансамбль книги. Мастер оформил постранично ил-

28 Тукай Г. Водяная: сказка в стихах / [пер. с тат. С. Липкина; худ. Б. Альменов]. Казань: Татарское книжное издательство, 1968. 16 с.

Тукай Г. Су анасы / [рэс. Б. Элменов]. Казань: Татарстан китап нэшрияты, 1968. 16 б.

люстрации в цвете, но при этом композиции старых сцен остались практически неизменными, за исключением финала истории. Многое из того, что художник опробовал в иллюстрациях к «Шурале», нашло здесь свое применение: панорамные виды пейзажа, соотношение текстовых блоков и иллюстраций, смена дня и ночи, игра на двойственности образа.

Существенно изменился образ водного духа. На этот раз Б. Альменов показал Су анасы в подводном мире: рядом с ней плавают рыбы, лягушки, покачиваются водоросли, бежит рябь по воде. Как и в издании 1944 г., существо предстает в виде женщины-рыбы: все тело покрыто чешуей, на руках и ногах можно заметить плавники, круглые глаза навыкате с поволокой. В этой Су анасы больше человеческих черт, что проявляется как в ее действиях, так и в мимике. Существо кокетливо любуется собой в зеркало, которое держит перед ней лягушка. Вся предполагаемая нагота скрыта как за счет ракурса, так и волосами. Б. Альменов изобразил Су анасы весьма эмоциональной: на каждой странице на ее лице демонстрируется новая эмоция, что влияет на восприятие ее образа. В начале книги водный дух пребывает в спокойном и благодушном настроении: мягкое выражение лица с довольно улыбкой, которое сразу придает ей образ кокетливо-очаровательной девушки, следящей за своей внешностью. В ходе дальнейшего повествования эмоции Су анасы меняются от растерянности и недоумения до возмущения и гнева, соответственно в облике начинает проявляться больше гиперболизированных «звериных» черт, и персонаж становится пугающим.

Как и в «Шурале», кульминация сказки происходит в ночное время. Б. Альменов изображает Су анасы со спины, заметен только ее профиль. Ночное освещение и насыщенные темные краски буквально озаряют оранжево-желтый глаз и подчеркивают глубину морщин водяной, давая понять, насколько ее облик страшен. Ночь буквально преображает кокетливую женщину-рыбку в ужасающее существо с горящими желтыми глазами²⁹. В заключительной сцене Су анасы также показана на фоне ночного пейзажа, но здесь возвращается игривое настроение первых иллюстраций. Существо довольно смотрит на гребень перед собой, лицо озаряет счастливая улыбка – и перед читателем уже приятная глазу очаровательная рыбоподобная Су анасы.

В этой книге Б. Альменов во многом продолжил использовать те удачные художественные приемы, которые разработал для оформления «Шурале»: последовательное визуальное повествование, особое внимание к психологической характеристике персонажей, соотношение текста и изображения. Одновременно с этим мастер не уходит в самокопирование, отдельные элементы он адаптирует, а другие решает совершенно иначе. Например, если в «Шурале» персонажи были на равных и их диалог чаще всего выстраивался на одной плоскости, то в «Су анасы» водный дух и человек всегда находятся на расстоянии друг от друга или же между ними есть преграда в виде окна. Су анасы не стре-

29 Акцент на горящие желтые глаза был воспринят многими поколениями художников, например, в фильме 2018 г. «Водяная» (реж. А. Барыкин) это и вовсе стало самым пугающим элементом образа Су анасы.

мится причинить зло даже ненамеренно (в отличие от того же Шурале), но в порыве своего гнева это существо воспринимается страшнее. Главным героем выступает маленький мальчик, оказавшийся в такой ситуации по своей наивной глупости, что подчеркивает Б. Альменов с помощью изобразительного языка – сначала на белом пространстве листа взгляд сосредотачивается на испуганном ребенке, который одним глазом выглядывает из-под одеяла, затем в другой части страницы на матери, которая от ужаса упала на колени, прижимает руку к лицу, напряженно всматриваясь в Су анасы, которая располагается на другой странице. Драматургия этого разворота постепенно выстраивается, передавая весь эмоциональный настрой происходящего.

Известно, что Б. Альменов задумывал графическую трилогию сказок Тукая («Шурале», «Су анасы», «Коза и баран»)³⁰, что отражается в общем изобразительном созвучии его иллюстраций к «Шурале» и «Су анасы». Художник, используя элементы гротеска, создал персонажей, в которых человеческие черты неразрывно переплетены с их сверхъестественной природой. Их анатомия, движения, мимика показаны весьма правдоподобно, отчего возникает ощущение их «реального существования». Именно эти образы оказались наиболее приближенными к человеку. Примечательно, что параллельно с Б. Альменовым в 1960-е гг. работал Ф. Аминов, который сделал акцент на передаче волшебной стороны сказки. Об этом писал А. Файн-

30 Художник умирает в 1976 году, не успев завершить работу над третьей сказкой.

берг, отмечая талант обоих живописцев, и давал такую характеристику подходу Б. Альменова: «Альменов избегает какой-либо мистики, настойчиво подчеркивает реальную основу конфликта <...> У Альменова – более чувствуется народно-демократическая основа поэтики Тукая, полнокровная конкретность его образного мира»³¹. По воспоминаниям современников, Б. Альменов отличался жизнерадостностью и прекрасным чувством юмора³², что и перенес в свое визуальное видение Шурале и Су анасы. Он отказался от стремления напугать, сосредоточившись на том, чтобы рассмешить и даже вызвать сострадание и симпатию, но не впадая в крайность.

В интерпретации Б. Альменова образ Шурале продолжил предшествующую визуальную традицию, но приобрел большую человечность, что было воспринято уже последующими художниками³³. Образ Су анасы стал первым в линии так называемой «зооморфизацией» персонажа, продолжая оставаться его самым ярким представителем. В равной степени оба образа остаются наиболее известными в искусстве Татарстана, чему способствуют многочисленные переиздания сказок Тукая с иллюстрациями Б. Альменова.

31 Байназар Альменов: альбом-воспоминание / сост. А. Альменова. Казань: Татарское книжное издательство, 1988. С. 21–22.

32 Там же. 87 с.

33 Например, эта линия была продолжена в скульптуре А. Миннүллиной «Загадки Шурале» (2011), установленной в центре Казани около Театра имени Камала (ул. Татарстан, 1).



1. Плещинский И.
Обложка книги
«Шурале».
1921



2. Урманче Б. Обложка книги «Шурале».
1923



3. Арсланов Г. Обложка книги «Шурале».
1936



4. Альменов Б. Обложка книги «Шурале». 1944



5. Альменов Б. Обложка книги «Шурале». 1949



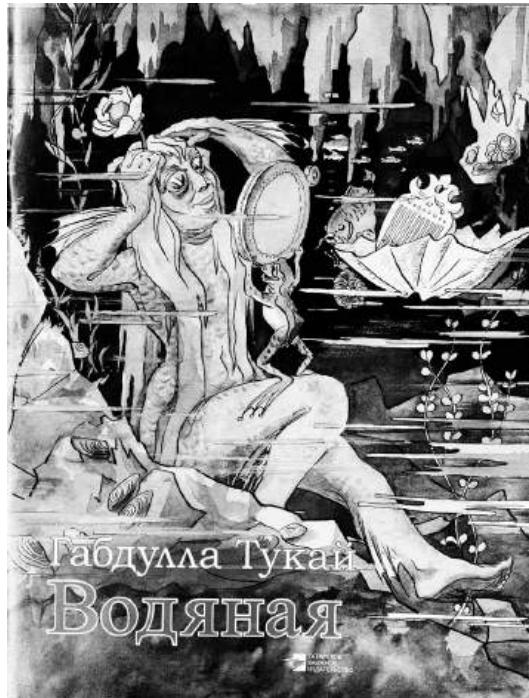
6. Альменов Б. Обложка книги «Шурале». 1966



7. Неизвестный художник.
Иллюстрация к сказке
Г. Тукая «Су анасы». 1908



8. Альменов Б.
Иллюстрация к сказке Г. Тукая
«Су анасы». 1944



9. Альменов Б.
Обложка книги
«Водяная», 1968



10. Альменов, Б. Иллюстрация к сказке Г. Тукая «Су анасы». 1968

Захаров Кирилл Алексеевич

В МАСТЕРСКОЙ
НИКОЛАЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА УСТИНОВА

По всем признакам нижеследующее можно воспринимать как обзор редких материалов из архива художника Николая Устинова и приблизительную попытку их систематизации. Однако эмоцией, направлявшей автора, была в первую очередь благодарность. Наверное, это слово и стоит использовать, определяя жанр настоящего текста.

Благодарность – за то, что автору в числе других гостей была дарована ценнейшая возможность быть в мастерской Николая Александровича и его дочери, Юлии Устиновой. Во время щедрых угощений обсуждались самые разные темы, но чаще всего, по понятным причинам, детские книги и работы художников к ним. Когда в беседу вступал Николай Александрович, в его рассказах оживали друзья и коллеги, трудившиеся над такими книгами в прежние годы.

Благодарность соединяется с печалью, ведь в прошлом году Николай Александрович нас покинул. Однако Юлия Устинова в одной из бесед сформулировала просто и утешительно: с ее отцом не

надо прощаться. На книге же, подаренной автору настоящего текста, художник в свое время с дружелюбием написал: «Не забывайте нас!» Поэтому текст – еще и попытка продолжения встреч и бесед с Николаем Александровичем.

В его мастерской все той же Юлией Николаевной сохраняется обширный архив: многочисленные рисунки собраны в папки, озаглавленные, скажем, «Звери и натура» или «Оттиски». Находятся в таких папках и рисунки к вышедшим книгам: Паустовского, Сахарнова, русским сказкам и др. Раскрывая их и разглядывая содержимое, беспрерывно встречаешь любопытные документы: либо вовсе не опубликованные, либо производящие особое впечатление (иначе, как правило, и не случается), в своем подлинном, а не репродуцированном виде.

Часть подобных редкостей была представлена в томе воспоминаний художника «О природе, о людях, о себе» (ИЦ «Московедение», 2018), но даже при беглом взгляде на листы из диплома по произведениям Маяковского их хочется опубликовать заново, в таком виде, который отобразит столь интересные работы «весомо, грубо, зримо».

Несмотря на следы времени, в целом работы хорошо сохранились. Тем, кто привык к Устинову – «певцу природы», его манера покажется неожиданной. Красноречиво заявляет о себе апелляция к опыту иллюстраторов 1920-х гг. Сразу чувствуется плакатное и карикатурное начало (напомним, что в ранние годы художник был и карикатуристом), они созданы будто в полном соответствии с формулой наставника Устинова Михаила Черемных, цитируемой в воспоминаниях: «Плакат должен восприниматься

из проносящегося трамвая!» – пусть даже собственно диплом Устинова Черемных не одобрил.

Особенно эти листы выиграли бы, если их воспроизвести в большом формате. Такими же хотелось бы видеть еще более ранние рисунки художника, буквально детские, хотя и они публиковались. Так, в упоминавшейся книге воспроизведено одно из первых сохранившихся произведений Устинова, по его собственным словам «каракуля», рядом с которой рукой [его] отца написано: «гусь открыт, виден язычок». Любопытно, что в архиве нашлась еще одна подобная каракуля, подписанная просто «гусь» – очевидно, уже в те годы начинающий мастер не удовлетворялся единственной попыткой, создавал варианты.

Есть предметы фактически невероятные, тоже из детства, но художнику не принадлежащие. На одной из стен мастерской, словно ценнейшее произведение искусства, висит портфель деда, воспитывавшего Николая Александровича. Дмитрий Иванович был преподавателем математики, заслуженным учителем – сначала сельским, потом городским, в Рязани. Слова о нем и бабушке мы видим в самом начале воспоминаний Устинова: «Дедушка ходил со мной гулять в городской сад».

Возвращаясь к годам ученичества, предшествующим даже диплому, заметим несколько вполне реалистических работ, являющих подступы к привычной для большинства ценителей художника манере. Это уже подлинные раритеты, прежде не воспроизводившиеся. Скажем, иллюстрация к рассказу Льва Толстого «Прыжок» или автопортрет, решенный в духе старинной живописи XVI–XVII

веков. Обнаруживается и «полупостановка-полусочинение» Устинова с изображением станка, созданная литографским способом, после чего художник принял решение в подобной технике не работать, о чем в дальнейшем сожалел.

Еще одна часть наследия – наброски и подготовительные рисунки из упоминавшихся папок: «Натура», «Путешествия» и т.п. Устинов тут «привычный», но особая живость и остроумие этих рисовальных опытов превращают эти работы в совершенно особый вид его творчества. Из одних лишь изображений лошадей можно составить обширный цикл, а рисунок заснеженного поля стремится едва ли не к абстракции.

Дружеские шаржи и портреты (как и редкие фотографии) – свидетельство человеческого общения Николая Александровича, о котором он с неизменной добротой сообщал и в устных рассказах и в книге воспоминаний. В архиве также сохранились рисунки других художников, подаренные Устинову. Например, шаржи Светозара Острова или Виктора Чижикова. Сам он в домах творчества создал удивительные по характерности портреты Михаила Майофиса и Анатолия Иткина. Еще в одном неподписанном портрете сразу опознаются черты Юрия Ковала, в очередной раз подтверждающие – контакты между художниками и авторами иллюстрируемых текстов были весьма тесными. «Жизнь подарила мне знакомство и дружбу с писателями», – сообщал Николай Александрович, имея в виду и Ковала.

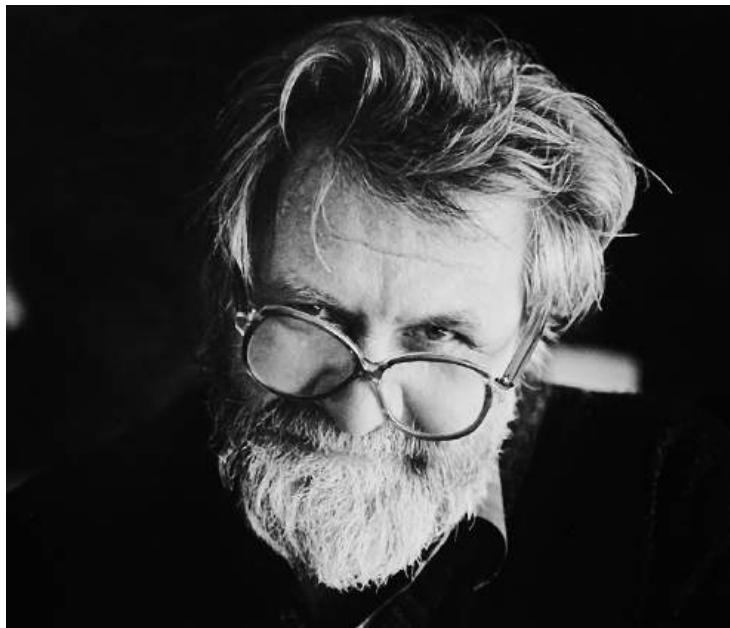
Примечательно, что сам Устинов сочинял «зарисовки» уже вполне литературные – в архиве сохра-

нились и они. В отдельной книжечке каллиграфическим почерком, сходным с фирменным шрифтом мастера, записаны стихи шутливого содержания. Таким же почерком Устинов переписывал чужие книги – скажем, стихи Николая Гумилева, которые в те годы не могли распространяться официально.

Еще одна часть искусства Устинова – необычные расписанные тарелки. По словам дочери, они были в их семье всегда. На стене кухни расположилась большая тарелка, сделанная полвека назад. Изначально подобные объекты изготавлялись женой художника (тоже Юлией) из гипса, а после раскрашивались Николаем Александровичем и покрывались лаком. Отдельные тарелки преподносились близким друзьям в дни знаменательных событий. Такое искусство художник не оставил и до последних дней, правда, основа теперь не создавалась «в домашних условиях», но приобреталась. В то же время количество подобных произведений все увеличивалось – нет сомнений, что Николай Александрович обрел к ним новый вкус, интерес.

Трудился Устинов ежедневно, даже когда ухудшилось зрение. Некоторое количество рисунков, сделанных в этот период, являются что-то поистине удивительное. Пейзажи на них превращаются в рябь штрихов, пятен, в цветовые пространства – вернее, в поиск таких пространств. Традиционно ассоциируемый с именем Устинова «реализм» словно бы размывается, максимально приближаясь к абстракции или экспрессии. Язык этих произведений говорит уже не о природе, но словно бы непосредственно о себе и некоем внехудожественном человеческом опыте. Должно быть, из всего насле-

дия они наиболее впечатляющие, потому что созданы не только рукой мастера, но усилием преодоления драмы. И наше право – увидеть здесь либо только ее, либо торжество взгляда, побеждающего даже собственное исчезновение.



1. Николай Александрович Устинов



2. Титульный лист книги В. Маяковского «Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий». Линогравюра



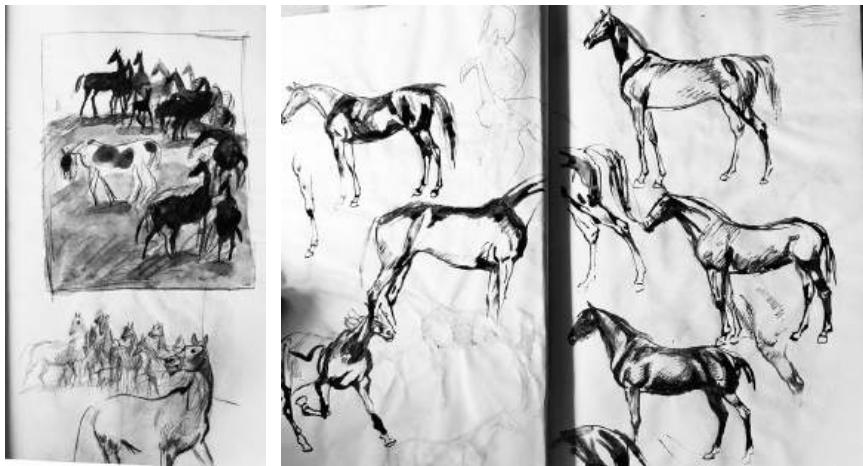
3, 4. Дипломная работа.
Варианты иллюстраций к книге В. Маяковского «Клоп». Линогравюра



5. Олени. 1960-е. Эстамп



6. Лошади. 1960-е. Эстамп



7, 8. Эскизы и рисунки с натуры
к повести Л. Толстого «Холстомер»



9. Рисунки из альбомов: Юрий Коваль



10–13. Эскизы и рисунки из альбомов разных лет



14. Тарелка «Пейзаж с зайцами». 1999



15. Портфель деда, Дмитрия Ивановича Нефедова

Кнорринг Вера Вадимовна

КНИЖНАЯ ГРАФИКА
СОЛА РАСКИНА

Рассказ об этом мастере продолжает цикл сообщений, прозвучавших за последние годы на конференции «Трауготовские чтения» и посвященных еврейско-американским художникам, которые так или иначе проявили себя в книжной графике. Это Зуни Моуд и Йосл Котлер, Уильям Гроппер и Тодрос Геллер. Творческая манера Сола Раскина на их фоне заметно выделяется – излюбленным стилем нашего героя был реализм. Вначале коснемся его биографии.

Художник родился в 1878 г. в заштатном городке Ногайске (ныне Приморск), который ко второй половине XIX столетия пришел в полный упадок. Большинство населения, около пяти тысяч, составляли русские; вторая по численности группа – менее тысячи, – была представлена евреями. Много позже, отвечая на вопросы анкеты, которую разослал писатель и библиограф Залмен Рейзен, работавший в 1920-х гг. над грандиозным «Словарем еврейской литературы, прессы и филологии», Сол Раскин предпочел умолчать о своей семье. Он лишь отметил, что

воспитывался в «провинциальной интеллигентной среде»¹. Его родным языком был русский.

Скорее всего, семья будущего мастера была вполне ассимилированной. Появлению в 1870-х гг. подобной прослойки способствовали как титанические усилия русского правительства, которое не жалело сил для русификации любых «инородцев» – и особенно евреев, – так и еврейское духовное течение Гаскала (что на иврите означает «Просвещение»). Его установки отличались от общеевропейского Просвещения и, как ни парадоксально, в конечном итоге также были направлены на аккультурацию евреев и их слияние с «коренным населением». Видимо, родители Сола Раскина, как и многие в те времена, добровольно порвали с традициями своего народа. Это важно для понимания духовного мира нашего героя.

В возрасте пятнадцати лет Сол Раскин уехал в Одессу, чтобы учиться там мастерству литографии. Тремя годами позже он отбыл в Европу и в течение десяти лет продолжал образование в Германии, во Франции, в Италии и в Швейцарии. Совмешая учебу с работой литографа, всюду, куда ни забрасывала его судьба, он вскоре овладел этим искусством в совершенстве. В 1903 г. законопослушный юноша вернулся в Россию – ему предстояло пройти нечто вроде армейских сборов. Освободившись через год, он эмигрировал в Америку. И вовремя – начиналась Русско-японская война...

По прибытии в США Раскин – как и большинство еврейских эмигрантов из Восточной Европы и, пре-

1 Reyzen Z. Leksikon fun der yidisher literatur, prese un filologie. Bd. 4. Kol. 219 (здесь и далее описания изданий на идише приведены в латинской транслитерации).

жде всего, из Российской империи, – поселился в Нью-Йорке, в Нижнем Ист-Сайде. Здесь общались только на идише и не признавали никакого иного наречия. В такой среде Сол Раскин оказался едва ли не впервые в жизни – даже в Одессе вполне можно было обойтись и без еврейского языка. Но к чести Раскина следует сказать, что он усердно принял ся за его изучение и вскоре весьма преуспел. Уже в 1906 г. он приступил к работе в ведущих органах еврейской периодики в качестве художника и карикатуриста, но этим не ограничился, обнаружив еще и недюжинный литературный дар. В дальнейшем Сол Раскин и вовсе приобрел достаточно широкую известность как литературный и художественный критик. Считается, что он одним из первых начал писать о еврейском искусстве как об отдельном национальном течении. Уже упоминавшийся выше Залмен Рейзен, признанный знаток еврейской культуры, впоследствии ставил это ему в заслугу.

Биография Раскина не изобилует крутыми поворотами – в отличие от его мировоззрения. В юности Сол считал себя «марксистом-интернационалистом», затем он стал эсером, позднее – членом Бунда, а по окончании Первой мировой войны несколько туманно объявил себя «еврейским националистом». Прошло совсем немного времени, и после провозглашения в 1917 г. декларации Бальфура Раскин стал ярым сионистом. Этой политической позиции он оставался верен до конца жизни.

Подобной верности во многом способствовали поездки Сола Раскина в Палестину. В качестве корреспондента еврейско-американских газет он побывал там как минимум четырежды до 1948 года – и

несколько раз уже после провозглашения Государства Израиль. Впечатления, полученные во время путешествий по стране, вылились в книги, самой известной из которых стала «Земля Израиля в слове и рисунке, впечатления от двух путешествий»². Тогда большинство евреев США говорили предпочтительно на идише, да и в самой Палестине было немало тех, для кого этот язык был родным. Пройдет всего несколько десятилетий – и в Государстве Израиль общепризнанным станет возрожденный иврит, а в США подрастающие поколения еврейской молодежи выберут для себя английский. В то же время идиш сгоряча поспешат объявить «умирающим» языком – настолько сократится число тех, кто говорил на нем. Поэтому книги Сола Раскина, повествующие на идише о строительстве еврейского государства на Ближнем Востоке, станут своеобразным памятником своего времени, но не переживут его. Единственное, что в них сегодня может представлять интерес для читателя, – это иллюстрации. Их не так много, как можно было бы ожидать от автора заметок, учитывая то, что он был профессиональным художником. Однако их тематика и стиль достаточно нетривиальны.

Сол Раскин показал себя блестящим мастером пейзажа, причем ему одинаково удавались как виды природных ландшафтов или исторических памятников, так и городские зарисовки, сохранившие колорит двадцатых годов двадцатого века. Среди еврейских художников пейзажистов было сравнительно немного – разве что Камиль Писарро,

2 Raskin S. Erets Yisroel in vort un bild, ayndruken fun tsvey rayzen. N.Y. : Reznik, Menshel un Ko, 1925. 326 p.: il.

считавшийся одним из родоначальников импрессионизма, да и тот предпочитал технику живописи. Дарование Сола Раскина было, разумеется, намного скромнее, но уникальным его делало то, что он выступил со своими пейзажами в жанре книжной графики, будучи добрым реалистом.

Точно в такой же манере – с нечастыми рисунками в реалистическом ключе, – Сол Раскин оформил и еще несколько книг об Израиле, в том числе сборник «Родина»³, принадлежавший перу журналиста М. Данциса. К сожалению, все эти издания отсутствуют в РНБ, как и детские книги, над которыми работал Раскин. Но, к счастью, в Центре книг на идише, находящемся в Амхерсте (США, Массачусетс), имеется несколько цифровых копий изданий, оформленных Раскиным. Среди них и книги для детей – например, повесть в стихах Генри Ройзенблата «Бебзик, жизнь еврейского мальчика»⁴. Она представляет собою последнюю работу мастера, адресованную маленьким читателям, и изобилует картинками, заставками и инициалами. Но рисунки в излюбленной реалистичной манере мастера выглядят скучновато, а те, к которым он пытается примешать капельку юмора, кажутся излишне шаржированными – сказывается специализация Раскина-карикатуриста. Буквицы выглядят скромно и постоянно повторяются. Зато весьма эффектны заставки глав и разделов: в них Раскин дал волю своей фантазии, объединив рисунки с декоративными шрифтами.

3 Dantsis M. Heymland. N.Y.: Heymland, [o.d.]. 274 p.: il.

4 Royzenblat H. Bebzik, dos lebn fun a yidishn yingl. N.Y.: Aroysgegebn fun Tsentral komitet fun yidishe folk shuln, 1940. 166 p.: il.

Отметим, что этот художник вообще был отличным книжным дизайнером и много лет работал с акциденцией в полиграфии.

Прежде чем перейти к рассказу о книгах, которые оформил Сол Раскин и которые хранятся в еврейском фонде РНБ, хотелось бы обратить внимание еще на одно любопытное издание – сборник «Театр для детей»⁵, состоящий из пяти пьес для любительской сцены. Их автором был некий Борух Лумет, не оставивший сколько-нибудь заметного следа в еврейской или американской культуре. Но, судя по всему, он был настоящим подвижником театра и обладал несомненным педагогическим даром. Руководимый им детский драмкружок имел большой успех, поэтому в 1935 г. было решено опубликовать его репертуар – незатейливые, веселые и динамичные пьесы. В оформлении сборника приняла участие целая команда мастеров книжной графики: Нотэ Козловский, Йосл Котлер, Борух Шеркер, почерк которого очень напоминает творчество мастеров киевской Культур-Лиги (в первую очередь Сары Шор). К сожалению, Б. Шеркер, как и сам автор «Театра для детей», известен лишь по одному этому изданию.

Что же касается Сола Раскина, то он с большим юмором оформил две первые пьесы, действие которых происходит в еврейском местечке. Но примечательна такая деталь: художник, сам никогда не бывавший в подобной обстановке, явно использовал стереотипные представления о штетле. Получилось, в общем-то, даже правдоподобно...

Перейдем, наконец, к изданиям, оформленным Солом Раскиным, которые можно вживую увидеть

5 Lumet B. Teater far kinder. N.Y. : [o.f.], 1932. 144 p.: il.

в РНБ. Таких всего три, причем в одном случае Раскин выступил не как иллюстратор, но лишь как дизайнер обложки. Речь идет о многотомном биобиблиографическом справочнике «Словарь новой еврейской литературы»⁶. Выпущенный через три десятилетия после выхода в свет «Словаря еврейской литературы, прессы и филологии» Залмана Рейзена (выше уже упоминалось о нем), новый Лексикон отразил поистине тектонические сдвиги в еврейской культуре, связанные с расцветом литературы на идише в предвоенные годы, затем с Катастрофой восточноевропейского еврейства и, наконец, со сталинскими репрессиями послевоенной поры. К изданию справочника подошли очень ответственно; в редакционной коллегии были лучшие филологи и литературоведы. А честь выразить идею этого лексикографического монумента в обложках его томов выпала Солу Раскину. Художник блестяще справился с такой задачей.

Следующая книга тоже напоминает биобиблиографический справочник, только беллетризованный. Это сборник очерков о современных еврейских журналистах Нью-Йорка «Зеркало Ист-Сайда»⁷. Его автором был Янкев Магидов (1869–1943) – уроженец Одессы, эмигрировавший в Америку семнадцатилетним юношей. Ему удалось получить там образование и даже стать дипломированным юристом. Но все свои знания и кипучую энергию Магидов поставил на службу социалистическому движению. Он активно сотрудничал с «левой» еврейской прес-

6 Leksikon fun der nayer yidisher literatur. N.Y. u.a., 1956 (8 bd.).

7 Magidov Ya. Dos shpigel fun der Ist-Said. N.Y. : Aroysgegebn fun avtor, 1923. 222 p.: il.

сой и сам был превосходным журналистом. «Кухню» нью-йоркской еврейской прессы Магидов знал досконально, что и обусловило успех рассказов о видных ее деятелях. Каждому из таких очерков был предложен графический портрет его героя работы Сола Раскина. Не исключено, что часть портретов была перерисована с фотоснимков, но издание все равно выглядит очень презентабельно. Имена большинства персон, упомянутых в нем, сегодня известны разве что очень узким специалистам по истории журналистики. Исключение составляют герои первого и последнего очерков. Это Авром (Эйб) Каган и Шауль Яновский. К ним обоим вполне применим эпитет «легендарный». В двух словах Аврома Кагана (1860–1951) можно охарактеризовать как «архитектора» еврейской журналистики в США. Шауль-Йосеф Яновский (1864–1939) тоже был ярким журналистом и редактором, но наряду с этим снискал себе известность еще и переводами на идиш русской и мировой классики, а более всего тем, что был одним из лидеров анархистского движения и притом – убежденным противником террора. Он выступал за последовательное просвещение масс и подъем их культурного уровня как средство политической борьбы. Такое направление было характерно именно для еврейских анархистов.

Еще одним неординарным представителем этого движения был Коля (Калман) Теппер (1879–?). Прежде чем эмигрировать в США, он участвовал в русском революционном движении. Один из его товарищей по борьбе, Борух-Нахман Владек (Чарный; 1886–1938), стал видным членом Бунда, принимал участие в Лондонском съезде РСДРП, но затем вы-

нужден был эмигрировать в США, где некоторое время спустя сделался одним из лидеров лейбористского движения и возглавил американские профсоюзы. Несмотря на занятость, Владек был не чужд литературному труду: в частности, он составил оригинальную антологию, чтобы помочь еврейским рабочим познакомиться с литературным наследием всех времен и народов. Тогда такой жанр был в моде, похожую книгу опубликовал прогрессивный американский писатель Эптон Синклер. Антология Владека называлась «Из глубины сердца»⁸. Переводы на идиш выполнил Коля Теппер, а оформил издание Сол Раскин. Думается, оно стало его лучшим опытом в области книжной иллюстрации.

Книга получилась изысканной и гармоничной. Стильная обложка, великолепные инициалы. Каждую буквицу Раскин украсил цветами – это отсылка к буквальному значению слова «антология». Множество иллюстраций выполнено в различных стилях: ностальгическая березка на цветущем лугу, зарисовка детских головок, напоминающая этюд... На грани юмора и злой сатиры – изображение «личной» дамы (впрочем, этот персонаж у Раскина мог выглядеть и трагично). Остросоциальные мотивы проявляются в изображениях девушки, греющейся у костра, и нищего, просящего милостыню; в силуэте то ли грузчика, то ли эмигранта, несущего с собой все свое добро. Но подлинным шедевром художника стал портрет рабочего. Это настоящий символ труда, преображающего мир. Недаром

⁸ Fun der tifennish fun kharts / Tsunoygeshtelt B. Vladek, ibergezetst K. Teper, kinstler S. Raskin. Bd. 1. N.Y.: Miler un Hillman, 1917. 222 p.: il.

же Раскин в молодости состоял в левых партиях! Впрочем, художник уже тогда придавал большое значение аллегориям. Позднее это направление в его творчестве расцветет пышным цветом: Раскин напишет мистический роман и украсит его рисунками в духе средневековых каббалистических построений. Но это будет много позже.

На праздновании своего восьмидесятилетия Раскин подчеркнул, что он всегда был прежде всего еврейским художником. Что же, ему удалосьнести посильный вклад в сокровищницу еврейского искусства. Не в последнюю очередь – благодаря его книжной графике.

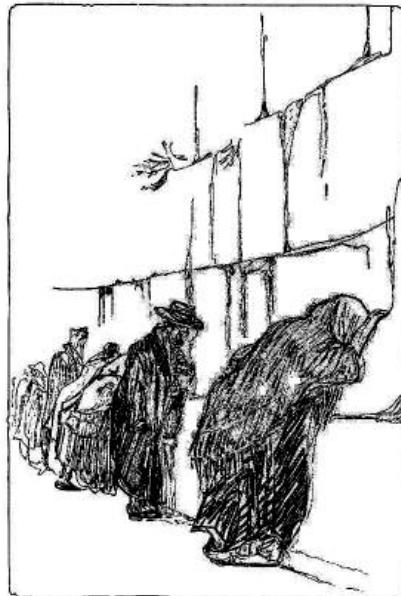


1. Раскин С. Литография из антологии «Из глубины сердца»



2. Раскин С.
Глаза: Заставка к одной из глав
Г. Ройзенблата «Бебзик, жизнь еврейского мальчика»

3. Раскин С.
Почки: Заставка к одной из глав
повести Г. Ройзенблата
«Бебзик, жизнь еврейского мальчика»



6. Шеркер Б.
Два ангела. Иллюстрация из книги
Б. Лумета «Театр для детей»

4. Раскин С.
Гравюра из книги «Земля Израиля
в слове и рисунке»



5. Раскин С.
Обложка книги Я. Магидова
«Зеркало Ист-Сайда»





7. Раскин С.
Портрет А. Кагана
из книги Я. Магидова «Зеркало Ист-Сайда»



8. Раскин С.
Рисунок из антологии
«Из глубины сердца»



9. Раскин С.
Карикатура
из антологии
«Из глубины сердца»



10. Раскин С.
Иллюстрация
из антологии
«Из глубины сердца»

Мяэотс Ольга Николаевна

ИЗДАТЕЛЬСТВО «*HARLIN QUIST*»
И НОВАТОРСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ
В ДЕТСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ
1960–1970-х гг.

В первое послевоенное десятилетие в западном обществе, пережившем Вторую мировую войну, преобладало оградительное отношение к детству, которое повлияло и на представление о детской книге как о безопасной тихой заводи, ограждающей ребенка от любых веяний взрослого мира, способных ему навредить. Однако к концу 1950-х расхождение между реальным миром и детской литературой стало ощущаться как приукрашивание и преграда развитию, которую необходимо сломать.

Приход в детскую книгу авторов и художников с активной жизненной позицией, появление новых издательств, нацеленных на выпуск книг актуальной тематики и современной стилистики – все это определило кардинальные перемены в детской книге. Деятельность новых творческих сил совпала с бурными временами студенческих протестов, эпохой хиппи, рока, битломании, поп-арта и пр., которую современные исследователи характеризуют как «долгие 1960-е».

В те годы радикализм в детской книге проявлялся в новых идеях, в отношении к детству и в том, как авторы разговаривали с детьми. Социальная тематика все активнее проникала в детские книги. В то же время развитие типографских технологий позволяло значительно улучшить качество цветной печати, что привлекло в детскую книгу художников-новаторов – из рекламы, анимации и журнальной графики. Они значительно обновили и художественную стилистику детской книги. *«Иллюстраторы и дизайнеры впитали в себя множество влияний: от графического дизайна Push Pin Studios и польского плаката до психodelики, поп-арта и сюрреализма, и открыли двери новым взглядам на детское книгоиздание»*¹.

Среди главных акторов новой детской книги были и издательства, способные и готовые поддержать творческие эксперименты, – например, такие как созданное в 1961 г. в Швейцарии издательство «NordSüd» и основанное в 1964 г. в Австрии издательство «Neugebauer».

В 1965 году в Нью-Йорке возникает издательство «Harlin Quist», названное так по имени его основателя Харлина Квиста. Именно здесь появились многие самые радикальные и авангардные «высоко художественные, умные, прогрессивные – и даже агрессивные – детские книги»² 1960–1970 х гг.

1 Heywood S. Power to children's imaginations. May '68 and counter culture for children in France // *Strenæ: Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*. 2018, 13. URL: <https://journals.openedition.org/strenae/1838> (дата обращения: 06.02.2025).

2 Paley N. Why the Books of Harlin Quist Disappeared – Or Did They? // *Children's Literature Association Quarterly*, 1989. Vol. 14, № 3. P. 111–114. URL: <https://muse.jhu.edu/pub/1/article/249093/pdf> (дата обращения: 06.02.2025).

А имя Харлина Квиста стало легендой в истории детской книги.

Квист рассматривал книжку-картинку как арт-объект, удобный для авангардных экспериментов, а не как утилитарное средство воспитания или развлечения. Он привнес в детские книги новую визуальную эстетику и привлек художников-авангардистов, чьи иллюстрации – «визуально инновационные, часто загадочные, сюрреалистичные и интенсивно раскрашенные»³ – выделяли его новаторские книги из общей массы.

Первые книги издательства появились в 1966 г. Они сразу обратили на себя внимание и вызвали споры. Так, книга «Дерево» Элеоноры Шмидт и Этьена Делессера⁴ была отмечена медалью на BIB (Biennial of Illustrations Bratislav). Однако уже их вторая совместная работа «Бесконечный пир»⁵ – оригинальная интерпретация мифа о Ноевом ковчеге – была названа худшой детской книгой года американским еженедельником «Publisher Weekly».

Как результат возросшего интереса к детской книге можно расценивать то, что в 1967 г. журнал «Graphis» посвятил целый номер современной детской книжке-картинке разных стран. В этом номере в статье о детском книгоиздании в США Квист обрушился с резкой критикой на положение дел в американском коммерческом книгоиздании и сформулировал свою позицию. Выступая против воспроизведения в детской книге «обще-

3 Paley N. Op.cit.

4 Schmid E., Delessert E. The Tree. N.Y.: Harlin Quist Inc., 1966

5 Schmid E., Delessert E. The Endless Party. N.Y.: Harlin Quist Inc., 1967.

принятых концепций, слабых текстов, лишенных воображения иллюстраций и дизайна, небрежной полиграфии»⁶, он призывал вместе с юным поколением смело шагнуть в незнаное, непознанное: «В конце концов, жизнь непредсказуема. <...> Осознание этой непредсказуемости – присутствие прекрасного и жестокого, полезного и горького – это то, что мы должны включить в книги, которые предлагаем нашим детям, необходимо заложить это в замысел, в текст, в дизайн, в иллюстрации, в оформление и упаковку. В книге может быть не меньше визуальных сюрпризов, чем в сюжете или тексте. Они могут проявляться в бумаге, текстурах, палитре красок...»⁷

В 1968 году Харлин Квист *совместно с редактором-новатором Франсуа Рюи-Видалем открыл в Париже европейское отделение – «Les Livres de Harlin Quist»*. Рюи-Видаль был также и педагогом-новатором. Он начинал школьным учителем, применял новые методы обучения и стремился научить учеников думать самостоятельно. Не преуспев в школьных реформах, он позднее обратился к молодежному театру. Квист и Рюи-Видаль проработали вместе шесть лет и подготовили около тридцати книг – одна поразительнее другой, как с точки зрения иллюстраций, так и с точки зрения текста. Именно Рюи-Видалю принадлежат идеи многих самых эпатажных книг издательства. Он провозглашал: «Нет искусства для ребенка, есть искусство. Нет графики для детей, есть графика. Нет красок

6 Quist H. Children's Book Production in the U.S.A. Graphics. 1967, № 131. P. 272.

7 Quist H. Op. cit. P. 312–313.

для детей, есть краски. Нет детской литературы, есть литература. Основываясь на этих четырех принципах, мы можем сказать, что детская книга – хорошая книга, если она хороша для всех»⁸.

«Harlin Quist» активно приглашал к сотрудничеству европейских, прежде всего французских, художников. В рамках короткой статьи мы можем упомянуть лишь немногих.

Французская художница Николь Клавелу прославилась книгой «Алала»⁹, вобравшей атмосферу бунта 1960-х, стилистику хиппи и битломании. Рюи-Видаль обратил внимание на работы Клавелу в журнале «Marie France». Художница признавалась, что на нее повлияли стилистики американского рекламного бюро «Push Pin Studios» и анимационного фильма «Yellow Submarine». Клавелу охотно сотрудничала с «Harlin Quist».

Для Николь Клавелу детские книги стали возможностью художественных экспериментов. «Алала» – книга о союзе между черным мужчиной и белой женщиной. Хотя Клавелу заявляла, что ее вдохновляют «образы, а не идеологии»¹⁰, книга затрагивает острые актуальные проблемы и табуированные в детской книге темы (межрасовые браки, употребление наркотиков) и изобилует политическими и попкультурными отсылками. Так, один из персонажей похож на Джими Хендрикса (на одном из эскизов он

8 Francois Ruy-Vidal: «Il n'y a pas de littérature pour enfants, il y a la littérature». URL: <https://textualites.wordpress.com/2015/11/09/francois-ruy-vidal-il-ny-a-pas-de-litterature-pour-enfants-il-y-a-la-litterature/> (дата обращения: 02.02.2024)

9 Montreal G., Claveloux N. Alala: les télémorphoses. Paris: Les Livres d'Harlin Quist, 1970.

10 Heywood S. Op.cit.

курил трубку в форме бомбы), а огромный полицейский похож на генерала Де Голля, каким его изображали на студенческих плакатах 1968 г.

«Ах, Эрнесто!» (1971)¹¹ – одна из самых провокативных книг, выпущенных издательством. Ее автор Маргерит Дюрас – известная французская писательница и сценарист знаменитого фильма «Хиросима, любовь моя». Художник Бернард Боном выполнил книгу в броской сюрреалистической манере, использовав нарочито яркие тревожные цвета. Его коллажи наполнены современными цитатами. Так, одна из иллюстраций отсылает к знаменитому антивоенному плакату Сеймура Кваста «Дурной запах изо рта» (Seymour Chwast, «End Bad Breath», 1967), в котором отразился протест художника против войны во Вьетнаме.

Герой книги, семилетний Эрнесто, не желаетходить в школу, где все ему непонятно, а он сам обезличен. Родители и учителя пытаются решить его проблему, но их диалог доведен до абсурда из-за взаимного непонимания. В книге отразились споры о реформе образования и отношении к знаниям, столь яростные в период студенческих волнений 1968 года. Дюрас не случайно назвала своего маленького бунтаря Эрнесто в честь героя кубинской революции Че Гевары.

В книге «Андромедар SR 1»¹² Хайнца Эдельмана богач-осьминог отправляет астронавтов на Марс, чтобы те привезли ему драгоценные камни, хра-

11 Duras M., Bonhomme B. Ah! Ernesto. Paris: Les Livres d'Harlin Quist, 1971.

12 Stempel H., Edelmann H. Andromedar SR 1. Paris: Les Livres d'Harlin Quist, 1971.

нящиеся в чашечках цветов, растущих на той планете. Но познакомившись с марсианами-мышами, астронавты отказываются выполнять этот приказ. В книге прозвучали новые темы: экология и мирное освоение космоса.

Иллюстрации Эдельмана созданы в той стилистике неомодерна, которую он разработал для группы «The Beatles» в анимационном фильме «Желтая подводная лодка». Развороты населены людьми и странными существами, помещенными в психodelический пейзаж, выполненный в ярких цветах, которые контрастируют с чернильно-черным цветом осьминога.

Важным этапом в развитии издательства стало сотрудничество с драматургом-новатором Эженом Ионеско. Рюи-Видаль искал сложные тексты, которые бы предполагали несколько уровней прочтения, и по подсказке Этьена Делессера обратился к знаменитому абсурдисту с просьбой написать истории для детей. В результате они получили четыре сказки «Для детей, которым нет еще трех лет» – смешные, необычные, абсурдные и поэтические одновременно. Рисунки Делессера к «Сказке № 1»¹³ выполнены в теплых уютных тонах, он как бы пропускает сюжет сквозь призму детского воображения. Выразительные и полные юмора иллюстрации прекрасно дополняют текст Ионеско. Сохраняя узнаваемую достоверность персонажей и обстановки, художник сталкивает реальность и абсурд, создавая странный сюрреалистический мир и достигая необходимого провокационного противопоставления.

13 Ionesco E., Delessert E. Story Number 1 for Children Under Three Years of Age. N.Y.: Harlin Quist, 1968.

Эксперименты издателей-бунтарей вызвали бурные споры и критику педагогов и психологов, они утверждали, что новая эстетика угрожает психическому развитию детей. В свою очередь Рюи-Видаль был недоволен массовой публикой, ее невежеством и нежеланием развиваться. Он считал, что его книги предназначены для интеллектуальной элиты: «Я думаю, что элита существует... и я должен работать на эту элиту, а не на массы. Пусть массы развиваются и поднимаются сами»¹⁴.

Этьен Делессер обратился к известному швейцарскому психологу и педагогу Жану Пиаже, который исследовал когнитивные способности детей, и показал ему «Сказки» Ионеско. Пиаже изучил то, как дети воспринимали рисунки художника, и заключил, что детей «не тревожит вмешательство воображения или фантастики, лишь бы сюрреалистические элементы были четко прорисованы»¹⁵.

В начале 1970-х Делессер прекратил сотрудничество с «Harlin Quist» из-за финансовых проблем, и «Сказку № 3» и «Сказку № 4» иллюстрировали уже другие художники: Филипп Корантен и Жан-Мишель Николле¹⁶.

Харлин Квист и Франсуа Рюи-Видаль были талантливыми издателями, которым удалось «встряхнуть детскую литературу, сделать ее богатой, творчески сильной и свободной от многих табу»¹⁷. По-

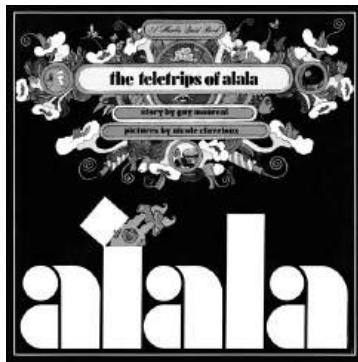
14 Ruy-Vidal F. Op. cit.

15 Heywood S. Op. cit.

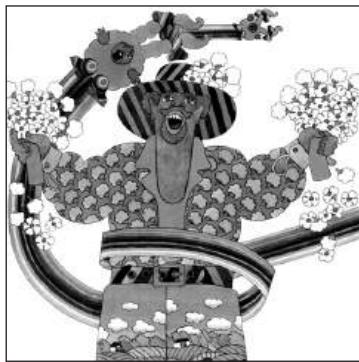
16 Ionesco E., Corentin P. Story Number 3 for Children Under Three Years of Age. N.Y.: Harlin Quist, 1971; Ionesco E., Nicollet J.-M. Story Number 4 for Children Under Three Years of Age. N.Y.: Harlin Quist, 1973.

17 François Ruy-Vidal Op. cit.

зация Квиста оставалась непримиримой все годы существования издательства: «Меня не интересует книга, которую будут читать ребенку на ночь, чтобы уложить спать. Моя цель – разбудить ребенка, заставить его думать, стимулировать его, провоцировать, а иногда и мучить»¹⁸. Однако в конце 1970-х издательство прекратило свое существование из-за финансовых проблем. Но пробужденный «Harlin Quist» дух эксперимента воплотился в проектах других издательств и со временем стал если не мейнстримом, то локомотивом, прокладывающим путь издателям, авторам и художникам, стремящимся к непрерывному обновлению книг для детей.



1. Monreal G.,
Claveloux N. Alala:
les télémorphoses.
P.: Les Livres d'Harlin
Quist, 1970.
Обложка



2. Monreal G., Claveloux N.
Alala: les télémorphoses.
P.: Les Livres d'Harlin Quist,
1970.
Иллюстрация

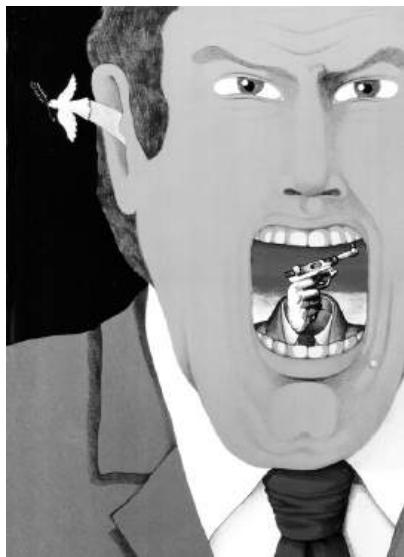
18 Quist H. Designing books for Delight of the Child // Preceedings: Children's Book International 3. Boston: Boston public library, 1978. P. 37



3. Monreal G., Claveloux N.
Alala: les télémorphoses,
1970. Иллюстрация



4. Duras M., Bonhomme
B. Ah! Ernesto, 1971.
Обложка



5. Duras M., Bonhomme B. Ah!
Ernesto, 1971.
Иллюстрация



6. Seymour Chwast
"End Bad Breath" 1968.
Плакат против войны во Вьетнаме



7. Stempel H., Edelmann H.
Andromedar – SR 1, 1971.
Иллюстрация



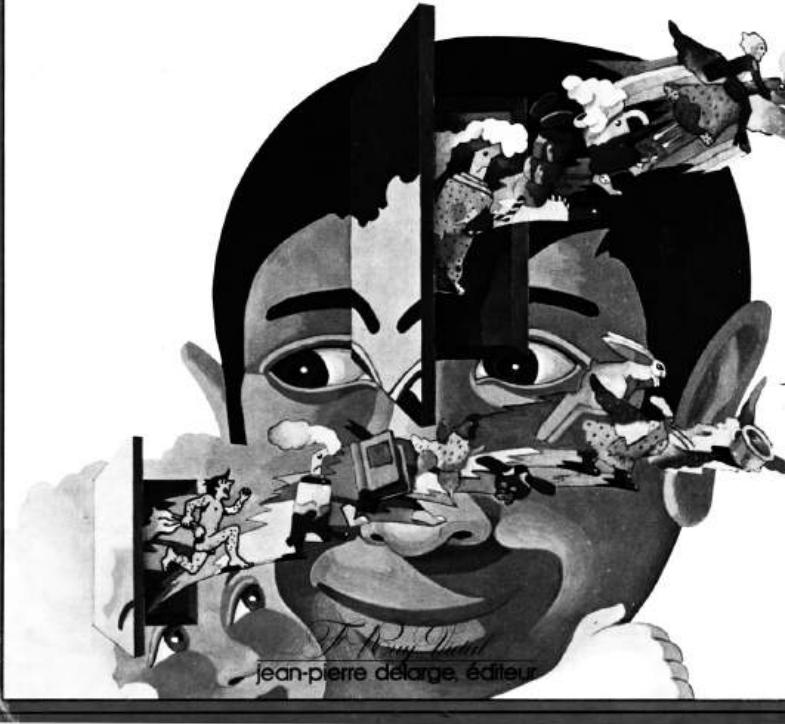
8. Ionesco E., Delessert E. Story Number 1
for Children Under Three Years of Age, 1968.
Иллюстрация



9. Ionesco E., Delessert
E. Story Number 1 for
Children Under Three
Years of Age, 1968.
Иллюстрация

EUGENE IONESCO CONTE NUMERO 4 POUR ENFANTS DE MOINS DE TROIS ANS

ILLUSTRE PAR NICOLE CLAVELOUX



10. Ionesco E., Claveloux N. Conte Numero 4 pour Enfants de Moins de Trois Ans.
1976. Обложка

Овсянникова Юлия Олеговна

АМЕРИКАНСКИЕ ИЗДАНИЯ
НИКОЛАЯ ЛАПШИНА

С 2005 года, после того как в московской галерее «Арт-Диваж» впервые прошла большая персональная выставка Николая Федоровича Лапшина и был издан большой каталог его работ с библиографией¹, интерес к творчеству художника неуклонно растет. Тем досаднее, что зарубежные самостоятельные издания с иллюстрациями Н. Лапшина до сих пор остаются на периферии исследовательского интереса, подробно не описаны, а сведения о них сопровождаются путаницей.

В качестве примера приведу цитату из работы Бориса Давыдовича Суриса, автора множества очерков и статей о Лапшине, первого исследователя и хранителя его творчества: он довольно подробно описывал в своих статьях самую известную книгу с иллюстрациями Лапшина, вышедшую за рубежом, «Путешествия Марко Поло», но очень скучно сообщал о судьбе других зарубежных изданий

¹ Лапшин Николай Федорович. 1891–1942: каталог выставки Галерея «Арт-Диваж», г. Москва, 18 января – 6 марта 2005 / Текст: А. Струкова, Л. Мочалов. М.: Скорпион: Divage gallery, 2005.

Лапшина: «Не удались ему и большей частью остались незавершенными попытки иллюстрировать некоторые выдающиеся произведения мировой литературы – Шекспира (“Король Лир”, “Тит Андроник”), Пушкина (“Маленькие трагедии”, “Евгений Онегин”)»².

В целом, познакомившись с этим корпусом исследований, можно прийти к ошибочному выводу, что в США вышло только одно самостоятельное, непереводное издание с работами Лапшина – «Путешествия Марко Поло». Б.Д. Сурис подробно описывает историю появления этого замечательного издания: как известно, Николай Лапшин отправил свои эскизы на конкурс, объявленный американским издательством «Limited Editions Club», которое было библиофильским и распространяло книги, выходившие ограниченными тиражами, по подписке. Б.Д. Сурис упоминает о том, что в Советском Союзе находился только один экземпляр данного издания: именной, полученный самим художником, который тогда (то есть на момент выхода статьи в начале нулевых) находился в частном собрании в Петербурге.

Б.Д. Сурис, в собрании которого, по-видимому, как раз и оказалась эта книга, описывает не только сюиту, но и внешний вид издания. Так, он указывает, что речь идет о двухтомнике: «В обоих томах содержится около ста пятидесяти цветных иллюстраций. Небольшие по размеру, они свободно, органично и очень красиво размещены в тексте – то в качестве заставок и концовок, то вразрез полу-

² Сурис Б.Д. Н.Ф. Лапшин // Борис Сурис. СПб.: Искусство России. 2003. С. 31.

сы или в оборку, с выходом на поле. Перелистывая книгу, не перестаешь удивляться щедрости воображения художника, его неистощимой сюжетной и композиционной изобретательности. Шаг за шагом сопровождает художник рассказчика, разворачивая перед читателем пестрый калейдоскоп экзотического мира... Лапшин изучил для этой работы большой исторический, географический, этнографический материал. Но каких-либо наглядных реконструкций этого материала мы в его иллюстрациях не найдем. Они дают не научный, а, так сказать, эмоциональный комментарий к рассказу об этом необыкновенном путешествии. Художник раскрывает не документальную, а поэтическую сущность замечательной книги, он передает не сведения, собранные предприимчивым венецианцем в его странствии, а изумление и восторг человека, перед которым впервые открылся неведомый ранее мир, огромный и бесконечно разнообразный»³.

Б.Д. Сурис демонстрирует глубокое понимание не только самой художественной концепции сюиты Лапшина, но и внутренней издательской кухни. Так, он делает важное наблюдение: художник использовал в работе всего четыре акварели, смешивая их, поскольку был ограничен возможностями полиграфической техники, работал для офсета в 4 краски. «Он сумел извлечь из их смешений широчайшую гамму цветовых созвучий, превратив каждую иллюстрацию в маленький шедевр колорита»⁴, – пишет Б.Д. Сурис. Исследователь считает эту работу вершиной книжной графики Ни-

3 Там же. С. 30.

4 Там же. С. 30.

колая Лапшина, акцентируя внимание на том, что Лапшин в данном случае выступал не только как художник книги – ему принадлежала общая идея ее композиции как единого художественного организма: макет издания, его внешнее оформление, все графические элементы были в основном намечены Н.Ф. Лапшиным. Это нацеливает всех будущих исследователей книжной графики Николая Лапшина на анализ не одной сюиты, а издания в целом.

Описание зарубежных изданий с иллюстрациями Николая Лапшина необходимо и во избежание досадной путаницы. Вот как, например, описывает «Путешествия Марко Поло» М.А. Чегодаева в книге «Искусство, которое было»: «Легкая прозрачная размывка черной акварели в градациях от глухо-черного до светло-серебристого, свободные мазки, с идеальной точностью нанесенные одним ударом кисти, напоминают уже не Лебедева, а скорее, «Фета» Конашевича⁵. Может сложиться впечатление, что М. Чегодаева и Б. Сурис сообщают о разных книгах, ведь Б. Суриса в работе Николая Лапшина восхищает цвет, он называет иллюстрации яркими пятнами на книжных страницах, а М. Чегодаева, напротив, отмечает цветовую лаконичность, работу с одним цветом, и сравнение с работой В. Конашевича, где используется два цвета и размывка, подчеркивает эту мысль. Поневоле закрадывается подозрение: а об одном ли и том же издании пишут Б.Д. Сурис и М.А. Чегодаева?

Обратимся теперь к альбому-каталогу, выпущенному под редакцией Ильдара Галеева галереей

⁵ Чегодаева М. Искусство, которое было. Пути русской книжной графики 1917–1936. М.: Галарт. 2012. С. 236.

«Диваж» в 2005 году. В него, в частности, включена статья Юрия Русакова, написанная по итогам выставки Николая Лапшина в 1956 г. В статье в унисон с Б.Д. Сурисом отмечено: особенность сюиты Лапшина – это цвет, сочный и звучный, а оформление «Путешествий Марко Поло» задумывалось художником как единое целое: Лапшин работал не только над иллюстрациями, но и над переплетом, титульным листом, форматом книги, версткой, шрифтами. Ю. Русаков приводит другие важные сведения: оригиналы иллюстраций Лапшина остались в американском издательстве, но эскизы к ним и листы пробных оттисков сохранились и были показаны на выставке 1956 г. вместе с экземпляром самой книги. «Все иллюстрации представляют собой небольшие, яркие по цвету акварели, разбросанные в кажущемся беспорядке по страницам книги»⁶, – пишет Русаков.

Ю. Русаков упоминает также о некой несостоявшейся сюите: «Особое место на выставке занимают эскизы иллюстраций к трагедии В. Шекспира “Антоний и Клеопатра”, к сожалению, не законченных художником. Своей красновато-коричневой тональностью они напоминают роспись античных ваз. Исполненные очень свободно, эти акварели, как все работы Лапшина, современны по чувству, но в то же время пытаются сохранить традиционные элементы воспроизведения сцен из античной истории»⁷. Однако никаких свидетельств о том,

6 Русаков Ю.А. Выставка Н.Ф. Лапшина // Лапшин Николай Федорович. 1891–1942: каталог выставки: Галерея «Арт-Диваж», г. Москва, 18 января – 6 марта 2005 / Текст: А. Струкова, Л. Мочалов. М.: Скорпион: Divage gallery, 2005. С. 45.

7 Там же. С. 45.

что художник работал над иллюстрациями к этой пьесе Шекспира, найти не удалось: судя по всему, Ю. Русаков, который готовил публикацию сразу после посещения выставки, попросту ошибся в названии, имея в виду иллюстрации к «Титу Андронику», которые действительно обладают всеми перечисленными чертами, но были и завершены, и изданы. Ошибка характерна и показательна: из работы в работу повторяется мысль о незавершенности шекспировских иллюстраций Николая Лапшина и о том, что работа над Шекспиром в целом была неудачной.

Почему вокруг зарубежных работ Лапшина столько недомолвок и разнотечений? На то есть ряд причин, начиная с очевидной: основной корпус оригиналов иллюстраций к ним находился за границей, как и сами издания. Основным же источником сведений о них служили воспоминания самого Николая Лапшина, где он подробно рассказал, как работал над «Путешествиями Марко Поло», но очень скрупульно опять работы над другими зарубежными изданиями, который считал неудачным⁸. Так, художник подготовил эскизы рисунков к «Золотому горшку» Гофмана, однако не смог с ними выиграть конкурс «Limited Editions Club». Конкурс же на иллюстрирование пьес Шекспира для книг того же американского издательства закончился предложением проработать пьесу «Тит Андроник», которую художник в воспоминаниях называл кровавой.

⁸ Лапшин Н.Ф. Автобиография // Лапшин Николай Федорович. 1891–1942: каталог выставки: Галерея «Арт-Диваж», г. Москва, 18 января – 6 марта 2005 / Текст: А. Струкова, Л. Мочалов. М.: Скорпион: Divage gallery, 2005. С 168–223.

Лапшин пишет в автобиографии, что рисунки дались ему с трудом, он отправил их в последний день сдачи, однако издательству они понравились. Рассказ обрывается на том, что Лапшин получил проспект будущего издания с фотографией своего рисунка и списком художников-участников издания. «Шекспир пошел в печать», – лаконично завершает рассказ Лапшин.

Так сколько же американских изданий с иллюстрациями Николая Лапшина было подготовлено и вышло в свет? Стоит уточнить тот важный факт, что при жизни Лапшина вышло два совершенно разных издания «Путешествий Марко Поло» с его иллюстрациями, и, по-видимому, именно это послужило причиной путаницы в исследованиях.

Первое издание, для которого художник и готовил свои работы, вышло в двух томах в издательстве «Limited Editions Club» в 1934 году. Оба тома в черном льняном переплете с лаконичными марками: золотыми иероглифами на оранжевом фоне. Тираж издания составил 1500 экземпляров, все пронумерованы и подписаны художником: правда, неясно, как был организован этот процесс, ведь Лапшин не смог выехать в Нью-Йорк и лично присутствовать при печати. В двухтомнике воспроизведено 132 иллюстрации, в том числе несколько в лист.

Однако в том же 1934 г. в дочернем издательстве «Heritage Press», которое выпускало книги для массового читателя в более простом полиграфическом исполнении и большими тиражами, вышла еще одна версия «Путешествий Марко Поло». В этом переиздании книга стала однотомной, но, главное,

поменялась концепция ее оформления. В разных частях тиража были разные переплеты: все они очень яркие, декоративные, у книги крашеный нарядный обрез. А вот акварели Николая Лапшина в нем, наоборот, потеряли цвет и стали монохромными, тоновыми. Используются красный, зеленый, синий, черный цвета, ключевым приемом в этом оформлении действительно оказывается размывка.

Очевидно, у такого решения были технические причины: желание упростить и удешевить печать, но при этом его оформили как художественную концепцию – смена цветов воспринимается как смена настроений. Так издательство воспользовалось художественной логикой Лапшина, самовольно изменив его цветовые решения.

Третья же американская книга Николая Лапшина – это издание пьесы Шекспира «Тит Андроник», вышедшее в том же издательстве «Limited Editions Club» в 1939 году.

Издание получилось роскошным: увеличенный формат, золоченый обрез, дорогая веленевая бумага. В книгу вложен буклет на четырех страницах с кратким изложением содержания пьесы и очерком о подготовке издания. Вот фрагмент этой издательской аннотации:

Некоторые говорят, что французы – величайшие книжные иллюстраторы в современном мире. Просто они не видели иллюстрированных книг, которые издавались русскими с тех пор, как кровавые революционеры отправились встречать Ленина на Финляндский вокзал. Русских отделяет от варварства всего несколько столетий, и поэтому их

художники способны рисовать просто и с детской непосредственностью. Картинки, которые они рисуют для своих детских книг, одновременно умны и красивы. Им не часто приходится делать иллюстрации для взрослых книг; но и они получаются интеллигентными и эстетичными.

Из ныне живущих в России художников, которые приобрели некоторую известность за пределами своей загадочной страны, Николай Федорович Лапшин, возможно, самый известный в Америке, потому что он добился определенной известности, когда в 1932 г. получил первую премию, присужденную «Limited Editions Club», за свои рисунки кистью для «Путешествий Марко Поло»: издание пользовалось сенсационным успехом. Когда его попросили проиллюстрировать одну из пьес для «Шекспировского клуба ограниченного тиража», он выбрал «Тита Андronика». Что ж, он это сделал! Автор этих строк считает, что иллюстрации Лапшина к «Титу Андronику» являются лучшей сюитой иллюстраций, созданных для этой пьесы Шекспира. Кажется, что персонажи Шекспира на этих картинах образуют мелодраматические группы. В каждом жесте их рук, в каждом открывании рта художник выражает драматическую живость. Каждая картина кажется произведением искусства, выполненным в прекрасных тонах на прекрасном фоне.

Издательство попыталось передать в репродукциях эти произведения искусства. Ну а Николай Лапшин предоставил нам короткую заметку, написанную им самим по-английски, а не переведенную с русского: «Я несколько раз перечитывал эту трагедию Шекспира, где разыгрывается такая

кровавая, жестокая борьба человеческих страстей, и лишь через некоторое время эти страсти обрели в моем воображении визуальные формы. Действие происходит в Древнем Риме. Мне вспомнились римские портреты, скульптуры и фрески Помпей. В трагедии, конечно, шекспировский Рим – фантастический Рим, и я не думал делать из него историческую картину, а взял только декоративные моменты из этой эпохи. Некоторое время я думал о том, чтобы создать оформление в классическом стиле, но это не было бы современным по отношению к Шекспиру. Когда герой в моем воображении обрели плоть, я выбрал наиболее характерные сцены и каждый день, в течение целого месяца, рисовал кистью, уточняя композицию и упрощая некоторые приемы своей работы.

Когда мне все стало ясно, я сделал все рисунки сразу, не корректируя их и надеясь добиться максимума выразительности самыми простыми средствами. Я не стремился к иллюзорному, натуралистичному описанию героев; на картинах они очевидны и просто нанесены кистью на бумагу, но я надеюсь, что они ожидают в воображении зрителей так же, как в процессе чтения трагедии они ожидают в словах Шекспира. Мне хочется, чтобы впечатление произвели не только изображенные герои: но и чтобы само оформление книги с его художественной стороной стало дополнением трагедии Шекспира». (Перевод мой. – Ю. О.)

Итак, акварельные рисунки Николая Лапшина, нарочито эскизные, производящие впечатление незавершенных, были отпечатаны в парижской

мастерской в технике хромолитографии: так издательству удалось добиться яркости, цветовых контрастов. На великолепном фронтисписе – полный динамики конфликт: два героя воздели руки, и в этих жестах читатель, конечно же, узнает жест гладиатора и вспомнит фразу «Идущий на смерть приветствует тебя». Так фронтиспис Николая Лапшина задает тему рока, неизбежной смерти, приглашая увидеть в пьесе Шекспира не примитивный кровавый сюжет, а историю о судьбе, предопределенности. Всего в книге 6 иллюстраций в лист, и трудно не согласиться с автором буклета в том, что это очень цельная, тонкая и глубокая работа, абсолютно новаторская, если говорить об иллюстрировании шекспировских трагедий. С точки зрения композиции и художественного содержания иллюстрации являются классическими. Каждый рисунок – это конфликт с двумя противоборствующими сторонами. На конфликте строится двухчастная композиция рисунков, основана их экспрессия. Жесты героев, интенсивный цвет делают рисунки динамичными. Однако акварельная техника (и в этом безусловное новаторство иллюстраций Николая Лапшина) превращает кипящие шекспировские страсти в ирреальные, в страсти «понарошку». Шекспировский Рим оказывается воистину блоковским балаганчиком: читатель ни на минуту не забывает, что он в театре, и кровь, льющаяся рекой, ненастоящая, а герои, упав сраженными, встанут и выйдут на поклон. Именно акварельная техника стала в данном случае тем ключом, который помог раскрыть театральную природу шекспировского кровавого сюжета.

Почему же Лапшин так пренебрежительно отозвался в воспоминаниях о своих рисунках, которые уважаемое мировое издательство посчитало лучшими и отпечатало в Париже? Одно из возможных объяснений: в отличие от «Путешествий Марко Поло», Николай Лапшин работал только над иллюстрациями. Книжное же оформление «Тита Андроника», которым занимался Брюс Роджерс, признанный в западном мире одним из величайших книжных дизайнеров XX века, в своем визуальном языке резко расходится с сюитой. Книга не рождает целостного ощущения: обложка отсылает к английскому модерну, заставки – к книжному ренессансному оформлению, и увидеть за стилистической разноголосицей книги иронию и театральность рисунков Лапшина непросто даже для подготовленного зрителя и читателя. Н. Лапшин, безусловно, знал о выходе книги и должен был получить полагавшийся ему авторский экземпляр. Сотрудничеством с таким издательством, с оформителем уровня Роджерса, такими рецензиями на свою работу могли похвастаться единицы книжных иллюстраторов мира: на замалчивание успеха у художника должны были быть веские причины художественного или политического характера. Очевидно, что в 1934 г., когда вышли «Путешествия Марко Поло», признание советского художника на Западе расценивалось государством как полезное, нужное событие. Но в 1939 г. сотрудничество с американским издательством, столь вольно рассуждающим о революции и «кровавых революционерах» в России, да еще и в издании самой кровавой пьесы Шекспира, могло иметь для Лапшина непредска-

зумеые последствия. Любопытно, что в своих воспоминаниях художник по сути последовательно опровергает тезисы издательского буклета, приложенного к книге.

Итак, всего в США при жизни художника вышло три издания с самостоятельными сюитами: два издания «Путешествий Марко Поло» с разными цветовыми решениями и «Тит Андronик», сам художник при этом заслужил известность за рубежом, а перечисленные издания сейчас являются предметом повышенного интереса у американских библиофилов. «Путешествия Марко Поло» стараниями исследователей и устроителей выставок Лапшина заняли наконец свое место в истории русской книжной иллюстрации, но крайне досадно, что вторая американская работа Лапшина, иллюстрации к «Титу Андronику», совершенно неизвестна в России, а обе сюиты до сих пор так и не изданы на родине художника.



Книга «Тит Андronик».
Нью-Йорк,
«Limited Editions Club»,
1939



TITUS ANDRONICUS

*The text of the First Folio, with Quarto insertions,
Edited and annotated under direction by
HERBERT FARNIER*

*Illustrated from water-colors by
NIKOLAI FEDOROVITCH LASHOV*

Titus Andronicus

See, see, I such a place there is where we did have,
(O had we never, never hunted there!)
Patten'd by that the Poet here describes,
By satire made for mirth and for roses,
Marc. O why should nature hold so foole a den,
Unlesse the Gods delight in tragedies?
Ti. Give-sugges sweet galle, for here are none but friends.
Wax Roseauke Lord! it was dhort do the dach!
Or shalke not Sammone, as *Tarquin* etc.
That left the Camp to slaine in *Locrine* bed.
Marc. Sit downe sweet Neece, brother sit downe by me,
Appelle, Palin, Joss, or Mercury,
Inspire me that I may this treason stoke.
My Lord looke here, looke here *Lavinia*.

*He writes his Name with his thigh,
and guideth it with foot and hand.*

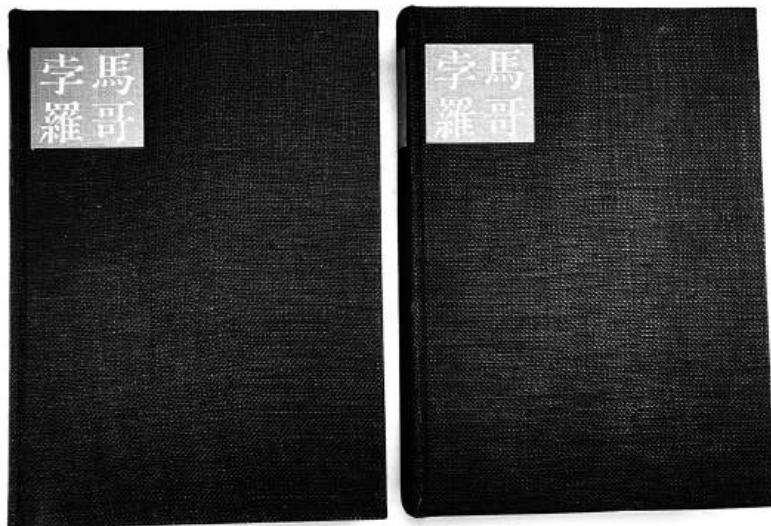
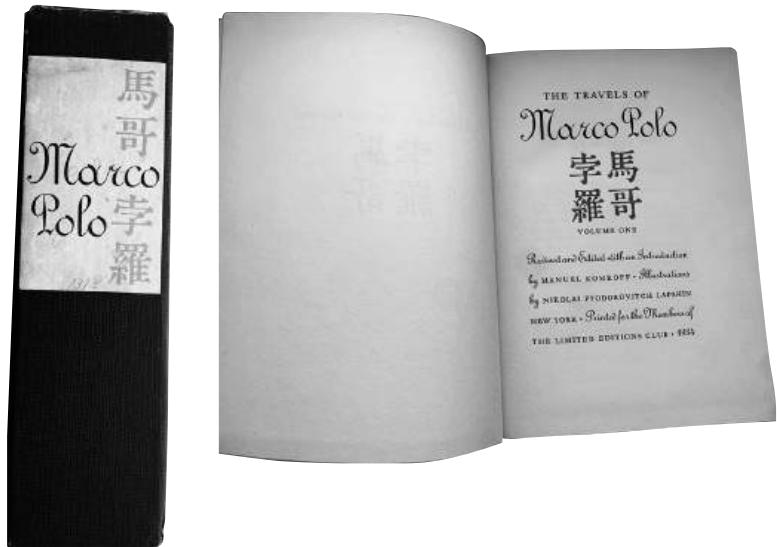
This amide plot is plaine, guide if thou canst.
This after me, I have writt my name,
Without the helpe of any hand at all.
Curst be that hart that for' st us to this shif.
Writhe thou good Neece, and heire display it her,
What God will have discovered for revenge,
Heaven guide thy pen to print thy sorowes place,
That we may know the Treasons and the truth.

*She takes the stoffe in her mouth,
guides it with her stunge and witt.*

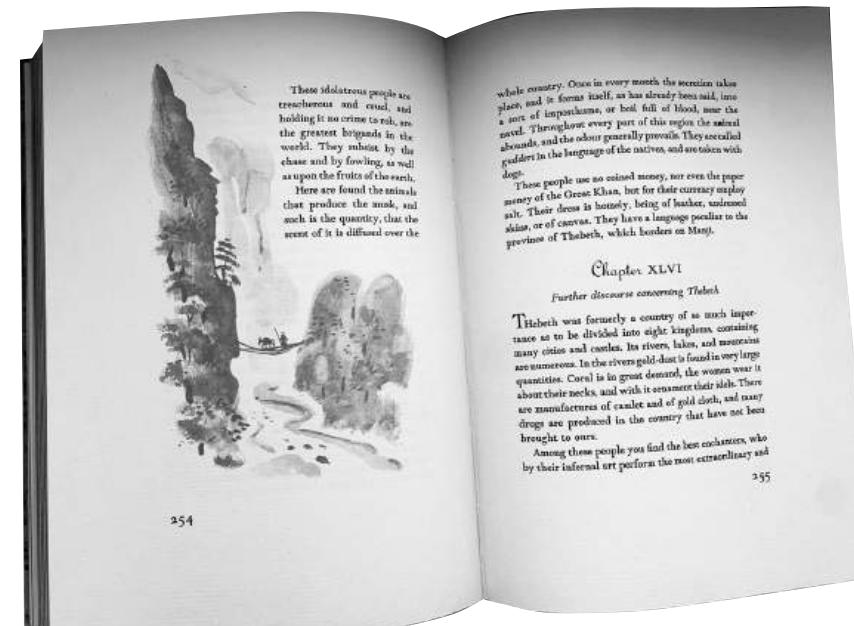
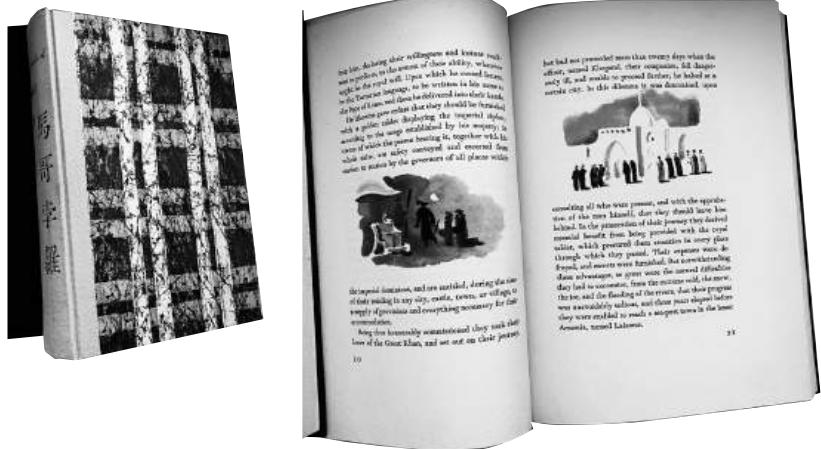
Ti. Oh doe ye read my Lord what she hath witt!
Soprum, Chivv, Denserina.
Marc. What, what, the lusefull sonnes of *Tarquin*.
Performers of this hainous bloody deed?
Ti. *Magne Dominator pedi,*



*Marc. Heaven guide the pen to print thy sorowes place,
That we may know the Treasons and the truth.*



Книга «Путешествия Марко Поло». Нью-Йорк, «Limited Editions Club», 1934



Книга «Путешествия Марко Поло». Нью-Йорк, «Heritage Press», 1934

Авелев Кирилл Валерьевич

ГЕНЕЗИС ПЕТЕРБУРГСКОГО МИФА.
ОТ МИРИСКУСНИКОВ ДО МИЛЛЕНИАЛОВ
(ТЕЗИСЫ ДОКЛАДА)

Определимся, что есть петербургский миф? Что мы понимаем под его аурой, с трудом вербализуемой и едва уловимой, присущей одним местам и незаметной в других. В Риме она есть, в Милане вряд ли; в Венеции кажется очевидной, во Флоренции не очень; Петербург ею наполнен, а Москва...

Думается, миф, как категория места – это ностальгический взгляд на старые камни сквозь призму искусства.

Важны все три части определения.
И наличие потертых временем камней.
И ностальгия по утраченному величию.
И главное – обаяние подлинного искусства!

Пиранези и Каналетто дали Риму и Миру нечто большее, чем папы и дожи вместе взятые. Мы видим прошлое глазами художников и поэтов. Пушкин и Гоголь, как Петр и Павел (у кирхи на Невском), заложили новый культ на едва просохших невских берегах. Удачная метафора всегда стано-

вится общим местом – не прошло и полувека, как «самый умышленный» маршрут Достоевского освоили любознательные пешеходы.

В XVIII веке Петербург сложился в камне, в XIX – литературно, а ностальгический ореол культурной, но глухой провинции у моря обрел в XX веке. Создание мифа подобно волнам – на гребне каждой, как буй или маяк, вздымался очередной юбилей города. 200, 250 и 300 лет.

Петербургский миф придумали мирикунчики!

В 1902 году Александр Бенуа в юбилейном номере «Мир искусства», посвященном предстоящему 200-летию, опубликовал эссе «Живописный Петербург»: *«Кажется, нет на всем свете города, который пользовался бы меньшей симпатией, нежели Петербург. Каких только он не заслужил эпитетов: «гнилое болото», «нелепая выдумка», «безличный», «чиновничий департамент», «полковая канцелярия»* – и далее: *«Я никогда не мог согласиться со всем этим и должен, напротив того, сознаться, что люблю Петербург и даже, наоборот, нахожу в нем массу совершенно своеобразной, лично ему только присущей прелести»*, – и петербургский миф зародился.

«Хотелось бы, чтоб художники полюбили Петербург...», – в этот же номер Дягилев, издатель журнала, заказал молодой Анне Остроумовой серию петербургских гравюр. Листы получились традиционными, в духе скучного XIX века... все, кроме одной – «Новой Голландии», которая стала точкой отсчета новой образной иконографии города.

От камня, брошенного Бенуа, пошли круги. Община св. Евгении привлекла художников «Мира искусства» к оформлению петербургских открыток, создав моду на их собирание. Нужно заметить, что такой, казалось бы, мизерабельный жанр, как почтовая карточка, долгое время был доминирующим средством общения и передачи визуального, вплоть до появления телефона и телевизора. В 1907 г. открылся Музей старого Петербурга. В 1911-м состоялась масштабная Историческая выставка архитектуры. В ее каталоге впервые опубликовали биографии зодчих нашего города. В те же годы вышел III том «Истории искусств» Грабаря, полностью посвященный архитектуре северной столицы. Мирикурсники разнесли благую весть, и просвещенные массы прониклись гением места.

Первая мировая поменяла название. Из обители святого Петра столица превратилась в град ее основателя – императора Петра. Октябрьская революция забрала столичный статус, взамен объявив Петроград столицей III Интернационала. Владимир Татлин сконструировал макет одноименной башни. Грандиозный проект мог стать главной доминантой и затмить невские шпили. Опала наместника отменила Коминтерновский зиккурат, обратив величие замысла в символ. Не города, но авангарда! Смерть Ленина еще раз поменяла название. Ленинград стал Колыбелью трех революций.

Потеря столичности усилила мирикурснический ресентмент. В 1921 г. образовалось общество

изучения и охраны города «Старый Петербург». В 1922-м вышла мифотворческая «Душа Петербурга» Николая Анциферова. В 1923 г. Мстислав Добужинский заложил два краеугольных камня петербургской графичности. Вышли «Белые ночи» с его иллюстрациями и альбом эстампов «Петербург в двадцать первом году». С последнего мы ведем отсчет ленинградской литографии.

В 1926 КПХИ (б. Община св. Евгении) возобновил выпуск фотооткрыток с видами города. Владимир Пресняков продолжил линию мирикультурников в новом медиа – фотографии, поймав гений места сквозь статуи на крыше Эрмитажа. Убийство Кирова породило букет топонимов и начало массовых репрессий. Последним всполохом перед войной мелькнула лирическая акварель Николая Лапшина. Настал конец прекрасной эпохи. Ледниковый период сковал город.

Официальными символами времени стали: ампирное Адмиралтейство, видимо, из-за схожести силуэта с московскими высотками, и два бронзовых Ильича – у Смольного и главный, на Финляндском. Впрочем, последний на историческом месте оказался не фотогеничен и, как гадкий утенок, проявил себя только в Оттепель.

Ленинградское дело, голод и террор нещадно запугали выживших. В 1953 г. об очередном юбилее никто не помышлял... но тиран пал и лед треснул. Наступила Оттепель. 250-летие отпраздновали четыре года спустя. В 1957-м вернули полуденный

выстрел, зажгли Ростры и вечный огонь на Марсово-
м. Город «над вольной Невой» оттаял и зазвучал.

Ни Пресняков, ни Лапшин не пережили затя-
нувшейся стужи, но благодаря им в фотографии
и эстампе 1960-х сложился узнаваемо-лиричный
ленинградский канон. И главное! Появился новый
символ города – разведенный Дворцовый, как то-
поним романтичных Белых ночей. А как еще на
черно-белом фото отличить прозрачную летнюю
ночь от хмурого ленинградского утра? Только по
мостам на Неве!

В 1965-м Ленинграду присвоили звание города-
героя. Блокаду увековечили как подвиг. Ленина у
Финляндского передвинули ближе к набережной,
вокзал перестроили и модернистская композиция
наконец сложилась. Получился идеальный вид со-
ветской эпохи.

В 1970-е на волне интереса к истории города
массовым тиражом выходят популярные «Зодчие
нашего города». За двадцать лет серия карманно-
го формата образовала монументальную антологию
петербургской архитектуры. Романтичные
образы, найденные в 1960-х, постепенно вышли в
открыточный тираж. Парадные виды размылись,
ракурсы слиплись, и город уснул. Наступила эпоха
застоя.

В 1986-м Перестройка пробудила страну. С от-
меной цензуры город затопило краеведческой ли-
тературой. Владимир Топоров и Дмитрий Лихачев

сформулировали два градообразующих понятия: Петербургский текст и Небесная линия города на Неве. Из подполья вышел непарарадный Петербург. Параллельная культура взяла верх над официозом – в 2000-е выставки неформальных Анатолия Белкина и Бориса Смелова прошли в Эрмитаже. В 1991-м городу вернули прежнее имя. Санкт-Петербург заново открыл Окно в Европу.

300-летие Петербург отметил в статусе Культурной столицы. В 2003 г. Аркадий Ипполитов написал «Город в фарфоровой табакерке», продлив Петербургский текст в новом столетии. *In memoria* правое крыло колоннады Казанского, где начинается итальянская трилогия Ипполитова, мы называем теперь на римский манер *Braccio di ArcaDio*. Нефть и туристический бум породили новые символы: небесную линию прорезала Башня Газпрома, а обложки путеводителей запестрели диснейлендовским Спасом. А мы продолжили старую серию Зодчих с графикой миллениалов. Им, как и мирийскусникам в начале прошлого века, было по тридцать. Миф, как и война, дело молодых.



1. Величие революционного замысла обратилось в символ.
Не города, но авангарда!

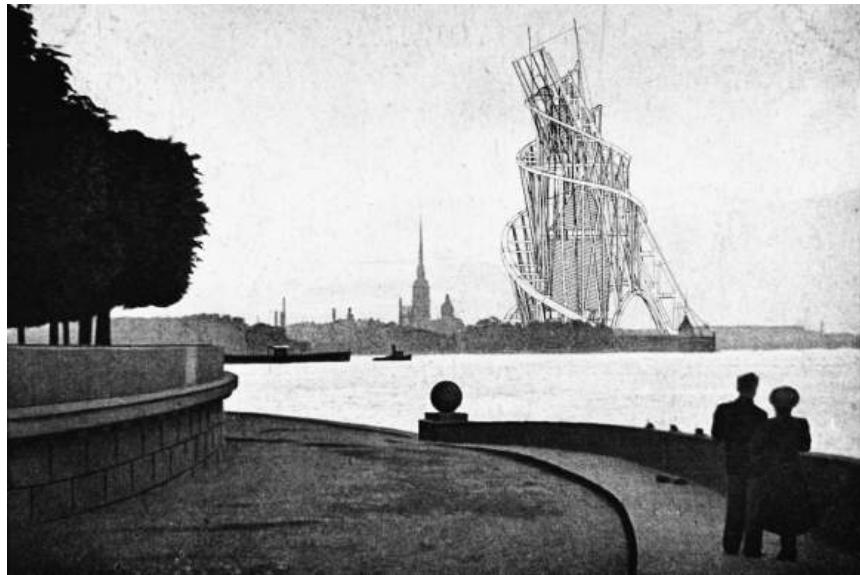


2. Ленина передвинули к Неве, и ленинградский пазл сложился

Braccio di Arca Dio



3. Ипполитов раздвинул Петербургский текст от садика за Казанским до арок Рима и Мира



4. Массовый туризм обратил строгий, стройный вид в сказочный Диснейленд

Фотомонтажи автора

Кононихин Николай Юрьевич

ПСИХОГЕОГРАФИЯ ПЕТЕРБУРГА
ОЛЬГИ ВАСИЛЬЕВОЙ

Название серии работ «Психогеография Петербурга» было сформулировано Ольгой Васильевой летом 2022 года, когда ее увлекли неожиданные ракурсы из-под мостов во время водных прогулок по рекам и каналам города. Они начисто меняли привычное восприятие города, привносили сильную эмоциональную составляющую. Но подспудно эта тема заявила о себе годом раньше – во время работы над циклом рисунков «Техника у сфинксов» (2021). Тогда, вернувшись летом из отпуска, она с ужасом обнаружила у сфинксов перед Академией художеств скопление металлических монстров. Для ремонта Университетской набережной пригнали плавучие краны, строительные буксиры с лебедками и прочей техникой – они окружили сфинксов и явно затевали что-то недоброе. Так «Техника у сфинксов» предвосхитила будущую серию, в которой эмоциональное восприятие города преобладало над культурно-историческим знанием. «Любое пространство, – рассуждает О. Васильева, – существует лишь в рамках той или иной куль-

турной традиции. Нет какого-то единственного и объективного «Петербурга», есть «Петербург Пушкина», «Петербург Достоевского», «Петербург Добужинского»... А как же современный Петербург? В полной мере осознавая субъективность своей позиции, художник считает, что только личное переживание и проживание окружающей среды может создать современный образ города на Неве.

За сто с лишним лет, начиная с «Мира искусства», сформировался устойчивый образ Петербурга, воспетый писателями и художниками, имеющий «строгий, стройный вид», «Невы державное течение», набережные, «одетые в гранит». Торжественный Петербург – это Петербург Пушкина и Бенуа, чиновничий Петербург – это Петербург Гоголя, а «самый умывленный город на земле» – это Петербург Достоевского и Добужинского. Эти литературно-художественные образы оказались столь сильными, что стали канонами в искусстве и общепринятыми штампами в массовом восприятии города.

Серия «Психогеография Петербурга» показывает, что есть другой путь – увидеть невидимое или незамечаемое, временное или ускользающее, воспринять окружающее через собственные психологические переживания. Эта практика складывается из личных впечатлений, страхов и переживаний перед чудовищной техникой у сфинксов, захватывающей дух дыркой в разводном мосту Лейтенанта Шмидта, стальным сверкающим пауком новогодней конструкции на Большом проспекте или запелеными в кокон фигурами человека и коня. «Я солдат, я девочка, я флагожок, я шарик» – таким названием одной из своих работ художник подска-

зывает нам разгадку своего видения города, делая акцент не на историко-культурном, а на индивидуально-психологическом восприятии окружающей действительности. И привычный для нас город и его обитатели предстают в новом свете. В центре внимания оказываются не хрестоматийные памятники, а ситуации вокруг них, будь то реставрация Медного всадника, установка памятника А. Блоку, День Победы на Университетской набережной или все та же дырка в мосту.

Личный психологический опыт, положенный в основу освоения пространства, лежит в русле европейской традиции, так называемой «психогеографии» – одного из направлений социальной психологии и философии, развивавшегося в рамках «ситуационного интернационала». Французские философы изучали психологическое воздействие городской среды на эмоции и поведение индивидуумов. Они считали, что современная архитектура сковывает человека физически и идеологически: психогеографический рельеф городов с постоянными маршрутами и фиксированными точками обзора всячески ограничивает доступ к определенным зонам. Они выступали за свободное, ничем не опосредованное исследование городских ландшафтов, руководящей силой которого являлись лишь побуждения и влечения отдельно взятого субъекта.

В России термин «психогеография» не получил пока распространения. По отношению к Петербургу близкое по смыслу содержание находим в «Физиологии Петербурга» (1845) – альманахе Н. Некра-

сова (особенно в заметке «Петербургская сторона» Е. Гребенки), но главным образом – в книге «Душа Петербурга» (1922) Н. Анциферова. Но есть и существенное отличие – Анциферов сосредоточен на выявлении индивидуальных черт города как личности, живого организма, а не на отношении к городу и его уголкам человека, причем не вообще, а конкретного.

Между тем в русской литературе несложно найти начатки «психогеографии».

Психогеографию Петербурга – как личную драму, связанную с конкретным местом города, – находим уже у Пушкина. Парадоксален его «Медный всадник» (1833). Вступление к «петербургской повести» выдержано в духе державной оды новой столице и ее создателю:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид...

И совсем другие настроения рождаются у главного героя на Сенатской площади у памятника Петру I, который характеризуется уже как «горделивый истукан»:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!

Убитый горем Евгений (наводнение отняло у него невесту) виновником трагедии видит беспощадного царя. Медному всаднику, который теперь олицетворяет злого царя, адресована его угроза:

«Ужо тебе!» Здесь впервые возникает связка личной эмоции – да еще столь сильной, драматичной – с конкретной локацией в городе.

«Петербургские повести» (1835–1842) Гоголя и вовсе лишены питетета перед державной столицей. И его восторги – «Нет ничего лучше Невского проспекта», где «пахнет одним гуляньем» – не более чем сарказм и насмешка. Невский проспект в одноименной повести Гоголя становится воплощением лжи и лицемерия – бездушная «всеобщая коммуникация Петербурга»: «О, не верьте этому Невскому проспекту! <...> Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется! <...> Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущеною массою наляжет на него...» Встреча на Невском проспекте двух друзей заканчивается смертью одного и рисковой авантюрией другого.

Бесконечные безлюдные площади города, особенно ночью, рождают страх и чувство опасности. Не зря боялся их Акакий Акакиевич Башмачкин: «Он вступил на площадь не без какой-то невольной боязни, точно как будто сердце его предчувствовало что-то недоброе... Какие-то люди с усами... сняли с него шинель, дали ему пинка коленом, и он упал навзничь в снег и ничего уж больше не чувствовал». От такого потрясения и безразличия чиновников к его судьбе бедный Башмачкин умер. С тех самых пор поползли слухи, что «у Калинкина моста и далеко подальше» каждую ночь стал появляться мертвец-чиновник, сдирающий с запоздавших прохожих подряд все шинели. Так Гоголь окрашивает живыми эмоциями и Невский, и Коломну, и глухие углы чиновничьей столицы.

Петербург Достоевского – это уже сплошь психогеография. Писатель ведет своих героев хорошо узнаваемыми маршрутами, окрашивая их эмоциями, как правило, мрачными, тягостными или пошлыми, болезненными, как, например, любовь Версилова к кабакам. Иной раз маршруты бывают столь немотивированы и спонтанны, точно предугадывают «дрейф» французских философов. И везде герои чувствственно ощущают настроение мест: в жуткую темную воду канала смотрится Раскольников с мыслями, не покончить ли все разом. На Николаевском мосту останавливается он перед прекрасным видом Исаакиевского собора, но почему-то «необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина». Чувство отвращения вызывает у Свидригайлова Петровский парк, а сам Петербург для него – «город полусумасшедших... Редко где найдется столько мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге. Чего стоят одни климатические влияния!»

Не только романтичным, но и зловещим предстает Петербург у Александра Блока («В соседнем доме окна желты»). Андрей Белый создает психоделический роман «Петербург», где разворачивается взаимная неприязнь жителей Адмиралтейской части и Васильевского острова, в который «вонзается Петербург своими проспектными стрелами».

Шаг за шагом открывает для себя город Ольга Васильева. Она родилась в Самаре, городе на Волге, закончила московский ВГИК, с 2006 года живет в

Петербурге на Васильевском острове. Ольга осваивает город пешком, дрейфуя между домом на улице Репина, мастерской на 18-й линии, печатней на улице Правды, Союзом художников на Большой Морской, всякий раз выбирая причудливые маршруты между неблизкими точками на карте. В основе ее творчества лежат глубоко личные переживания города, который она заново открывает для себя без оглядки на сложившиеся стереотипы.

Знаковой работой серии «Психогеография Петербурга» стала литография «Страх дырки в мосту Лейтенанта Шмидта» (2022). «Мосты, по которым хожу с острова и на остров, – рассказывает художник, – вызывают мистический трепет, они как связь между мирами. Рисовать эту среду для меня – способ как-то адаптироваться в пространстве, наладить дружбу и понять Петербург... В итоге, рисую то, что эмоционально зацепило, свою внутреннюю географию Петербурга, наполненную эмоциями и переживаниями. Изображение Города как совмещение внутренней и реальной географии, способ понять окружающее пространство».

Как видим, само название работ О. Васильевой приобретает роль символа – квинтэссенции чувственного восприятия объекта. В один ряд со «страхом дырки» можно поставить работу «Колоннада Казанского собора пережевывает линию Невского проспекта» (2022). «Вектор движения Невского проспекта настолько сильный, – поясняет автор, – что ни одна пересекающая улица, ни один канал не сбивают и не побеждают его. Полукруг колоннады Казанского распахивается и преобразует пространство. Пасть колоннады, отражаясь в во-

дах канала, бесконечно пережёвывает прямую Невского, фрагментирует, откусывает домики, поток человечков и машин».

Симбиозом документалистики и мистики стал рисунок «Скрытый Блок» (2023). Памятник Блоку работы скульптора Евгения Ротанова установили в конце декабря 2022 г., а открыли лишь под Рождество, и более двух недель склоненная фигура поэта стояла упакованная в черный полиэтилен и многократно обмотанная скотчем. Зловещее зрелище! Как специально уготованное для «Психографии Петербурга». Не могла пройти мимо него и Ольга Васильева: «Говорят, они видели Блока. Он грелся у костра на Дворцовой площади. Я видела Блока. Он свернулся с Пряжки на улицу Декабристов, вокруг летела метель... Темный силуэт фигуры, без лица, беспомощно падающий вперед. Кто внутри? Блок или это я стою, накрытая черной тканью и связанная, и не видно, что вокруг, и не понятно какой год – начало XX или XXI века? Неизвестность, тревога и страх».

«Под городом древний хаос шевелится» – такой эпиграф из книги Н. Анциферова предпослала О. Васильева литографии «Волки на Невском» (2023). Этот сюжет стал рефлексией художника на литературный сон Анны Север о мчащейся мимо нее по Невскому, заросшему елями, мимо Елисеевского и далее стае волков. Сны – область бессознательного, сквозь них прошлое, архаика, древняя память места проявляются в настоящем. «Прошлого, настоящего и будущего нет, – считает художник, – всё происходит одновременно, один слой просвечивает из-под другого. Невский проваливается в болота,

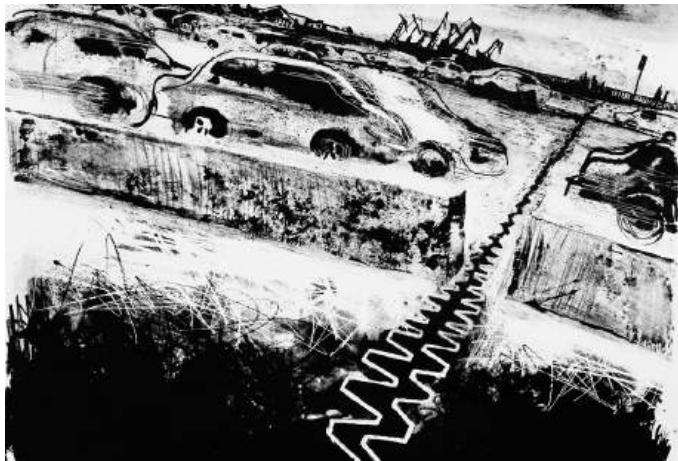
ели стоят глухой стеной, тени волков выбегают из леса и несутся стаей от Аничкова моста, мимо Екатерины, в сторону Дворцовой. Я вижу их». Название литографии дало название книге О. Васильевой и А. Север «Волки на Невском. Сны и явь Петербурга» (Составитель Н. Кононихин. СПб., 2023).

Серия «Психогеография Петербурга» включает более пятидесяти графических работ. Девять из них были выполнены в виде папки литографий тиражом 15 экз. в Печатной мастерской Алексея Баранова (Издатель Н. Кононихин. СПб., 2023).

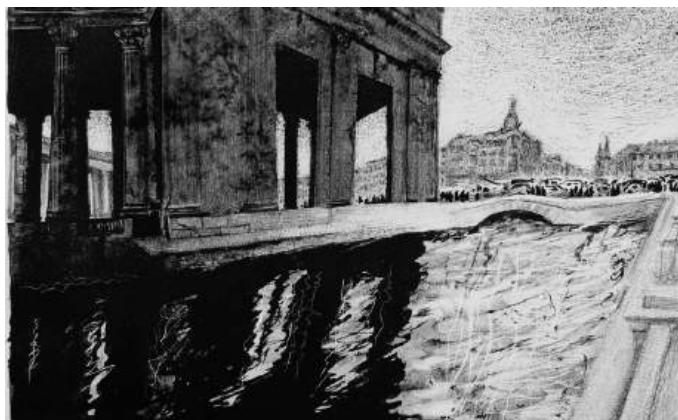


1. Васильева О. Проплывая под мостом. 2022. Литография. 38x50

2. Васильева О.
Страх дырки
на мосту
Лейтенанта
Шмидта.
2022.
Литография.
37x50



3. Васильева О.
Колоннада
Казанского
собора
пережевывает
линию Невского
проспекта.
2022.
Литография.
38x50



4. Васильева О.
Скрытый Блок.
2023.
Литография.
38x50





5. Васильева О.
Волки
на Невском.
2023.
Литография.
38x50



6. Васильева О.
Полуденный
выстрел из
Петропавловской
крепости.
2023.
Литография.
38x50



7. Васильева О.
Зимняя канавка.
2023.
Бумага, тушь,
карандаш.
38x56

8. Васильева О.
Вечер на улице
Репина. 2023.
Бумага, тушь,
карандаш.
38x56



9. Васильева О.
Снег
на Фонтанке.
2023.
Бумага, тушь,
карандаш.
38x50



10. Васильева О.
Последний
снегопад перед
весной.
2023.
Бумага, тушь.
50x70



Григорьянц Елена Игоревна

ОБРАЗ ТЕКСТА В ГРАФИКЕ
ЕВГЕНИЯ ЖАВОРОНКОВА

Книжная иллюстрация – это отдельный пласт истории искусства. На протяжении веков она сопровождала текст как образный способ передачи содержания, затем смысла, а позже и как самостоятельная художественная единица. Иллюстрация, будучи авторским произведением, всегда несет в себе трактовку и образное видение художника. Но есть в ней и некие общие, эпохе свойственные принципы. В первую очередь это касается точности в передаче текста. Исторически главным принципом иллюстрирования был перевод произведения на другой художественный язык, причем перевод максимально точный. Помимо этого, важно было вписать иллюстрацию в пространство книги в целом и отдельного разворота в частности.

Развитие художественной интерпретации текстов связано с усилением роли авторской индивидуальности и своеобразием трактовок литературного или иного источника. Помимо собственно иллюстрации, классической формой интерпретации текстов становится живописное или графическое

произведение на тот или иной книжный сюжет, в первую очередь мифологический или библейский. В современном искусстве существуют примеры создания графических образов, интерпретирующих литературное произведение в целом, своего рода обобщенная иллюстрация. В этом случае художник, вдохновляясь литературным источником, вживается в него, размышляет о его смысле-образной системе, проживает с ним какую-то часть собственной жизни. Конечно, это уже не привычная нам книжная иллюстрация. Хотя, если вспомнить, что само понятие «иллюстрация» восходит к духовному и интеллектуальному просветлению, перед нами оказываются очень близкие по сути явления. Именно такие графические образы текстов мы находим в творчестве петербургского художника Евгения Михайловича Жаворонкова.

Евгений Жаворонков – живописец и график, выпускник Художественно-промышленной академии им. В. Мухиной, работает в техниках масляной живописи, акварели, рисунка пером и тушью и др., его творчество многогранно и тематически разнообразно. В данном случае мы остановимся на его графических работах, а точнее тех из них, которые непосредственно связаны с иллюстрацией или же графической интерпретацией художественных произведений в целом.

Не будучи собственно иллюстратором, художник нередко обращается к тексту как источнику творческих поисков. Так, одной из вершин его творчества стала Библейская серия, представляющая собой ряд работ, выполненных маслом на холсте. Однако в творчестве Жаворонкова представлен и ряд соб-

ственno иллюстративных работ, на которых мы сначала и остановимся. Начнем с серии иллюстраций к поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре», которая была создана в 1986 году. Как говорит сам автор, выбор произведения был глубоко личным. Этот текст был ему созвучен и оттого интересен. Выбрав его в качестве объекта иллюстрирования, художник начал поиск наиболее подходящих для этого литературного материала выразительных средств. Он сделал несколько графических листов, пробовал и другие техники и в результате нашел именно тот прием, который искал.

Серия выполнена акварелью с добавлением белил. Следуя характеру произведения, художник наполняет пространство листов восточным колоритом. Стилистически, тонкостью и легкостью рисунка, наличием подчеркнуто восточного обрамления в рамку, он отсылает зрителя к персидской миниатюре. При этом он мыслит современными формами, что находит отражение в динамике изображения, свободном движении образов в пространстве, когда рамка не ограничивает изображаемого как предопределенность места, но превращается в намек на эпоху и национальный колорит. Кисть художника работает свободно, позволяя выводить изображение за все формальные ограничения, в том числе и за границы листа. И вот перед нами образы прекрасной Тинатин, ее возлюбленного Автандила, царя Аравии Ростевана, Тариэла – Витязя в тигровой шкуре, и других героев поэмы Руставели. Мы видим загадочный и манящий мир грузинской истории, динамику битв и любовные перипетии героев.

Для придания произведению необходимой легкости художник придумал для этой серии специальный прием: он делает линеарный контур белилами, который, оставаясь практически бестелесным, лишь местами дополняется легкой размывкой белого или же очень тонким графическим орнаментом. В результате работы читаются как восточная сказка, существующая на грани телесности и символичности, загадочная и таинственная, а содержательно – глубокая и многоплановая. В трактовке художника много романтики, перед нами мир сильных героев, где есть страсти и борьба, справедливость и любовь. Иллюстрации художника перекликаются и в каком-то смысле продолжают сложный ритмический строй стиха поэмы «Витязь в тигровой шкуре».

Помимо серий, художник сделал целый ряд графических листов на темы разных литературных произведений, в первую очередь сказок. В этих работах прослеживается важный для него принцип – создание не отдельного образа сказочного героя и не отдельной сцены, но сказочного мира в целом. Сказка для него не фантазия, но реальность. Он возвращает нас к истинному смыслу этого фольклорного и литературного жанра. Пожалуй, сказка наиболее созвучна творческому методу художника. Сказка – это жизненная мудрость, в ней все события и персонажи неразрывно и глубинно связаны. Так и в работах Евгения Жаворонкова все образы существуют в неизменной зависимости. Во всех листах мы видим законченные и очень выразительные образы. Так, например, с акварельной легкостью написана работа «Дюймовочка», в которой

мир, прекрасный и опасный, как цветок раскрывается перед девочкой, маленькой и уязвимой, которая сама как цветок. В этой работе присутствуют все основные персонажи с детства знакомой сказки. Художник раскрывает перед нами характерную для сказок Андерсена мысль о том, как непрост путь, который ведет к свету и счастью. В прекрасном, но порой чуждом миру многое опасного. Но этот мир спасает любовь. Хочется отметить интересную по пластике работу с пятном и линией, которую использует здесь художник, прием активно работает на образ, создавая ощущения света и добра.

Особое место в творчестве Евгения Жаворонкова занимает «Пушкиниана», серия рисунков, выполненных пером и тушью. Первые листы серии были сделаны около двадцати лет назад, и сегодня художник продолжает работать над ней. На сегодняшний день в ней более 15 работ. Источником творческого вдохновения для него стали именно сказки Пушкина. Еще раз отметим тот факт, что сказка как способ мировосприятия и постижения мира оказаласьозвучна художнику, его творческому методу, когда все пространство, будь то холст или лист, наполнено множеством героев и деталей, которые формируют живую ткань произведения, связывая историю и современность, сказочность и реальность.

Общеизвестно, что к творчеству Александра Сергеевича обращались многие выдающиеся мастера. Вспомним, к примеру, ставшие классическими работы А. Бенуа, Ив. Билибина, В. Конешевича, Т. Мавриной, Н. Рушевой, Б. Дехтярева. Этот перечень можно продолжать. В современном искусстве интерес к

произведениям поэта не угасает. Множество наших современников отдают ему дань своей авторской интерпретацией. Сегодня, помимо классической иллюстрации, его произведения представлены в самых разных формах, от книги художника до комикса. Каждый художник ищет свой ключ к произведениям поэта, интерпретируя его в собственной стилистике и своим пластическим языком. Без преувеличения можно сказать, что у каждого свой Пушкин. И каждый раз это способствует более глубокому проникновению в смысл произведения.

«Пушкиниана» Евгения Жаворонкова занимает свое особое место в этом ряду. Если Ив. Билибин создавал в своих иллюстрациях к Пушкину особую сказочную реальность, и этой реальностью была книга, где все декоративные элементы, не только собственно иллюстрации, но и шрифт, орнамент, буквицы, были продуманы и включены в общую систему, то Е. Жаворонков создает образ сказки, ее мир, на каждом отдельном листе. Художник погружается в сказку как в переживаемую реальность, пропуская ее через собственный жизненный опыт. К некоторым сюжетам он возвращается не один раз, добиваясь наиболее точного выражения и образного звучания.

Графические листы «Пушкинианы» завораживают виртуозной легкостью и магическим переплетением линий. Они максимально точно раскрывают принцип создания образа текста, когда на одном листе сказка рождается, живет, заканчивается и начинается снова. Четко выстроенные композиции идеально вписаны в лист, и эта большая форма, эта Вселенная сказки, красива сама по себе как некий

совершенный мировой орнамент. Можно сказать, что художнику удалось добиться идеального сочетания легкости и глубины. Магия линий в листах «Пушкинианы» завораживает, как кружево судьбы, которое так заманчиво и так сложно прочитать.

В работах серии, как и в мироздании, нет начала и конца, а время не линейно, а циклично. Сказка – это все, что есть вокруг, это опыт и мудрость. И художник, начиная работу с одной точки, в хитросплетении линий создает мир, где наряду со сказочными персонажами есть люди, животные, лягушки и бабочки, цветы, травы и птицы, а сказочные образы закручиваются в хвосте Золотого петушка или в бороде Черномора. И это тоже очень соответствует сказочному принципу – сказка же всегда начинается с того, что что-то случается. Эти работы требуют погружения и длительного созерцания, и тогда, постепенно, начинаешь видеть все многообразие мира и постигать его смысл. За хаосом видится космос, а случайность превращается в закономерность, и уже не возникает вопроса о том, почему в тех или иных работах появляются какие-то люди или животные, которых вроде бы в тексте сказки и не было, а могли бы быть. Так происходит и с Пушкиным, которого мы все читали в детстве, а понимаем и постигаем всю жизнь.

Хочется отметить, что виртуозность техники здесь становится ключом к миропониманию, а метафизическая суть сказки не как развлечения, а как пищи для ума и постижения глубинных мироснов, раскрывается в графике художника во всей полноте образности. Не случайно в рисунках «Пушкинианы» практически нет прямых линий,

а все они живут и переплетаются подобно корням деревьев и стеблям трав. Отобразить все на одном листе, тонко и глубокофилософски одновременно, делая сказку реальностью, а реальность рассматривая через призму сложных культурных кодов и фантазий, это особый дар художника.

Работы Евгения Жаворонкова легкостью и наполненностью линий перекликаются с хорошо всем нам известными рисунками самого Александра Сергеевича, как будто бы продолжая их в современной графике. Так, на одном из листов в центре композиции мы видим поэта, вдохновенно читающего свои произведения, а напротив него рисующего художника. Художник беседует с поэтом, а его рука отображает всю глубинную образность сказки, связывая все воедино.

«Пушкиниана» – это не иллюстрации к сказкам Пушкина, хотя в них мы находим основных персонажей и узнаем сказку практически сразу. Но главным остается то, что в листах серии продолжает звучать музыка пушкинских строк.

Евгений Жаворонков относится к тем мастерам, для которых текст книжный, исторический, личный имеют большое значение и становятся важными источниками творчества. Обращаясь к литературным произведениям, он стремится выстроить пластический язык так, чтобы в графике возникала единая образная система, образ текста,озвучная поэтике и смысловому содержанию сказки, поэмы или романа. Его работы – это всегда многообразная Вселенная, где сказка становится реальностью, а реальность рассматривается через систему сказочных или иных кодов.



Серия иллюстраций
к поэме Шота Руставели
«Витязь в тигровой шкуре».
1986





Серия «Пушкиниана». 2000–2020-е





Кошкина Ольга Юрьевна

РИСУНКИ С. М. ДАНИЭЛЯ
В КНИГЕ «МУЗЕЙ»:
ПОИСК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАВДЫ

Сергей Михайлович Даниэль (р. 1949) – известный отечественный искусствовед, художник и историк искусства, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, а также Европейского университета в Санкт-Петербурге. Автор множества книг и статей, «известен широкой читательской аудитории прежде всего как инициатор и один из авторов масштабного и блестяще реализованного издательского проекта “Новая история искусства”»¹, в котором самому автору принадлежат монографии о классицизме («Европейский классицизм: Эпоха Пуссена. Эпоха Давида») и рококо («Рококо: от Ватто до Фрагонара»).

Как отмечают коллеги С.М. Даниэля, его искусствоведческие труды – «яркий пример плодотворного взаимодействия двух родов деятельности, “двух специалистов”: художника и искусствоведа»².

¹ Акимов С.С. Рецензия на книгу С.М. Даниэля «Статьи разных лет» // Общество. Среда. Развитие. № 3, 2014. С. 182.

² Кутейникова Н.С., Шаманькова А.И. Искусство ведая по сути // Научные труды. 2020. № 54. С. 63.

Многообразие творческих интересов ученого не ограничивается просветительством и разработкой вопросов теории искусства и визуального восприятия: в 2012 г. С.М. Даниэль опубликовал автобиографическую книгу «Музей» с посвящением «Моим учителям»³. Книга, снабженная рисунками автора периода ученичества в «эрмитажной школе», – повествование о становлении личности молодого человека, художника, настойчиво ищущего свой путь в условиях существования официальной и нон-конформистской культурных сред 1960–1970-х гг. Главный предмет книги очерчен названием, обнаруживающим мифологический подтекст – «собственно, тот ее смысл, которым диктуется отсутствие на страницах настоящих имен: город называется Городом, сад – Садом, Эрмитаж – Музеем, а учитель – Стариком»⁴. Здесь Музей – Эрмитаж – оказывается «в определенный момент миром, не уступающим большому, реальному миру в широте и истинности. Здесь повествователь обретает своего проводника, который, подобно дантовскому Вергилию, не столько открывает перед ним неведомый мир, сколько помогает увидеть вещи в ином свете»⁵.

Задолго до рассматриваемой публикации, в пору активного участия в работе московско-тарусской семиотической школы, предупреждая известные претензии читателя к мемуарным воспоминаниям о возможном приоритете личностного над предме-

3 Даниэль С.М. Музей. СПб.: Аврора, 2012. 288 с.

4 Булкина И. Портрет художника в юности // Отечественные записки. № 2, 2014. С. 339.

5 Сергей Даниэль, «Музей» // Все свободны. [Электронный источник]. URL: <https://vse-svobodny.com/product/muzej-daniel-s/> (дата обращения: 05.09.2024).

том воспоминаний, С.М. Даниэль фиксировал: «Воспоминание представляется ценным постольку, поскольку удержан субъективный взгляд на вещи; воспоминание не есть история вообще, но есть история под знаком субъективного переживания»⁶. В «Музее» автор безупречно справился с обозначенной дилеммой.

Мемуарный жанр книги и его персонажи, имеющие реальные прообразы, но обозначенные условными именами, – прямая отсылка к советской мемуарно-автобиографической прозе 1970-х гг., думается, в первую очередь к произведению В.П. Катаева «Алмазный мой венец». Однако, в отличие от широко известной катаевской «книги памяти», С.М. Даниэль как ученый-искусствовед выдерживает установку на подлинность изложения и присутствие хронологического стержня. В его произведении последовательно рассказывается о становлении автобиографического героя, характер которого раскрывается в контакте с персонажами, чьи имена сокрыты, «зашифрованы» под масками-прозвищами: Старик, Циркуль, Акимов, Усов, Кира, брат Ардий, Физик, Лобачевский, Каргер... Отношение автора к этим персонажам, за которыми несложно разглядеть реальных действующих лиц ленинградской культурной сцены того времени (конкретно – членов группы «Эрмитаж»), деликатно и подтверждено большими и малыми фактами их жизни.

С.М. Даниэль сделал попытку раскрыть секрет той творческой полифонии, что царила в группе художников-единомышленников, упорно занимавшихся в

⁶ Даниэль С.М. Из мемуаров бывшего студента-заочника // Лотмановский сборник. 1. М.: ИЦ-Гарант, 1995. С. 151.

Эрмитаже под руководством Григория Яковлевича Длугача (1908–1988): «...Старик говорил о необходимости обрести “язык”... Учатся говорить всю жизнь. Это происходит потому, что нет такого обетованного места, где учат говорить; в лучшем случае находится такое, где учатся вместе. Всякий говорящий, независимо от возраста, остается ребенком для своего отца-языка. Так ли думал Старик – не знаю. Однако он встал на этот путь, а путь привел его в Музей, где учатся вместе, невзирая на вековые расстояния между учащимися, и по его следам направились не лишенные странностей молодые люди»⁷.

Идейную платформу «эрмитажной» школы сформировали выработанные Г.Я. Длугачем оригинальные принципы анализа живописно-пластической формы и нетривиальное истолкование художественных произведений старых мастеров методом т.н. «аналитики синтеза» (термин Б.Ф. Головачева). Не столько идеологические нормы советского периода, сковывающие творческое начало, вынуждали художников-«эрмитажников» избегать реалий современности, обращая взгляд в прошлое, как эстетический уровень Эрмитажной коллекции, не позволявший участникам объединения допускать небрежность и халатность в работе. Ученичество продолжалось всю жизнь – свойство, отличительное для всех товарищ по группе: «Учиться мастерству, раскрывая пластическую тайну картины, – такова изначальная направленность эрмитажного опыта»⁸. Целью художников стало, по словам С.М.

7 Даниэль С.М. Музей. СПб.: Аврора, 2012. С. 133.

8 Даниэль С.М. К истории Творческого объединения «Эрмитаж» // Буклет выставки Творческого объединения «Эрмитаж». Л., 1991.

Даниэля, обнаружить «скрытую геометрию»: когда визуально-изобразительная рефлексия обращается на структурный принцип формы оригинала, оставляя в стороне внешне завершенную форму.

Издание «Музея» имело широкий резонанс. Удовольствие от утверждения, что это «настоящая литература – увлекательное повествование, написанное лаконичным, емким и образным слогом, напоминающим живую речь обаятельного и опытного рассказчика»⁹, сменялось точно подмеченной сутью «эрмитажной школы»: «Именно Старику во многом были обязаны его великовозрастные по-допечные, к числу которых относится и автор книги, – он буквально вдохнул в них ясное понимание того, что художественная правда лежит глубже самого натурального изображения предмета»¹⁰.

Однако ни посвященные глубокому анализу автобиографической истории С.М. Даниэля статьи эстонского филолога, ученика Ю.М. Лотмана и доктора философии А. Данилевского о фиксации выявленной «установки» на «эстетическую игру с читателем и, соответственно, воздействием на него»^{11,12},

9 Успенский В. Читать и видеть // Прочтение. [Электронный источник]. URL: <https://prochtenie.org/reviews/26767> (дата обращения: 05.09.2024).

10 Ломоносов А.Г. Заметки по поводу книги Сергея Даниэля «Музей» // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2014. Т. 15. Вып. 4. С. 312.

11 Данилевский А.А. «Музей» С.М. Даниэля: Текст и структура аудитории // *Slavica Revalensia*. 2017. 4. С. 109.

12 Данилевский А.А. Об актуальности аналитической методологии Лотмана в статье «Текст и структура аудитории» // *Le muse fanno il girotondo: Jurij Lotman e le arti. Studi in onore di G. Barbieri*. Venezia: Terra Ferma, 2015. С. 29–38.

ни другие вышеупомянутые отзывы^{13, 14, 15} не уделяли сколько-нибудь достойного внимания иллюстрациям, представленным в «Музее». Их немало: пятнадцать графических черно-белых работ, выполненных на бумаге тушью или графитным карандашом. Сам автор упоминает о них предельно скруто: «В книгу включены рисунки автора, выполненные в 1969–1971 годах»¹⁶.

Поскольку большинство работ, воспроизведенных в книге, вкупе с несколькими другими графическими произведениями, общим количеством двадцать, были переданы С.М. Даниэлем в СПбГБУ «Музей “Царскосельская коллекция”», у нас есть возможность сосредоточиться на художнической стороне деятельности автора – отдать должное анализу живописных произведений старых мастеров с целью выделения скрытой, «порождающей» геометрии вещей и расширить представление о Даниэле-художнике (в рамках данной статьи – художнике-графике), творческие рамки которого не ограничены лишь аналитическим копированием.

Работы, связанные с аналитической интерпретацией произведений мастеров прошлого, а также схемы живописных шедевров присутствуют в ранних искусствоведческих монографиях С.М. Даниэля.

13 Булкина И. Портрет художника в юности // Отечественные записки. № 2, 2014. С. 339–341.

14 Ломоносов А.Г. Заметки по поводу книги Сергея Даниэля «Музей» // Вестник Российской христианской гуманитарной академии. 2014. Т. 15. Вып. 4. С. 311–314.

15 Сергей Даниэль, «Музей» // Все свободны. [Электронный источник]. URL: <https://vse-svobodny.com/product/muzej-daniel-s/> (дата обращения: 05.09.2024).

16 Даниэль С.М. Музей. СПб.: Аврора, 2012. С. 288.

ля. Так, переплет «Картины классической эпохи»¹⁷ оформлен рисунком с эскиза П. Рубенса «Снятие с креста» из эрмитажного собрания, градуированным схемой радиально-кольцевой композиции и обозначенным оптическим центром. И далее искусствоведческий текст снабжен авторскими схемами «Взаимосвязь уровней организации композиционного целого», «Расположение действующих лиц в композиции», «Совмещение зеркальной и поворотной симметрии». В свою очередь, издание «Сети для Протея»¹⁸ включает в себя рисунки и наброски аналитических интерпретаций картин старых мастеров, в частности Пуссена и Рубенса.

Обложка «Музея» – рисунок с эскиза П. Рубенса «Охота на львов» (рис. 2)¹⁹, представляющий собой схему-конфигурацию структуры картины. Упростив реальные перспективные силы, действующие в поле изображения, до прямых линий и окружностей в переплетении, автор выделяет главной динамической силой тупой угол, обращенный вершиной вниз. Здесь близость угла к прямоугольному формату имеет принципиальное значение, поскольку прямой угол в гравитационной структуре изображения носит звание «интеграла сил, поддерживающих мир в равновесии»²⁰. Интересно отметить, что дальней-

17 Даниэль С.М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. СПб.: Искусство, 2010. 199 с.

18 Даниэль С.М. Сети для Протея: Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 2002. 304 с.

19 Даниэль С.М. Музей. СПб.: Аврора, 2012. С. 105.

20 Даниэль С.М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. СПб.: Искусство, 2010. С. 67.

ший анализ картины С.М. Даниэлем способствовал составлению иной схемы с новой формой поворотной симметрии – «Образование композиционной S-образной»²¹, использующей в основе удлиненную S-образную или «линию красоты» по Хогарту.

В рассматриваемом издании приведены иные работы – аналитические интерпретации произведений эрмитажной коллекции и схемы живописных шедевров, которые дополняются рисунками аналогичной серии из «Царскосельской коллекции»: с картины П. Рубенса «Пир в доме Симона Фарисея» (рис. 3)²², с картины В. Гисланди «Портрет мальчика» (рис. 4), с картины Никола Пуссена «Танкред и Эрминия» (рис. 5)²³.

Особо выделим набросок с фрагмента офпорта Рембрандта «Ecce Homo» (рис. 6). Представленная схема – визуализация пластической формы периферийной сцены оригинала. Наш современник выбирает для анализа не резко выделенную центральную часть зеркально-симметричной сценарной композиции, но обрамление главного действия – зрителей в окне сверху сбоку. Их стремление разглядеть происходящее в центре необычайно велико, что в схеме многажды проявлено построением четкого «интеграла сил» – прямого угла. Автор интерпретации предлагает сосредоточиться на участии в сакральной драме зрительниц, одна из которых «вываливается» в распахнутое окно – здесь действие наблюдения не менее значимо, чем сам процесс (осуждение на распятие).

21 Там же.

22 Там же. С. 169.

23 Там же. С. 265.

Описанию работы над фрагментом рисунка с картины Ф. Гварди «Городской вид» (рис. 7)²⁴ в повести «Музей» уделено немало строк²⁵. Вначале мы узнаем, что ранние «совершенно невыразительные» рисунки, по мнению Старика, стали вектором движения по Музею – молодого художника направили «поучиться у Гварди». Две недели работы не имели должного эффекта: «Фонарь над аркой не хотел повисать, изводя бумагу лист за листом». И только подсказка Старика вывела из тупика: он «не выдержал и, ткнув пальцем в башенку на дальнем плане пейзажа, изрек: «Он висит благодаря ей»». Все прояснилось: чтобы фонарь «повис, нужно увидеть его вместе с башенкой, что устремилась шпилем вверх, и ее легкость сразу же обнаружит его вес – да-да, именно так, ибо они на весах...».

Большое значение во время работы в Музее придавалось визуализации архитектурного и художественного обрамления. Аналитические интерпретации интерьеров, рисунки античных скульптур, зарисовки эрмитажных интерьеров с античной скульптурой широко представлены в наследии всех членов группы «Эрмитаж». Здесь «Набросок с античной скульптуры» (рис. 9) – интерпретация древнегреческой Персефоны. Представленный в книге «Интерьер со скульптурой (Эрмитаж)»²⁶ – рисунки с римского мрамора «Пьяный Силен».

«Интерьер с колонной» (рис. 8), по сути – парадигма вертикали, привлекает внимание абрисом

24 Там же. С. 123.

25 Там же. С. 111–114.

26 Даниэль С.М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. СПб.: Искусство, 2010. С. 23.

мужской фигуры слева внизу, встроенным в архитектоническое построение Римского дворика. Несмотря на аскетизм изображения, в крупноголовой сутуловатой фигуре легко распознается образ наставника: «Старик был абсолютно... идеально лысым, и блеском головы полностью затмил еще живший в памяти образ своего “предтечи”. Купол его черепа имел исключительно ровный контур до висков, здесь круто обрывался, падал отвесно, подпрыгивал на уступах скул, снова падал и замыкался широкой нижней челюстью с тяжелым подбородком»²⁷. Сопоставление человеческой фигуры и внутренней архитектуры здания – Старик и Музей – наполняет изображение сокровенным внутренним смыслом, тонкой нитью созвучия перекликаясь с хемингуэевской метафорой.

Разбросанные в повести цитаты наставника и постулаты его метода – «Не проводить ни одной линии без надобности»²⁸, «Не торопитесь! У нас мало времени торопиться»²⁹, «Первые линии – как при сотворении мира»³⁰, «Рисунок должен весять»³¹ – в той или иной степени считываются в авторской графике, представленной в книге, – в парофразах произведений мастеров прошлого, в городских пейзажах и пленэрных зарисовках, в самостоятельных творческих работах. Они гармонично дополняются рисунками из фондов «Музея “Царскосельская коллекция”», как, например, «Набросок женской

27 Там же. С. 71.

28 Там же. С. 134.

29 Там же. С. 135.

30 Там же. С. 165.

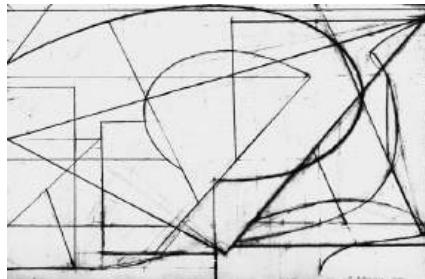
31 Там же. С. 218.

фигуры»³² составляет пластическую пару работе, сопровождающей данную статью (рис. 10).

В заключение рискну высказать пожелание: проявленная в книге эстетическая игра с читателем в лотмановском концепте усилила бы воздействие на читателя-зрителя при воспроизведении в ней автопортрета писателя (рис. 1). Такое действие логично соответствует сказанному С.М. Даниэлем ранее: «...я совершенно убежден, что без должного внимания автора к себе потенция жанра реализуется в минимальной степени»³³. Возможно, этот или иной автопортрет мы увидим в новой редакции книги – ее жизнь продолжается, согреваемая интересом читателей.



1. Даниэль С.М. Автопортрет. 1971.
Бумага, кисть, перо, тушь, карандаш. 21 x 17.
СПб ГБУ «Музей Царскосельская коллекция»



2. Даниэль С.М. Рисунок с эскиза
П. Рубенса «Охота на львов». 1972.
Бумага, графитный карандаш.
43,0 x 63,8. СПб ГБУ «Музей
Царскосельская коллекция»

32 Там же. С. 257.

33 Даниэль С.М. Из мемуаров бывшего студента-заочника // Лотмановский сборник. 1. М.: ИЦ-Гарант, 1995. С. 151.



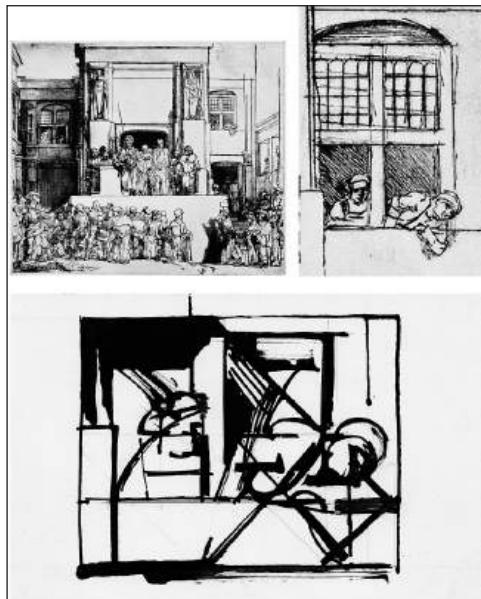
3. Даниэль С.М. Рисунок с картины П. Рубенса «Пир в доме Симона Фарисея» (Эрмитаж). 1971–1972г. Бумага, графитный карандаш. 58,2 x 76,5. СПб ГБУ «Музей «Царскосельская коллекция»



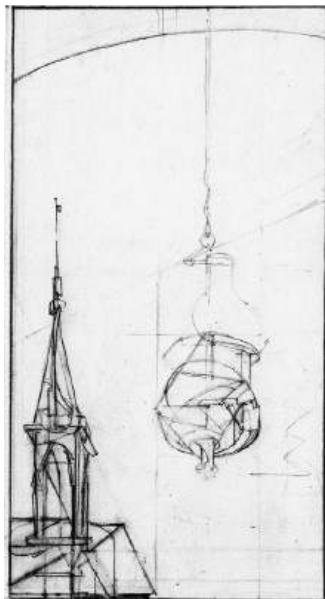
4. Даниэль С.М. Рисунок с картины В. Гисланди «Портрет мальчика» (Эрмитаж). 1969. Бумага, графитный карандаш. 29,2 x 21,7. СПб ГБУ «Музей «Царскосельская коллекция»



5. Даниэль С.М. Аналитическая интерпретация картины Никола Пуссена «Танкред и Эрминия». 1969. Бумага, тушь. Собственность автора. Источник: Даниэль С.М. Музей. СПб. : Аврора, 2012. С. 265.



6. Рембрандт Харменс ван Рейн. Христос перед народом (Ecce Homo). 1655. Офорт. 35,8 x 45,5. Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=40620325>.
Даниэль С.М. Набросок с офпорта Рембрандта «Ecce Homo». Фрагмент. 1969. Бумага, перо, тушь. 13,1 x 19,2. СПб ГБУ «Музей «Царскосельская коллекция»



7. Даниэль С.М. Рисунок с картины Ф. Гварди «Городской вид» (фрагмент). 1969. Бумага, графитный карандаш. 18 x 9,5. СПб ГБУ «Музей «Царскосельская коллекция»



8. Даниэль С.М. Интерьер с колонной (Эрмитаж). 1969. Бумага, графитный карандаш. 30 x 21,2. СПб ГБУ «Музей «Царскосельская коллекция»



9. Даниэль С.М. Набросок с античной скульптуры. 1970. Бумага, перо, тушь. 21,5 x 10,5. СПб ГБУ «Музей «Царскосельская коллекция»



10. Даниэль С.М. Набросок женской фигуры. 1970.
Бумага, кисть, перо, тушь. 23,4 x 15,9.
СПб ГБУ «Музей «Царскосельская коллекция»

Селиванова Юлия Владимировна

О КНИГАХ ХУДОЖНИКА(-)АВТОДИДАКТА
Б. КОНСТРИКТОРА / БОРИСА ВАНТАЛОВА
В КОНТЕКСТЕ ЛИЧНОГО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ
И НА ПЕРЕСЕЧЕНИЯХ С РОССИЙСКОЙ
КНИГОЙ ХУДОЖНИКА¹

Об актуальности темы

Произведения петербургского художника и поэта Б. Констриктора (псевдоним Бориса Михайловича Аксельрода, р. 1950; также пользуется псевдонимом Борис Ванталов), относящиеся к книге художника, не рассматривались, насколько мне известно, ни как отдельное направление в творческой деятельности автора, ни в контексте отечественной разновидности жанра. Между тем неизменное тяготение к нему Б. Констриктора на протяжении десятилетий и по сей день обусловило внушительное число таких произведений (большее, чем иллюстрированных художником книг) и обеспечило разнообразие техник их создания, что уже могло бы вызвать интерес исследователей и ценителей. Более того, участие во многих выставках, организованных «утвердителем» книги художника как вида искусства Михаилом Карасиком (1953–2017),

1 Часть материалов статьи была подготовлена в резиденции Дома творчества Переделкино в апреле 2024 г.

Очень благодарю за помощь с редактурой, а до того за рассказ о резиденции Анну Сергеевну Слащёву.

членство в литературно-художественном квартете трансфуристов, приобретшем мировую известность (прежде всего в лице Сергея Сигея (1947–2014) и Ры Никоновой (1942–2014)), в частности благодаря их рукотворным журналам, должны были бы закрепить за Б. Конструктором место в жанре книги художника, сделать произведения этого автора непременной составляющей тематических музейных и библиотечных собраний. Не вдаваясь в причины несоответствий, я хотела бы воздать должное своему герою, познакомить читателей с доступной мне как исследователю «продукцией» его творческой реализации в обозначенных планах-плоскостях: личной и российской книгохудожественной.

Эмпирическая база, источники – изучаемый *de visu* архив художника и взятые у него интервью, теоретическая – совокупность используемых в музеологии дисциплин.

0. От А к В и К

Итак, Б. Конструктор, «авангардный» поэт и художник, и «более умеренный», согласно его же формулировке, поэт Борис Ванталов – одно лицо, а именно Борис Михайлович Аксельрод, принципиальный автодидакт, 1950 года рождения. Ленинградец-петербуржец, экономист по образованию, совсем молодым человеком он стал постоянным посетителем кафе на Малой Садовой, где собирались деятели андеграунда. Как говорит мой герой, под влиянием общения с малосадовцами он в начале 1970-х гг. оставил профессию – ушел в

кочегары-сторожа, а также начал рисовать. Цитирую интервью, взятое мною 23 июня 2023 г.: рисовал «сначала шариковой ручкой, потом дошел до туши с пером, потом обнагел, стал плескать тушь <Б. Конструктор называет эту технику “размыв” – Ю.С.> <...> изучал все приемы самостоятельно». С 1975–1976 гг. пишет стихи, сначала «неоакмеистические» (характеристика автора) под именем Бориса Ванталова, а с конца десятилетия и в другой манере с новым псевдонимом, Б. Конструктор, под которым в большей степени и известен. Сегодня также продолжает работать как график (для живописи, считает художник, нужно специальное помещение, для объектов – физическое пространство).

В конце 1970-х гг. была образована литературно-художественная группа трансфуристов, куда кроме Б. Конструктора входил его двоюродный и он же троюродный брат А. Ник (Николай Аксельрод, 1945–2011) и Ры Никонова с мужем Сергеем Сигеем (псевдонимы Анны Таршик и Сергея Сигова). С 1979 по 1987 г. они выпускали в городе Ейске, где жила супружеская пара, самиздатский журнал «Транспонанс», в общей сложности тридцать шесть номеров, каждый по пять экземпляров. В качестве художественных техник при этом использовали, например, трафарет, резиновые штампы, прилейки, прорези. Тот художественный самиздат можно считать предтечей книги художника в России. Видя произведения дуэта, Никоновой и Сигея, Б. Конструктор сам начал делать то, что называет книгами, а автор данной статьи – книгами художника.

1. Книгохудожественные опыты автодидакта

Первое такое произведение родилось, вероятно, в конце 1970-х. Б. Конструктор рассказывает: «У издательства “Малыш” в серии “Книжка за книжкой” были стихи “Почему ты шинель бережёшь”, помоему, и там я просто вычеркивал какие-то буквы, получались какие-то новые смыслы. И, конечно, что-то еще намалевал, там же иллюстрации есть»². Судьба этого произведения его автору неизвестна.

В дальнейшем художник в абсолютном большинстве случаев следовал принципу: использовать то, что попадает в руки. Это общее правило художественной практики Б. Конструктора, называемое им даосским принципом недеяния. Так основами книг художника становятся подаренные или отданые ему записные книжки, блокноты, альбомы для рисования, а также по искусству, торговые каталоги, журналы мод; «обожает» автор, по его словам, использовать большие календари. Готовые издания в сравнении с канцелярскими товарами

2 В чуть сокращенном виде цитата приведена в предыдущей книге «Трауготовских чтений» в моей публикации: «Б. Конструктор / Борис Ванталов и книга художника: комментированное интервью с художником и поэтом» (СПб., 2024, с. 359). Основой для самой ранней его книги художника стало, по всей видимости, названное издание стихотворений Е. Благининой, несколько раз выпущенное «Детской литературой» в Москве в серии «Мои первые книжки», худ. А. Ермолаев; единственный подходящий по времени выхода вариант из найденных в электронных каталогах РНБ относится к 1975 г. (https://nlr.ru/e-case3/sc2.php/web_gak; здесь и ниже дата обращения: 28.10.2024).

Вероятно, тот же прием обращения с оригиналом виден на фотографиях другого произведения Б. Конструктора, «Ого. Превращение» (2013), из коллекции Ирины и Александра Львовских на их сайте: <http://collbooks.com/item/1017>.

хороши, в формулировке Б. Констриктора, «для упражнения фантазии». В отношении основ мне известно несколько исключений: это самосклейенные лепорелло или, как называет их автор, «ширмы»³. Одну из них, «Рисование», можно увидеть в собрании Научной библиотеки Государственного Эрмитажа (и на илл. к статье).

В отличие от своих невольных вдохновителей Б. Констриктор не пользуется печатными техниками ни в станковой графике, ни при иллюстрировании, ни в книге художника. Он рисует – маркерами, кисточкой гуашью или тушью, иногда акварелью, также тушью губкой (отсюда собственное именование техники: «губка»), мелками, пастелью – «всё, кроме темперы и масляной краски, доступный ширпотреб», – говорит художник. Насколько я знаю, эти техники применяются им по отдельности, но к любой может быть добавлено царапанье лезвием, авторское название техники – «бритва». Использует Б. Констриктор и коллаж, прилейки, работая с цветным скотчем, упаковочной бумагой, фрагментами газет и рекламных листовок, «всевозможными квитанциями, чеками, марками, талонами, справками, бумажными деньгами, банковскими объявлениями» и тому подобным (цитата из описания книги художника, входящей в многосоставный объект-коробку 2004 г. по рассказу/стихотворению «Полено» Т. Михайловской⁴).

3 По примерному подсчету Б. Констриктора он изготовил пять таких самодельных гармошек. «Я сам не знаю. Что я могу запомнить при такой производительности?» -- комментировал автор вопрос об их количестве 28 октября 2024 г.

4 См. подробнее: Галечьян В. Визуальная поэзия. М., 2023. С. 66–67.

Пишет маркером и канцелярским штихом-замазкой. Если в качестве основы выбран журнал, способ работы будет называться «журнализм», если каталог – «каталожество» (первое из названий автор использует и применительно к своим графическим листам, сделанным из страниц журналов). Также художник работает в авторской технике «дым»: зажигает спичку и водит ею так, чтобы язычок пламени касался удерживаемого параллельно полу листа до произвольной «степени закопчения». Затем из этой «облачной структуры», как однажды назвал ее Б. Констриктор, он может выделить какие-то фигуры простым карандашом. Вообще изображения у художника figurативны, и не раз в наших диалогах он сетовал на невозможность сделать абстракцию (я бы сказала, остановиться на абстракции): по-видимому, после многолетних тренировок воображения трудно не начать машинально выделять объекты из фона.

В некоторых книгах художника Б. Констриктором указано «издательство» (самиздательство) «Дым отечества» (отсылка к технике). Одни не содержат тексты, другие содержат: это подписи к изображениям или/и стихотворение, в единственном или множественном числе, подписанное/-ые именем Бориса Ванталова (именно поэтому в название статьи включены оба псевдонима).

Своими изобретениями в книге художника Б. Констриктор считает следующие решения (подразумевается, что таких приемов он ни у кого не встречал): «библиотека одного стихотворения» – под библиотекой имеется в виду одна книга художника, и «коллаборация», в случае которой, как го-

ворит автор, он «не отрицает присутствия другого персонажа», то есть героя/героев «платформы», изданной обычным типографским способом и преобразованной в книгу художника.

Доныне непреходящая активность Б. Констриктора в описываемом направлении стала причиной внушительности количества этих вещей среди созданного художником при том, что он вообще работает много, скоро и споро, и при том, что речь идет не об экземплярах одного наименования, как у авторов, применяющих печатные техники, а об уникатах. Всего их, цитирую Б. Констриктора, «наверное, больше ста. Может быть, сто». Каждая существует в единственном экземпляре, по объему – то есть размерам и числу страниц – от упомянутой книжки-малышки до двухтомного фолианта книги съездов (см. фото к статье).

На индивидуальных выставках Б. Констриктора его книги художника не показывались, но были экспонированы на одной из парных с Андреем Жуковым в галерее «Борей» в Санкт-Петербурге («ПА-ДЕ-ДЕ», 2023 г.) и коллективных. На этом остановлю рассказ о книге художника в контексте творческого пути Б. Констриктора и перейду к связям с отечественным движением книги художника.

2. Российский контекст работы героя

В среду книги художника ввел Б. Констриктора ее представитель, популяризатор и сознательный созидатель в России Михаил Карасик. Кстати, он назвал произведения Б. Констриктора в этом жан-

ре «близкими» по «темпераменту и рисованию» к «гэдээровской экспрессивной книге»⁵.

Знакомство произошло, как припоминает герой статьи, при возможном посредстве Сергея Радлова, тогда дилера книг художника, в связи с поездками Карасика на зарубежные ярмарки, где он тоже как посредник продавал работы своих товарищей. Художники (М. К. и Б. К.) сотрудничали и в ряде организованных Карасиком проектов. Для «ОБЭРИУ box» 2002 г. (участвовали семь авторов) Б. Констриктор сделал книгу художника «Я спросила: «Сколько время?..» по стихотворению Игоря Бахтерева, с которым он был знаком. В другой коллективный проект-септет от «Хармсиздата» – самиздательства Михаила Карасика – в «Ленинградский литературный андеграунд» 2003 г. вошла книга художника «Стихи прошлого века» с текстами автора, Б. Констриктора. Оба эти произведения, и только они, по свидетельству создателя, имеют «тираж»: двадцать одну авторскую копию каждая, согласно пожеланию издателя. При этом техники и инструменты исполнения по каталогу проекта «Музей книги художника» (номера экземпляров и собственность не указаны) и описи коллекции Российской национальной библиотеки (РНБ) за авторством Николая Школьного (девятый экземпляр «ОБЭРИУ box» и тринадцатый «Ленинградского литературного андеграунда») следующие. В случае первой вещи, шестнадцатистраницей: тушь,

5 Карасик М. Русская книга художника в зарубежных частных собраниях // Оттиск: Ежегодный альманах печатной графики / Imprint: Annual Almanac of Printed Graphic Art. [№ 3: Книга художника / Artist Book]. СПб., 2005. С. 22.

акварель, фломастер, коллаж у выставлявшейся; то же и шариковая ручка – у библиотечной; в случае второй, с двадцатью четырьмя страницами: приклейки, тушь, акварель – у выставочной и тоже без акварели, но вдобавок чернила, фломастер, коллаж – у фондовой⁶ (ссылка дана на издания, поскольку у автора экземпляров не осталось).

Благодаря Карасику книги художника авторства Б. Констриктора многократно выставлялись в Европе и США в 1990–2000-х гг. Из состоявшихся в нашей стране групповых выставок, в которых принимал участие Б. Констриктор, назову отдельные, сопровождавшиеся каталогами. В Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме прошли: «БУХКАМЕРА, или Книга и стихии» в 1997 г., в 2001-м «Дембельский альбом – русский Art Brut» и через четыре года «Для голоса: книга русского авангарда». Выставка «Хармсиздат представляет: Русский Дада, ОБЭРИУ Вок < – Ю.С.>, Литературный конструктивизм, Ленинградский литературный андесик! – Ю.С.>граунд» была организована в Русском музее в 2003 г., IV Международная Биеннале графики в Санкт-Петербурге – в 2008-м в Выставочном центре Санкт-Петербургского Союза художников, и единственная не петербургская в этом перечне – «История в ландшафтах» в Немецко-русском доме в Калининграде в 2005 г.⁷

⁶ Музей «Книга художника»: Каталог выставки / под общ. ред. В. Власова, М. Карасика, М. Погарского. [СПб.?), 2011. С. 179, 180; Школьный Н. Собрание авторской книги отдела эстампов РНБ: Приложение к ст.: Ландер И. Собрание авторской книги в Российской национальной библиотеке // Оттиск... С. 46, 47.

⁷ Выходные данные каталогов не приводятся, дабы не превысить объем материала.

О выставках последних полутора десятилетий расскажу чуть подробнее, поскольку была гостем большинства из них. Работы Б. Констриктора представлялись группой кураторов на экспозиции «Музей “Книга художника”» 2011 г. в музее «Эрарта»: две в разделе «Книга-гармошка» и две в разделе «Проекты» в составе описанных «хармсиздатовских» (об этом сужу по каталогу⁸). Двухтомный фолиант, о котором шла речь, «ЪЕЗД» 2003–2004 гг., можно было видеть (до доработки в 2024-м) на выставке «Читай меня» в Библиотеке книжной графики Межрайонной централизованной библиотечной системы имени М.Ю. Лермонтова в 2014 г., куратор Юлия Сташкевич. Десятью годами позже для книг художника Б. Констриктора в сопровождении его графики выделила несколько витрин куратор Дина Алёшина на знаковой выставке РНБ в Отделе эстампов и фотографий⁹. Я характеризую событие так, поскольку общеизвестно, что именно здесь в 1990 г. состоялась первая отечественная тематическая выставка, организованная в то время сотрудником отдела Глебом Ершовым и Михаилом Карасиком. Позже была проведена вторая, и, наконец, через двадцать два года после нее реализован проект, знаменовавший возобновление традиции работы с направлением в библиотеке. Стоит обратить внимание на то, что в этот раз приглашены были всего семь участников и среди них Б. Констриктор.

8 Музей «Книга художника»... С. 87, 179, 180, 199, 200.

9 Страницы о выставке и событиях на ней на сайте РНБ: https://nlr.ru/nlr_visit/RA7932/Otkrytie-vystavki-Sovremennaya-kniga-khudozhnika.

Представлен герой статьи и в коллекции¹⁰ русской книги художника Альберта Лемменса и Сержа-Алёши Стоммельса, ныне принадлежащей голландскому Музею ван Аббе в Эйндховене, и в частном собрании Рейнхарда Грюнера (Reinhard Grüner)¹¹. Раздел Российской Федерации в последней, по оценке М. Карасика (2005), может соперничать с «серьезными государственными коллекциями», например РГБ и РНБ¹². В фонды РНБ книга художника(-)автодидакта тоже входит.

Таков с разных ракурсов краткий обзор деятельности Б. Констриктора, нередко вместе с Борисом Ванталовым, на поприще книги художника. Единый в двух лицах, он еще до складывания жанра воспринял идею у наследников русских футуристов, затем с 1990-х гг. без намерения, видимо, примкнуть к движению¹³ участвовал в издательских предприятиях и участвует в выставочных в России и за границей. Он знаком следующему поколению деятелей книги художника в лице, например, Дмитрия Саенко (р. 1965), по его же словам, а самое

10 Из собраний, включающих произведения Б. Констриктора, привожу здесь все, насколько я могу судить, или специализирующиеся на российской книге художника, или те, где она выделена.

11 Б. Констриктор на сайте музея: <https://vanabbemuseum.nl/en/collection-research/library/russian-art-library> (нужно выбрать “Konstriktor, Boris”), – и на сайте коллекции Грюнера: https://www.buchkunst.info/index.php?include=kuenstler.inc&kuenstler_name_sel=Konstriktor&kuenstler_vorname_sel=Boris.

12 Карасик М. Русская книга художника в зарубежных частных собраниях // Оттиск... С. 22.

13 См.: Селиванова Ю.В. Б. Констриктор / Борис Ванталов и книга художника... С. 364.

позднее после выставки в РНБ 2024 г. – и самым молодым акторам. Даже на основе этого беглого сообщения небезосновательно, на мой взгляд, назвать героя статьи одним из звеньев, по своей природе (а не культуре, «воспитанию», ведь это автор, учившийся сам) соединяющих отечественную книгу художника с экспериментальным искусством первой половины XX века.



1. Б. Конструктор/Борис Ванталов со своей книгой художника «Рисование» (самиздательство «Дым отечества», 2023): вид страниц и внутренней стороны «задней обложки». Редкий у автора пример самосклейкой «ширмы», техника «дым» с применением туши. Уникат. Собственность Государственного Эрмитажа (ГЭ).
Фото Ю. В. Селивановой, 2023



2. Книга художника «Рисование»

Б. Konstricteor'а и Бориса Ванталова (самиздательство «Дым отечества», 2023) – вид страниц с лицевой стороны «обложки» – автор позади. В создании лепорелло использована техника «дым», тушь и бумажный скотч. Уникат. Собственность ГЭ.

Фото Ю. В. Селивановой, 2023



3. Книги художника авторства B. Konstricteor'а (2020), приём «каталожество»:

«Сумчатые»

со стихотворением А. Хвостенко и «Сказание о протоплазме» с текстами Б. Ванталова, вид обложек. Уникаты. Хранятся у автора. Фото А. Шека, 2023



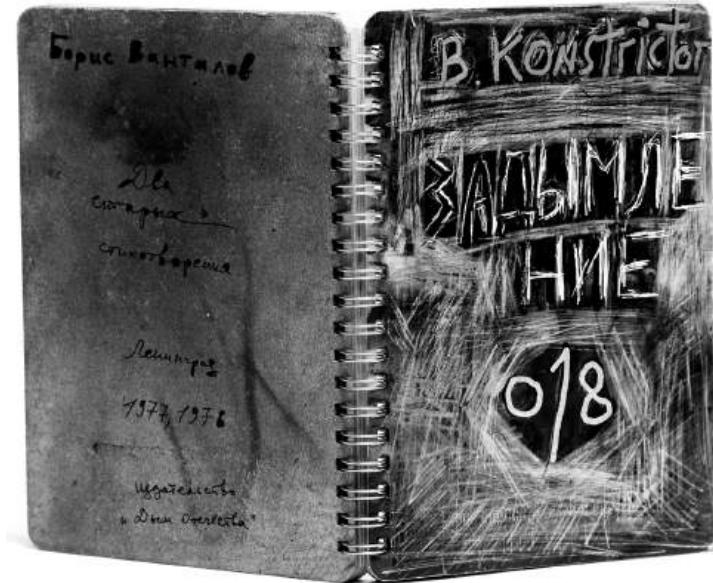
4. Книга художника «Сумчатые» B. Konstrictor'a (2020): вид последней страницы и внутренней стороны задней обложки с клапаном. Пример «каталожества». Уникат. Собственность автора. Фото А. Шека, 2023



5. «Сказание о протоплазме» – книга художника авторства B. Konstrictor'a и Бориса Ванталова (2020), вид блока и внутренних сторон обложки с клапанами. Среди использованных техник – «бритва». Уникат. Хранится у автор/-ов. Фото А. Шека, 2023



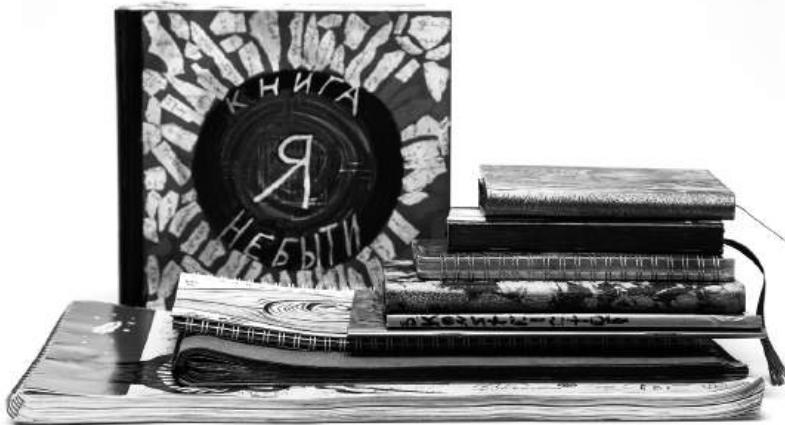
6. Развороты обложек книги художника «Временник» B. Konstrictor'a (2017, 2021). В основе календарь. Уникат. Собственность автора. Фото А. Шека, 2023



7. Книга художника «Задымление» В. Konstricitor'а и Бориса Ванталова (самиздательство «Дым отечества», 2018): разворот обложки. Техники создания – «бритва» и «дым», приём – «библиотека одного двух стихотворений». Уникат. Хранится у автора. Фото А. Шека, 2023



8. Разворот книги художника авторства В. Konstricitor'а и Бориса Ванталова «Задымление» (самиздательство «Дым отечества», 2018). Примеры применения техники «дым» и приёма «библиотека одного двух стихотворений». Уникат. Собственность автора. Фото А. Шека, 2023



9. Некоторые книги художника авторства B. Konstrictror'a; помеченные * – с текстами Бориса Ванталова. На заднем плане «Книга не быти я» (2022)*, на переднем плане снизу вверх: «49 угольков: книга, пачкающая руки» (2018)*, «Здесь ничего нет (64 картины)» (2019–2020; собственность ГЭ), «Временник» (2017, 2021), «Сумчатые» (включает стихотворение А. Хвостенко), «Сказание о протоплазме»* (2020), «Отрицарство» (2017; собственность ГЭ), «Задымление» (2018)*, «Ничто и нечто» (2019), «Императивы» (2017)*. Уникаты. За оговорёнными исключениями хранятся у автора(/-ов). Фото А. Шека, 2023



10. Развороты книги художника «ЪЕЗД» B. Konstrictror'a (2003–2004) с текстами автора и Н. Ходзы на русском и немецком языках. Вариант авторского приёма «каталожество», основа – двухтомное издание «От съезда к съезду. XXIV–XXV» в общей обложке. Уникат. Фрагмент выставки «Читай меня» в Библиотеке книжной графики Межрайонной централизованной межбиблиотечной системы имени М. Ю. Лермонтова, 2014. Фото Ю. В. Селивановой, 2014. (В 2024-м книга художника доработана.)

Грауз Татьяна

КНИГА ХУДОЖНИКА КАК ОПЫТ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Размышляя над феноменом книги художника, хотелось бы поделиться личным опытом творческого взаимодействия с художниками и некоторыми наблюдениями над тем, как вызревает и создается такого рода книга. Хотелось бы рассказать о трех малотиражных книгах, которые выпустила Эвелина Шац в своем издательстве «CaffeLadomir» (Москва – Милан) с 2019 по 2020 год, и о моей книге «Магические иллюзии» (2023), которую мы сделали совместно с художницей Кирой Матиссен¹.

I

Эвелина Шац (р. 1938), творческий псевдоним ЭШ (именно так я и буду называть ее в дальнейшем) – художница, поэт, эссеист, перформер, куратор многих выставочных проектов, родилась в Одессе, в семье художников, в середине 1960-х гг. уехала в Ита-

¹ Кира Матиссен (творческий псевдоним *kirma*) (р. 1969) – художник, график, дизайнер, куратор; в дальнейшем я буду называть ее КМ.

лию, а с 1998 г. ее жизнь протекает между Миланом и Москвой. Почти полтора года, с осени 2019-го, она пробыла в Москве, тогда и начались наши совместные творческие проекты. ЭШ предложила мне написать эссе для трех ее будущих книг и быть их редактором. Первым моим текстом стало послесловие к книге «Одесский меридиан, или Голубое вино Велимира».

В этой книге ЭШ соединила свои стихи с графическими рисунками Велимира Хлебникова², которые любезно предоставила из своего личного архива Вера Хлебникова³, она же сделала оформление и написала небольшой комментарий для задней стороны обложки.

О книге «Одесский меридиан, или Голубое вино Велимира»⁴ можно говорить долго, но в этой статье я коснусь только отдельных моментов ее визуальности, семантики, а также некоторых особенностей ее строения и структуры.

К разговору о поэзии Хлебникова в этой книге ЭШ пригласила не только Веру Хлебникову, меня и художника Александра Кулиева, дизайнера книги, но и своих друзей: художников, поэтов, артистов. Их короткие реплики из фейсбуичного чата завершили структуру книги, как бы закольцевав ее.

2 Велимир Хлебников (настоящее имя – Виктор Владимирович Хлебников, 1885–1922) – русский поэт и прозаик, один из основоположников русского футуризма и крупнейших деятелей русского авангарда; в дальнейшем я буду называть его ВХ.

3 Вера Митурич-Хлебникова (р. 1954) – советская и российская художница, график, внучатая племянница В. Хлебникова.

4 Весной 2020 г. книга «Одесский меридиан, или Голубое вино Велимира» получила диплом на международном книжном фестивале «Зеленая волна» в Одессе.

Золотой слиток, а не книга! Такое впечатление производит обложка, залитая золотой краской, на которой в графическом кольце хлебниковского рисунка помещена фотография арт-объекта ЭШ, созданного из венецианской маски. Здесь не только проявилась любовь ЭШ к маске и маскарадности, но, возможно, выявилось ее творческое кредо. Пустые глазницы маски заклеены: одна – черным крепом с вылезающей, «вытекающей» из него (как слеза) черной ажурной тканью; другая глазница заклеена красной бумагой с фрагментом авторской подписи ЭШ, сделанной от руки. На лоб и щеки маски наклеены треугольники с фрагментами записей (музыкально-нотным, прозаическим и стихотворным). Своими острыми углами треугольники сходятся к центру маски. Так ЭШ создает особый тотемный знак XXI века с его будетлянскими кольцами, изысканной сложностью, перевертышами, возможными подменами и напряженным сиянием «золота».

Рисунок Велимира (в виде круга) из обложки переходит на форзац. Внутри круга – на форзаце – появляется новый круг и сделанный рукой ЭШ текст: «ниточкой тянутся почеркушки Велимира по стишатам Эвелины». Такое, казалось бы, домашнее вписывание себя в «круг» Хлебникова. Однако ЭШ не только вписывает себя в круг великого будетлянина, она размыкает его рисунками свои стихи, дает его рисункам свободно парить по страницам книги, создавая творческое напряжение между собой и ВХ, между его графикой и своими стихами.

Однако на первой странице книги ЭШ помещает не свои стихи, а небольшую цитату о языке Хлебникова из книги писателя Александра Иличевского, и

только потом начинается ее непрекращающийся разговор о Велимире и с Велимиром...

Рисунки Хлебникова представляют собой сделанные чернильным пером наброски спиралевидных (чаще всего закольцованных) структур или «сущностей» (все зависит от взгляда и интерпретации этой необычайной графики). Эти графические элементы свободно располагаются на страницах. Они не иллюстрируют стихи ЭШ, а представляют собой как бы дополнительную реальность, смещающую восприятие текста и изменяющую восприятие стихов ЭШ. Стихотворные тексты ЭШ – графически – представляют собой чаще всего монолитные строки (по четыре или пять стихов в строфе), правда иногда они выстраиваются в «лесенку». Рисунки ВХ «взрывают» плотный стихотворный текст ЭШ, а довольно большие (оставшиеся белыми) пространства страницы (на которых рисунок ВХ довольно часто не центрован: он то «влетает» в поле белого листа, то ускользает куда-то вправо или влево) создают динамическое напряжение между графикой ВХ и стихами.

В предисловии-эссе⁵ ЭШ, посвященном творчеству любимого поэта-будетлянина, белое пространство листа и текст находятся в неожиданном смещении относительно друг друга. Благодаря этому скошенные «фигуры из текста» и «белое» листа формируют ощущение новых, еще нехоженых дорог, не заполненных словами и смыслами.

Стихи ЭШ пропитаны трагически-прекрасной силой и какой-то особой свободой. Иногда их го-

5 Эссе написано на итальянском языке и переведено на русский переводчицей Евгенией Прокопьевой.

лос откликается (как в джазе) на голос Велимира и идет за ним, обрастаю своими обертонами, прозревая нездешнее свое будущее и проникая в потустороннее прошлое. Угол сердца, намеченный Хлебниковым, превращается в плодородную лунку, куда попадают зерна слов. И пропадая в таинственной тьме языка русского и/или итальянского (ЭШ – поэт-билингва), слова претерпевают алхимическую мутацию и выходят преображенными.

Образы книги ЭШ напоминают джазовые мелодии. Но джаз – это не только музыка раскрепощенного ума, это и чума войны, и тайны черных дыр истории, и спрессованная до болезненно стойкой строки память, прочерчивающая в темноте души тонкие светоносные линии. Линии эти гудят, как провода, в обездоленном пространстве.

у Велимира
степь – расстояние
степь Великая
древняя стиристость
принадлежность ей...⁶

Расстояние – не только внешняя мера пространства, но и внутренняя мера вещей – степень нужности и ненужности, как принадлежность всякого, кто в этот мир приходит. В окказионализме «стéпистость» происходит не только изменение статуса слова «степь», но и трансформация ее сути. С появлением суффикса «-ость» в слове проявляются одновременно и отвлеченное начало, и определенная человечность. Поэзия ЭШ балансирует на

⁶ Курсивом здесь и далее даны цитаты из стихотворений ЭШ.

зыбкой грани предельно абстрактного и до боли человеческого. А вот «бесстепье» (еще одно новое слово из ее словаря) обнажает уютный «кофейный» мирок, анестезирующий подлинную реальность.

После небольшого корпуса стихов ЭШ делает, как в музыке, первую коду: эссе-послесловие Грауз. Вторая кода – «Операция Велимир» – рассказывает о 19 офортах-подношениях итальянских художников Велимиру Хлебникову. Третья кода – фейсбучный полилог друзей ЭШ, в котором можно увидеть аватарки дорогих автору людей: Marina Popova, Larissa Grigorieva, Mila Nekrasova, Alexandre A. Bubnov, Elena Shkorpelo, Михаил Рошняк. Благодаря этому полилогу возникает непринужденно-легкий разговор о поэзии и совпадениях, закольцовывающих события (думаю, это еще одна отсылка к ВХ и его «круговым» рисункам). В завершении «золотой» книги ЭШ помещает написанный ею небольшой эпилог, полуфантастический-полушутливый, искрящийся любовью к цифровым кодам бытия, в котором реальность тесно переплетена с вымыслом.

II

Следующая книга ЭШ «Колокол тишины» – серебряная – посвящена Иосифу Бродскому, с которым ЭШ была дружна многие годы. Эта книга тоже билингва, но билингва, как всегда у ЭШ, своеобразная: некоторые стихи в ней даны в двух вариантах: русском и итальянском, некоторые только в русском. В книге есть листы с рукописным текстом, есть – со стихами, набранными на компьютере. В созда-

нии книги участвовали художник Василий Власов⁷ (с которым ЭШ сделала не одну совместную книгу), художница К. Матиссен, создавшая дизайн книги, и Татьяна Грауз, написавшая предисловие «Высокая вода / *Aqua alta*».

В этой книге все подчинено основной теме: Венеции, Бродскому и тому творческому гулу «колокола тишины», что отзыается в стихах и прозовидных текстах ЭШ. Работы художника Власова подчеркивают красоту и какую-то неуловимую призрачность венецианской архитектуры, а рисунки жуков-скарабеев, которых он своей легкой рукой запустил путешествовать по страницам книги, – это своеобразный образ поэзии, где из кручинок бытия собирается поэтическое слово.

КМ внесла своими дизайнерскими решениями в облик книги экспрессию и динамизм: буквы, будто магнитом собранные в расходящиеся спиралевидные круги, «загудели» со страниц «Колокола...». Доминирующими цветами стали серебряный, фиолетовый, черный, контрастно взаимодействующие с призрачно-бежевыми рисунками Власова.

В реальных биографиях поэтов (Бродского и ЭШ) встречи-разговоры могли быть самыми разными: важными, значительными, случайными, глубокими, тревожащими или поверхностными, но всегда – драгоценными. Время отсеивает шелуху. Остается только живое. Остается поэзия – та сгущенная речь, которая сверкает на солнце как пойманная диковинная рыба. Но если рыба-речь окажется в инородной среде, она превратится из небесно-го-

7 В. Н. Власов (р. 1953) – живописец и график (станковая и печатная графика, книжная иллюстрация), художник книги.

любой в бесцветно-серую, будто наполненную тоской чуждого ей бытия.

И подступали
к ступням пески
как та высокая вода
что бормотала беда! беда!
как траурная acqua alta
венецианских катафалков

Поэт – о котором болят стихи ЭШ – одинок и неприкаян, даже если внешне все выглядит вполне благополучно. Но траурные гондолы плывут, прискаливая к каменистому берегу San Michele. Медленное скольжение по венецианской речи Бродского, тихое и печальное скольжение в глубину поэтических вод русской и европейской культуры, – этим движением пронизаны стихи ЭШ. Вслушаемся в перечень (список) имен-кораблей поэтов, композиторов, звучащий в этой небольшой книге: Данте, Моцарт, Гёте, Павезе, Державин, Рембо, Цветаева, Мандельштам, Пастернак, Оден, Касарес, Рейн, Иличевский и, конечно же, Бродский. Мрачность времени рассеивается. Колокола тишины – эти вечные спутники углубленного созерцания – вызывают (вызвают) поэтическую речь из небытия.

III

Познание можно определить как огонь, что вспыхивает в стихах, «...ворожит и завораживает времена / множащееся между множеством пространств / или оплывающее в отсутствии своем».

«Оловянность, или 9 ступеней познания войны» (2020) – книга стихотворений ЭШ, созданная в со-творчестве с художником К. Матиссен, многомер-ная по смыслам и визуальным образам. По девяти ступеням познания мы будем медленно продви-гаться вперед, хлюпать в темной крови и навозе, обутые в тяжелые кирзовыесапоги Первой и Вто-рой мировых войн, останавливаться, смотреть слезящимися глазами каторжанина на звездное небо, мерцающее ледяным светом над сибирскими острогами. Или прощаться на перроне «навсегда-не-навсегда» с любимым человеком, потому что любовь и расставание – родные сестры, связыва-ющие любящих крепко-накрепко, так что ни один меч их не разрубит.

Это была наша последняя совместная с ЭШ кни-га с моим предисловием. Послесловие для книги написал Михаил Погарский⁸ – давний друг Эве-лины. Кира Матиссен вписала текст Погарского в небольшой по размеру четкий квадрат, оставив большую часть страницы белой, и «зарифмовала» этот текстовый квадрат с такого же размера «чер-ным» квадратом [слегка стертым, будто с пропле-шинами] на развороте следующей страницы, что семантически отсылает нас к квадрату Малевича. Художественное решение КМ – плотное, «взрыва-ющее» пространство книги красным, серебряным, черным и белым цветом. Острая динамика цвето-вых пластов и напряжение, возникающие между ними, стихами ЭШ и фразами, написанными полу-

⁸ М.В. Погарский (р. 1963) – художник, поэт, куратор, издатель, один из создателей Музея книги художника в Москве (совместно с художниками В. Лукиным и В. Корчагиным).

стертым шрифтом, взятыми из ее же стихов: «жуткое небо измени, что делать? будто это все навсегда». Эти фразы – как световые пули – активно влияют на восприятие не только стихов, но и книги в целом. Именно они становятся смысловыми акцентами зрительского и читательского внимания, проявляя через визуальность острый драматизм поэтики этой книги.

IV

В завершение хотелось бы сказать несколько слов о книге «Магические иллюзии», вышедшей в 2023 году в книжной серии Фонда Андрея Чеглакова при содействии Майи Авеличевой⁹. Началась эта книга с цикла моих стихов, посвященных последней¹⁰ большой выставке Александра Панкина¹¹. К сожалению, в 2020 году художника не стало, и выпуск книги был приурочен к первой посмертной выставке А.Ф. Панкина «Тайная лаборатория художника»¹².

Кира Матиссен сумела через особую структуру и дизайн соединить в интеллектуально-художественный диалог мои стихи и картины Александра

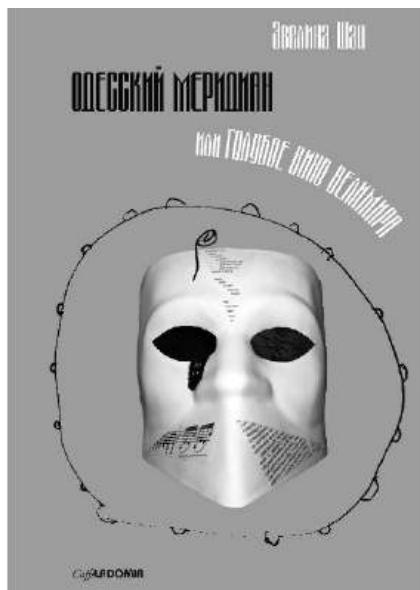
9 Майя Авеличева – президент Фонда Андрея Чеглакова.

10 Выставка называлась «Между нулем и единицей» и проходила с 1 июня по 7 июля 2019 г. в ММОМА.

11 А.Ф. Панкин (1938–2020) – советский и российский художник, «последний представитель русской религиозно-математической философии в абстрактном искусстве», в дальнейшем я буду называть его АП.

12 Выставка «Александр Панкин: от архитектуры к живописи. Тайная лаборатория художника» проходила в выставочном зале Фонда Андрея Чеглакова с 4 декабря 2023 г. по 28 февраля 2024 г.

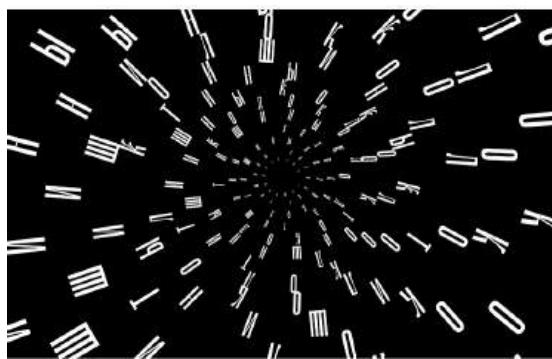
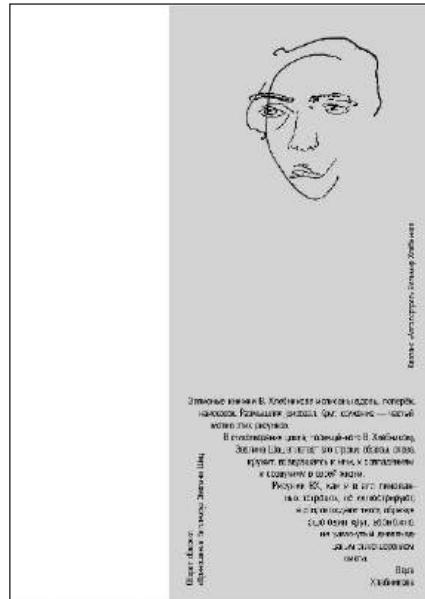
Федоровича, в которых с помощью цвета и формы, математических формул и записей творчески переосмысляется не только искусство авангарда, но и современные научные подходы к восприятию мира. В основу макета КМ взяла репродукции работ¹³ АП, сделав из книги своеобразный арт-объект, чем-то напоминающий складень. Благодаря этому возникает впечатление и детской игры, и «магических» творческих практик, и художественных «иллюзий», ради которых собственно и существует искусство, проявляющее сущностный реализм бытия через краски и формы, через гармонию математики и поэтического слова.



1. Обложка книги Эвелины Шац «Одесский меридиан, или Голубое вино Велимира» (2019), рисунки и оформление В. Хлебниковой, дизайн А. Кулиева

13 Особая благодарность за помощь в работе над книгой семье А. Ф. Панкина: его вдове – искусствоведу Н. С. Датиевой и сыну – художнику Д. А. Панкину.

2. Форзац книги Эвелины Шац «Одесский меридиан, или Голубое вино Велимира» (2019) с рисунком Велимира Хлебникова и текстом Веры Хлебниковой



3. Обложка книги Эвелины Шац «Колокол тишины» (2020), дизайн Киры Матиссен

4. Книга Эвелины Шац «Колокол тишины» (2020), рисунок Василия Власова, дизайн Киры Матиссен

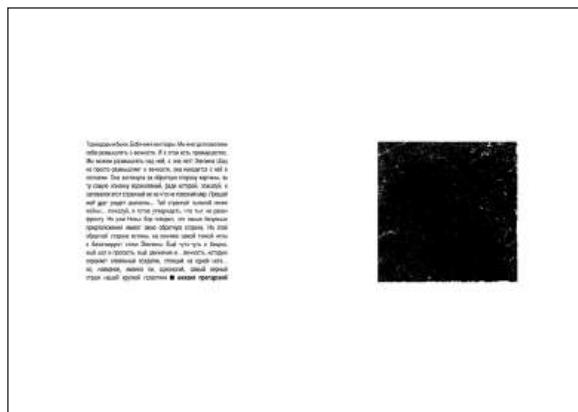




5. Обложка книги Эвелины Шац «Оловянность, или 9 ступеней познания войны» (2020), оформление Киры Матиссен



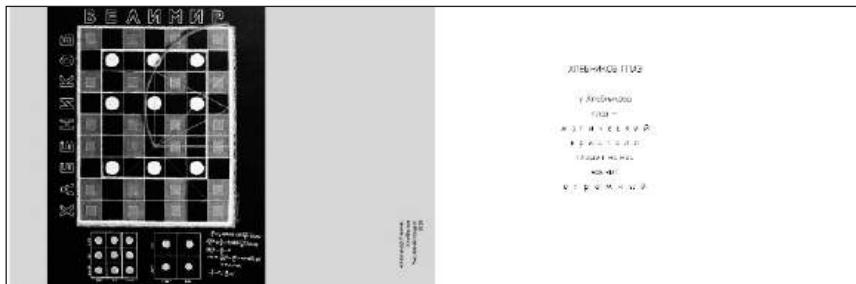
6. Одна из страниц книги Эвелины Шац
«Колокол тишины» (2020),
дизайн Кирры Матиссен



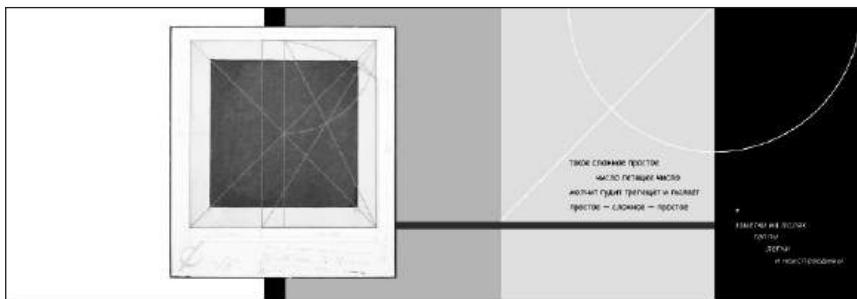
7. Одна из страниц книги Эвелины Шац «Оловянность, или 9 ступеней познания войны» (2020) с текстом М. Погарского, дизайн Киры Матиссен



8. Книга Татьяны Грауз «Магические иллюзии» (2023), дизайн Киры Матиссен



9. Книга Татьяны Грауз «Магические иллюзии» (2023), картины Александра Панкина, дизайн Кирры Матиссен



10. Книга Татьяны Грауз «Магические иллюзии» (2023), картины Александра Панкина, дизайн Киры Матиссен

Гик Юрий Львович

МЕЖДУ МЭЙЛ-АРТОМ И БУК-АРТОМ: ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПИТЕРА КУСТЕРМАНА (НЭТМЕЙЛА)

Мэйл-арт появился в 1960-е гг. как часть западной культурной революции, породившей искусство хэппенинга и перформанса, переосмыслившей роль театра и кино¹. Это направление современного искусства основано на коммуникации художников и включает поджанры: альтернативная филателия, искусство резиновых штампов, открытки художников, конверты художников. Мэйл-арт динамично развивается, проявляется себя в сотнях выставок по всему миру и соответствующих журналах. В мэйл-арте существуют иерархия художников, основанная на неформальном авторитете, а также региональные лидеры.

Мэйл-арт использует различные шаблоны коммуникации: звезду, цепочку, пересылку коллабо-

¹ Гик Ю.Л. История российского мэйл-арта // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. № 3. 2021. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. С. 24–30.

рационных произведений и др.² Одним из таких шаблонов является «проект», в рамках которого организатор собирает по всему сообществу мэйл-артистов произведения на определенную тему или по заранее предложенному алгоритму. Результат проекта обычно отражает выставка, информация о которой в виде специфической документации (в бумажной или электронной форме) доводится до всех участников проекта.

В 1960-е гг. книга как символ культурного наследия подверглась радикальной трансформации, появилась «книга художника» (*artist's book*). В «книге художника» эстетическая функция книги как арт-объекта – решающий фактор. Бук-арт является радикальной и наиболее интересной частью «книги художника», сочетающей свойства и тиражной книги, и арт-объекта³. Книги в бук-арте не похожи на обычные литературные книги, в них отсутствует связь «текст – иллюстрация»⁴ – это свойство является характеристическим для бук-арта. С другой стороны, произведения бук-арта не превращаются полностью в арт-объекты, они должны иметь тираж, в идеале от 100 экземпляров⁵. Это дает воз-

2 Гик Ю.Л. Особенности языка направления современного искусства «мэйл-арт» // IX International (Online) Scientific Conference "Language and Culture". Scientific Papers. Kutaisi. 2024. P. 45–51 [Электронный ресурс] URL: <https://enadakultura.com/en/conference/> (дата обращения: 17.02.2025).

3 Lippard L. Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 2001. P. 14.

4 Drucker J. The Century of Artists' Books. New York: Granary Books, 1995. P. 3–4.

5 Phillpot C. From N.E. Thing Co. To Anything Goes. Booktrek. Selected Essays on Artists' Books (1972–2010). Zurich: JRP Ringier, 2013. P. 17.

можность приобрести бук-арт обычной публике и существенно его удешевляет, что отвечает демократическим тенденциям современного некоммерческого искусства.

Бук-арт и мэйл-арт пересекаются на персональном уровне, обоими направлениями современного искусства занимаются многие художники⁶. Общая схема пересечений бук-арта, мэйл-арта и смежных направлений представлена на рисунке 1.

Для бук-арта сеть мэйл-арта является средством передачи, одним из основных каналов распространения книг, наряду со специализированными книжными магазинами. Для мэйл-арта, в свою очередь, бук-арт является одним из видов артефактов обмена. Книгами художники обмениваются с таким же энтузиазмом, как и самодельными марками, авторскими открытками или графикой.

Перейдем к основному герою нашего повествования – немецкому художнику Питеру Кустерману. Кустерман известен в сети мэйл-арта как Нэтмейл⁷ за обилие проектов, им организованных: от перформансов до фестивалей. Он является лидером мэйл-арта в Германии и одним из европейских лидеров этого направления современного искусства.

Помимо мэйл-арта Кустерман известен и в бук-арте. Начиная с 1982 года он делает несколько изданий разных видов в год. Часть этих изданий можно отнести к зинам (журналам художника), часть к обычным литературным книгам, но большую часть

⁶ Гик Ю.Л. Бук-арт. Семантический подход // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. № 3. 2022. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. С. 167–171.

⁷ Netmail – сетевая почта (англ.)

можно отнести к бук-арту. Кустерман стал заниматься бук-артом одновременно со знакомством с сетью мэйл-арта, и это знакомство существенно изменило его издательскую практику – до мэйл-арта художник делал зины, близкие авторским книгам (т.е. с преимущественно литературной составляющей), а не бук-арту (с приоритетом визуальной составляющей). Мэйл-арт входит в его книги как на уровне содержания, вплоть до манифестов направления, так и на уровне формы, применения в книгах альтернативных марок и штампов, открыток. Темы и техники мэйл-арта, разумеется, не превращают автоматически книгу в бук-арт. Нэтмейл работает как на уровне книги, так и отдельных страниц, разбивая, трансформируя, перемешивая визуальный и текстовый контенты. Именно здесь, в форме книг и синкретических приемах оформления страниц проявляются основные новации художника, которые ждут более пристального исследования. Книжные произведения Кустермана выдают знакомство автора с основными трудами теоретиков бук-арта, прежде всего Филпота⁸ и Кэрриона⁹.

Перейдем к анализу произведений Кустермана. Объектом анализа является коллекция Кустермана из архива автора статьи, сложившаяся за более чем 20-летний период общения с этим немецким художником. Коллекция содержит: 27 изданий Кустермана (зины, бук-арт, авторские книги) с 1982 по 2020 год; более сотни марочных листов Кустермана.

8 Phillipot C. Booktrek. Selected Essays on Artists' Books (1972–2010). Zurich: JRP Ringier, 2013. 286 p.

9 Carrión U. The New Art of Making Books / Second thoughts. Amsterdam: Void distributors, 1980. 70 p.

на за тот же период; несколько десятков авторских открыток. Также в коллекции представлены конверты Нэтмейла, представляющие художественную ценность, и его графические листы. В этой статье мы ограничимся анализом бук-арта Кустермана, его марочных листов и авторских открыток. Расскажем также об организационной активности Нэтмейла, прежде всего о знаменитых фестивалях мэйл-арта в Миндене.

Нэтмейл занимается альтернативной филателией¹⁰ с начала 1980-х гг. Первые свои марки он делал, надпечатывая резиновыми штампами перфорированные листы, распространяемые с кондитерскими изделиями. Позже он перешел на серии, документирующие его путешествия и культурные походы. Известна многолетняя серия «Искусство в музее», представляющая собой набор коллажей, в основном из настоящих и авторских марок, а также оттисков резиновых штампов. Во время своих многочисленных поездок Кустерман шел с друзьями в музей, где они заходили в кафе и делали тираж марочных листов в виде коллаборационной (совместной, коллективной) работы. Тираж обычно не превышал 100 копий, часть его рассыпалась

10 Гик А.В., Гик Ю.Л. Альтернативная коммуникация (из истории альтернативных марок). Ч. 1 // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. №9 (48). 2016. М.: Интернаука. С. 20–42; Гик А.В., Гик Ю.Л. Альтернативная коммуникация (из истории альтернативных марок). Ч. 2 // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. №11 (50). 2016. М.: Интернаука. С. 43–86; Гик А.В., Гик Ю.Л. Альтернативная коммуникация (из истории альтернативных марок). Ч. 3 // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. №1 (52). 2017. М.: Интернаука. С. 24–42.

в сети мэйл-арта. Эти листы являются концептуалистским документированием встреч Нэтмейла и хорошим источником информации о развитии сети мэйл-арта, в том числе о первых выставках мэйл-арта в России. На рисунке 2 представлен марочный лист об одной из первых выставок мэйл-арта в Москве, организованной Кустерманом в 1990 г. в Центральном доме художника.

Отдельные марки Нэтмейл посвятил важным для него культурным событиям. Так, например, он выпустил марки в честь 1200-летия Миндена (города, где художник живет и работает), которые «забыла» выпустить почта Германии – рис. 3. Нэтмейл создает таким образом свою параллельную вселенную, наполненную значимыми культурными явлениями.

Открытки – один из основных предметов обмена в мэйл-арте для Кустермана. Его открытки можно разделить на два вида: ответы корреспондентам и свидетельства культурных событий. В «ответах корреспондентам» художник выражает в открытках свою признательность за полученную корреспонденцию. Кустерман делал такие открытки большими тиражами и отвечал ими формально на присланный мэйл-арт, где от него не требовалось дополнительных действий (например, определенного вида произведений для проекта) в качестве своего рода фатической коммуникации. Более интересными являются открытки, документирующие важные для художника события. Такие произведения он делал для своих многочисленных художественных акций. Некоторые фиксируют важные для мэйл-арта рекорды – как, например, «Самый

глубокий мэйл-арт» – перформанс с доставкой открытки на дно Красного моря – см. рис. 4.

С помощью открыток художник документировал и довольно сложные перформансы. В одном из них он объезжал несколько стран Европы за один день (для жителя Западной Германии с учетом отсутствия границ внутри Европы – это реально), в другом с помощью марок разных стран фиксировал свое очередное международное турне и визиты к своим друзьям-художникам.

Нэтмейл известен не только как художник-практик, но и как организатор мероприятий. Помимо множества выставок, сыницированных им во время мировых турне, Нэтмейл провел ряд фестивалей мэйл-арта и биеннале бук-арта. С 1983 по 2013 г. в Миндене каждые 2 года он делал фестивали мэйл-арта. На эти фестивали обычно приезжали мэйл-артисты со всей Европы: из Германии, Франции, Великобритании, Бельгии, Сербии, Италии, России. Некоторые фестивали являлись частью больших культурных событий, как, например, фестиваль 2009 года, совпавший с празднеством в честь 250-летия битвы под Минденом. На такие события собирались и мэйл-артисты с других континентов: из США, Канады, Австралии. Фестивали состояли из выставок мэйл-арта, в т.ч. персональных (например, выставка марочных листов канадского художника Анны Бананы в 2009 г.), перформансов художников и совместных групповых акций. Нэтмейл для фестивалей использует максимальное количество культурных площадок в Миндене: от собственной квартиры и городских супермаркетов до концертных залов

гостиниц и местных галерей. Художник организует также экскурсии по городу, где обращает внимание гостей на связанные с мэйл-артом архитектурные объекты.

Фестивали мэйл-арта являются закономерным этапом в развитии направления – в середине 1980-х гг. художники перешли к сочетанию переписки с личными встречами, что вылилось в разнообразные культурные события. Ряд фестивалей прошел в США, начиная с «Интердада-84» 1984 года. В Европе наиболее известными фестивалями являются немецкий в Миндене (организатор Кустерман), сербский в Белграде (организатор Камперелич) и бельгийский в Синт-Никласе (организатор де Декер). Ряд фестивалей подготовил в Италии Витторе Барони. Помимо фестивалей важны большие выставки мэйл-арта, на вернисажи которых также часто съезжаются мэйл-артисты со всего мира, как на выставку «Море – человек – огонь» в Афинах 2019 г. (организатор Мария Чорианополу). Фестивали обычно состоят из ряда выставок и перформансов художников. Организаторы, как правило, составляют отчет о фестивале, который позже рассыпается посредством сети мэйл-арта.

Перейдем к анализу бук-арта Нэтмейла. Издания художника можно разделить на 6 групп, которые можно приблизенно считать творческими этапами: зины (1982–1986), мэйл-арт-зины (1988–1989), дневники путешествий (1985–1992), каталоги мэйл-арт проектов (1983–2020), ежегодные творческие отчеты (1993–2004) и авторские книги (2005). К бук-арту можно отнести третью, четвертую и пятую группы: дневники, каталоги и отчеты.

Во время своих многочисленных путешествий Нэтмейл вел дневники. В них он заносил впечатления от путешествий, творческие планы, а также вдохновленные путешествием поэзию и графику. Путешествия Нэтмейла обычно сопровождались визитами к друзьям-художникам, а также культурными событиями разного масштаба. В дневниках мы видим отражение этих событий и применение артефактов друзей. Страницы дневников оформлены в смешанной технике, чаще всего это коллаж. Основой для коллажа являются страницы с рукописным текстом и графикой Нэтмейла, размноженные на ксероксе (скорее всего, Нэтмейл делал в путешествии один оригинальный дневник, который потом тиражировал по возвращении в Германию; тиражи дневников от 50 до 300 копий, содержат много ручной работы). На эти страницы наклеивались настоящие и альтернативные марки, ставились оттиски резиновых штампов, применялись другие артефакты путешествий – вплоть до кусочков тканей.

Одной из самых известных книг Нэтмейла является «Свободная Персональная Роскошная Сетевая Почтовая Доставка» 1992 года (рис. 5), документирующая турне, за которое художник попал в книгу рекордов Гиннесса. Перемещаясь от художника к художнику в течение года в качестве альтернативного почтальона, Кустерман доставил в общей сложности более центнера арт-корреспонденции.

Нэтмейл делал ежегодные мэйл-арт проекты на протяжении всей своей творческой карьеры. Проекты нередко имели статус международных и предполагали рассылку результатов всем участникам. Эти результаты Нэтмейл оформлял в виде

каталогов, которые являются хорошими образцами бук-арта. Проекты Нэтмейла велись на типичные для мэйл-арта темы, от экологической проблематики до отношений с мигрантами¹¹. Например, один из первых проектов Нэтмейла 1984 года был посвящен Оруэллу, как и множество других проектов того года в сети мэйл-арта. Последние его проекты посвящены проблемам адаптации мигрантов в современном немецком обществе, особенно арабских детей из современных «горячих точек».

В каталогах Нэтмейл решает сложный вопрос модернизации этой консервативной формы. Он делает это, причудливо перемешивая текст и графику, изображения-иллюстрации и реальные объекты. Как и в дневниках путешествий, Нэтмейл декорирует страницы каталогов альтернативными марками и штампами. Некоторые каталоги имеют страницы разного цвета и формата.

Например, в каталоге «Один берлинец в Париже» (рис. 6) каждому подразделу выставки соответствуют страницы определенного цвета и формата. Для удобства перелистывания художник использует систему индексирования, применяемую обычно в телефонных книгах. Это произведение служит хорошей иллюстрацией тезиса манифеста Улисса Кэрриона¹² о том, что страницы в книге должны

11 Гик Ю. Л. Идеология и тематика мэйл-арта // Сборник: Художественный текст как динамическая система. Материалы международной конференции, посвященной 80-летию В.П. Григорьева (Москва, 19–22 мая 2005 г.) / Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. М.: Управление технологиями, 2006. С. 193–205.

12 Carrión U. The New Art of Making Books / Second thoughts. Amsterdam: Void distributors, 1980. 70 p.

быть различны по форме и цвету – иначе книга, независимо от текстового содержания, будет скучной.

Помимо дневников и каталогов, Нэтмейл делал в 1990–2000-х гг. ежегодные творческие отчеты, где также рассказывал о своих путешествиях и проектах, как и о других важных для художника культурных и личных событиях. Нэтмейл работал в культурном центре Миндена «Buz», и за год материала набиралось на довольно серьезную книгу. Страницы в этих книгах были выполнены в узнаваемом для художника стиле смешанной техники, с базой ксерокс-графики и применения вручную артефактов – в основном альтернативных марок и оттисков резиновых штампов. На некоторых страницах мы можем увидеть целые авторские открытки (рис. 7). Отдельные отчеты совмещены с каталогами – они в них вклеены, содержащими иллюстрации художников со всего мира. В отчетах Нэтмейл рассказывает и о своих перформансах, как, например, о «почтальоне, приходящем при отливе» (рис. 7). В Германии действительно есть острова, куда можно добраться только во время отлива, и, соответственно, лишь тогда возможна доставка почты. Нэтмейл воспользовался этим фактом и доставил мэйл-арт живущим на острове художникам – так же, дождавшись отлива.

Выводы

Мы показали разнообразие художественных идей и применяемых стилей Питера Кустермана (Нэтмейла). Творчество Нэтмейла не ограничива-

ется книжными изданиями. Он известен и своими авторскими марками, открытками, а также перформансами и почтовыми акциями, которые он проводил в разных странах, в т.ч. в России. Нэтмейл – знаменитый путешественник, объездивший весь мир. Во многих странах, как в России и Белоруссии, Нэтмейл организовывал первые выставки мэйл-арта. В Миндене (Германия) Нэтмейл каждые 2 года проводил международные фестивали мэйл-арта, за что город стали называть Меккой мэйл-арта.

Творческая активность Нэтмейла шире чем поле его визуальных или синкетических практик. Он является также музыкантом, владеющим многими духовыми инструментами, и участником джаз-фестивалей.

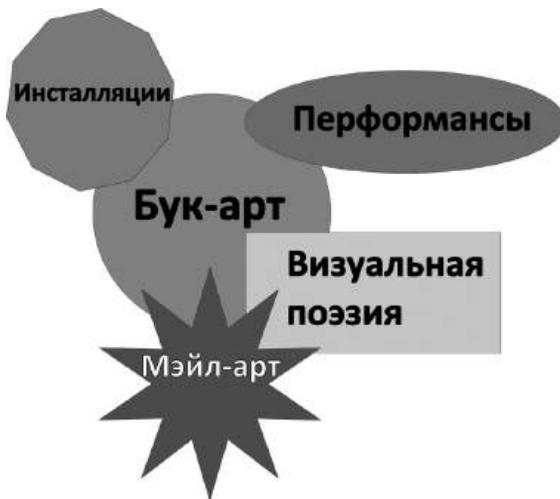


Рис. 1. Связь бук-арта, мэйл-арта и смежных направлений современного искусства



Рис. 2. П. Кустерман.
Марочный лист о выставке
в ЦДХ. 1990



Рис. 3. П. Кустерман.
Марки, посвященные
1200-летию Миндена.
1998



Рис. 4. П. Кустерман.
Открытка «Самый глубокий мэйл-арт». 2006



Рис. 5. П. Кустерман.
Страница из книги
«Свободная Персональная Роскошная
Сетевая Почтовая Доставка». 1992

Рис. 6. П. Кустерман.
Обложка каталога
«Один берлинец в Париже». 1985



Рис. 7. П. Кустерман.
Разворот ежегодного
отчета.
2002



Данильянц Татьяна Сергеевна

«ПАРИЖ НАКАНУНЕ ВОЙНЫ
В МОНОТИПИЯХ Е.С. КРУГЛИКОВОЙ»
КАК ФЕНОМЕН «КНИГИ ХУДОЖНИКА»

Книга «Париж накануне войны в монотипиях Е.С. Кругликовой», изданная в Петрограде в 1916 году, представляет собой объект искусства, заслуживающий внимательного и отдельного рассмотрения. Это издание – уникально, хотя бы потому что и доныне оно остается чуть ли не единственным литературно-художественным документом, свидетельствующим о восприятии русскими художниками жизни Парижа первого десятилетия XX века. Составленная из прозаической и поэтической частей, в которых приняли участие известные русские литераторы, обильно иллюстрированная силуэтами работы Кругликовой, а также содержащая воспроизведенные 20 цветных монотипий о Париже работы той же художницы, эта книга является органичным для эпохи модерна произведением книжного искусства, в чем видится ее несомненный интерес для искусствоведческого анализа. Новый взгляд на книгу как на целостный организм был предложен художниками объединения «Мир искусства» в конце XIX века, хотя генеалогия этого явления восходит

к традиции прерафаэлитов и творчеству У. Блейка. Книга стала пониматься как синтез всех элементов, начиная с переплета, обложки и заканчивая заставками, виньетками, концовками и другими иллюстративными элементами. Художник становится своего рода режиссером, осуществляющим «постановку» того или иного литературного произведения. Проблема целостности решается именно через этот единоличный творческий акт: все подчиняется единому художественному замыслу, художник разрабатывает и шрифт, и иллюстрацию.

Книга – явление не менее временное для восприятия читателя, чем для зрителя – кинолента. Для достижения целостности детали должны подчиняться единому стилистическому принципу. Думая о времени прочтения книги, немаловажно понять, как организовано ее пространство, простиавлены ли художественные акценты в соответствии со смысловой насыщенностью текста. Речь идет, собственно, о создании и «озвучивании» своеобразного художественного «сценария книги».

Говоря о самой художнице, заметим, что она была человеком необычайно энергичным, деятельным и живым. Возможно, что жизнь города, его жителей в их буднях и праздниках интересовали ее больше всего. Оформление книги «Париж накануне войны...» – это 20 цветных монотипий и силуэты, вырезанные из черной бумаги, – заставки, буквы, концовки, виньетки. Использованные в книге эти две техники, два подхода заслуживают отдельного анализа, что позволит в дальнейшем говорить только о пространственном, т.е. композиционном строе книги.

К монотипии Кругликова обратилась в 1909 году, что явилось органичным итогом ее творческой эволюции в гравюре: постепенный отход от линеарности в сторону лепки формы цветом. Темы двадцати листов, вошедших в книгу, различны. Часто это движение: воды или людей (например, в танце). Колорит работ – розоватый, желтоватый, оливковый, серо-стальной, синий. Надо сказать, что монотипия позволяет получать особо тонкие и чистые цвета. Среди листов, помещенных в книге, – воспоминания о дягилевских сезонах в Париже, о балах, о парижских солнечных двориках. А. Бенуа, говоря о работах Кругликовой, подчеркивал, что они «куда более “модерн”¹, чем работы его, Сомова, Добужинского, Серова, Лансере, Остроумовой-Лебедевой. Он отмечал также, что Кругликова пробовала свои силы в разнообразных техниках, и очевидно ее стремление «идти вместе с веком, быть передовой, *à la page*»². Выход на монотипию произошел у Кругликовой в результате экспериментальной работы и был некоторой счастливой случайностью. Сама художница писала об этом так: «... мне нравится лихорадочность и риск этой техники, на которую я набрела случайно...» Известно, что в европейской традиции в ней работали итальянец Дж. Б. Кастильоне (XVII век) и англичанин У. Блейк (к. XVIII – н. XIX в.). Ряд работ Э. Дега выполнен в технике пастели по монотипии («Голубые танцовщицы», например). В чем состоит смысл и возможностях монотипии: думается, в некоторой интерес-

1 Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Т.2. Кн. 4, 5. М.: Наука, 1980. С. 438.

2 Там же. С. 437.

ной для художника непредсказуемости результата, в живой и непосредственной фиксации окружающего, в живых цветовых эффектах. Это сближает монотипию с живописью, хотя она и является графической техникой, т. е. связанной с воспроизведением изображения через печать.

Листы, вошедшие в книгу, очень самодостаточны. Они декоративны и обладают несомненной станковой ценностью. Присутствие же их в книге усиливает ее эстетическое воздействие, делает более украшенной. Очень часто объектом внимания художницы становятся пейзажи, наполненные философским смыслом.

Второй техникой, используемой Кругликовой в книге, является силуэт, вырезанный из бумаги. Силуэтная техника осваивалась ею с начала 1910-х гг., много времени она посвятила изучению классического силуэта XVIII века. Ее любимым автором был Сидо. Ни от вырезания «планов», ни от введения в силуэт, выполненный в черной бумаге, белых прорезов она не отказывалась. Очень существенно, что ее силуэтные композиции, выполненные в черном цвете и наклеенные на белую бумагу, почти всегда цветные. То есть тон, количество цветового пятна (правило для живописи), тут достигается разным количеством черного и белого цветов. Некая условность дает оптическую свободу. Белые промежутки начинают вибрировать цветом. Точность рисунка и композиции позволяют ясно «читать» изображенное.

Японский модельер Юджи Ямамото говорит: «Я хочу создать силуэт, форму, текстуру; у вещей есть различные настроения, чувства, которые сбি-

вают меня с толку... Если я натыкаюсь на новые идеи, я начинаю с черного материала»³. Перефразируя его слова, можно сказать, что когда Кругликова хотела создать движение, то начинала с черного цвета, выявляя самый вектор движения. В отличие от мирикссников, для которых силуэт всегда был в первую очередь аксессуаром книжного оформления (Сомов, Добужинский, Бенуа, Лансере), иллюстративные силуэты Кругликовой, включенные в книгу, имеют собственное станковое значение и очень созвучны духу времени начала XX века. Живопись и фотография шли, в данном случае, рука об руку, творчески обогащая друг друга (не случайно после революции Е.С. будет преподавать в петроградском Высшем институте фотографии и фототехники). Стремление к выявлению движения, концентрация сущности предметов сгустками черного цвета сближают ее подход с принципами фотографии и кинематографа. Вспоминая статьи венгерского художника Л. Моголи-Наги, книга которого «Живопись или фотография» была издана в 1920-е гг., нельзя не отметить сильное стремление художницы связать эти два явления искусства через объединяющий их принцип выявления сущности видимого мира, его структуры.

В силуэтах Кругликовой нет сплошной заливки. На равных работают и черный, и белый цвета. Это как бы негатив смонтированной пленки. Большое, если не основное значение имеет ритмическое чередование черного и белого, их мерное соотношение. Во многом на пластику силуэтов Кругликовой оказал влияние французский плакат. Подчеркивание

3 Вендерс В. Записки о городах и одеждах: сценарий. 1993.

плоскости листа линией было органично для афиши, находящейся на плоскости стены. Плоское цветовое пятно, замкнутое контуром линии, условность цвета – все это имело определенное воздействие на прекрасно знавшую художественную и городскую жизнь Парижа художницу. Она любила этот город, его брожение, его вибрации. Жизнь людей происходит в городском пространстве, и, как говорит один из французских писателей этого времени, один из значительных факторов, образующих красоту улицы и города в целом, – это «кишение», брожение человеческих масс. Помимо этого – красота самих зданий, памятников, перспектив, вывесок и афиш. Магазины с их многоцветной броскостью становятся душой современных зданий. Все это привлекает внимание художников. Л. Франт создает в начале века целую графическую серию, посвященную жизни улиц, набережных Парижа.

В силуэтах Кругликовой, посвященных Парижу, «бесконечной вереницей тянутся сцены, типы и виды. Тут находим все, что пленяет, восхищает, трогает и смешит во внешнем облике Парижа»⁴. Это жанровые сцены, цирковые представления, танцы.

И, конечно, не забываем, что именно в конце XIX века появляется кинематограф, который тоже как будто специально приспособлен для фиксации этой великолепной уличной многоголосицы. «Живое фиксирование жизни», которое заставляло братьев Люмьер засыпать своих агентов в разные города в поисках жанровых сюжетов, привлекает и Кругликову. Так, она часами всматривается и вслу-

⁴ Елизавета Сергеевна Кругликова. Жизнь и творчество. Сборник. Л.: Художник РСФСР, 1969. С. 80.

шивается в голоса города, впитывает вечную его экспрессию, создавая из самой текущей жизни непрерывный творческий процесс. Это было стремление уловить дух времени, музыку современности. Категория времени очень существенна для силуэтных работ художницы. Фризообразность в развитии композиции, разомкнутость левого и правого концов роднит ее работы с кинематографической лентой, где кинокадры – «слова» кинематографа – обретают новые смыслы, впечатляющую многозначность от монтажного соединения с другими кадрами, от целенаправленной их организации. Работам Кругликовой свойственна и одновременность, и протяженность во времени. Это как бы совмещение двух временных реалий – времени-движения (слева направо) и времени-мгновения, когда происходящее схватывается одновременно. Такое прочтение действия, движения как нельзя более органично входит в структуру книги.

Хочется еще отметить следующее. Силуэтные портреты поэтов Чулкова и Вяч. Иванова станут для Кругликовой началом создания серии, посвященной поэтам-современникам. Уже в этих двух работах отметим существенные особенности графической интерпретации образов поэтов художницей. Не лишенные элемента иронии, они как нельзя лучше подчеркивают характерное в личности портретируемого. Силуэт – знак, свойственный эстетике модерна, – получает тут психологическое наполнение.

Переходя к собственно анализу структуры книги, напомним обстоятельства ее создания. В основе лежала идея помочь русским художникам, застигнутым Первой мировой в Париже. Деньги, вырученные

от продажи книги, отсылались этим художникам в Париж. Известные русские литераторы и художники: Ремизов, Бенуа, Чулков, Волошин, А. Толстой и другие – написали рассказ-воспоминание или стихотворение, посвященные Парижу. Кругликова связала их воедино, нанизала на художественный стержень.

Ее ателье в Париже в начале XX века было средоточием интернациональной богемы, куда сходились люди разных творческих специальностей, ученые, поэты. Тут устраивались костюмированные представления, стольственные досугу художественных парижских кругов того времени. Все это было наполнено особой непретенциозной атмосферой домашнего праздника. Надо сказать, что тема праздника, игры, буффонады, порой смешного, порой лирического начал пронизывает эту книгу. Здесь, под ее гостеприимным кровом, собирались разные люди, объединенные любовью к Парижу. «Хочу я в мимолетных штрихах запечатлеть последние, беззаботно веселые моменты перед разразившейся так внезапно страшной войной»⁵, – пишет художница. Основной темой ее монотипий становится Париж праздничный. Тема праздника свойственна городской культуре, она часто присутствует и в произведениях импрессионистов.

Вспомним слова Фаворского о том, что «понять стиль писателя – это значит увидеть литературное произведение, к какому времени оно бы ни относилось, глазами современника»⁶. Оформление книги силуэтами и вклейивание листов монотипий

5 Там же. С. 84.

6 Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. С. 116.

явились теми изобразительными средствами, которые связали разные почерки в единый художественный организм. Книга представляет собой как бы несколько различных по интонации сценариев, соответствующих каждому автору, но общими остаются стилистические правила: почти каждая страница украшена сверху однотипным силуэтым «бордюром», и к каждому «сценарию» приложены заставки, заглавия и концовки. Страницы перемежаются вклеенными воспроизведениями монотипий. Надо отметить, что они не всегда органично входят в состав книги, но в целом придают ей какое-то особенно камерное, теплое звучание.

Издание было подготовлено к началу 1916 года. Русский искусствовед А.А. Сидоров назвал его «одной из последних хороших книг дореволюционной книжной культуры»⁷.

Опять-таки В. Фаворский говорил о смысле каждого элемента книжного оформления, делая акцент на том, какое важное значение имеет переплет: «Переплет делает книгу вещью нашего бытового убранства»⁸. Вместе с тем переплет – это вход во внутреннее пространство книги, поэтому важно, чтобы он как бы обнимал само содержание, настраивал на правильный лад. Книга «Париж накануне войны...» была издана в матерчатом переплете белокремового и – еще вариант – серо-голубого цветов. Она большого, просторного формата, с вытисненным в центре обложки золотым гербом Парижа. Как

⁷ Сидоров А. А. Русская графика начала XX века: Очерки истории и теории. М.: Искусство, 1969. С. 213.

⁸ Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. С. 116.

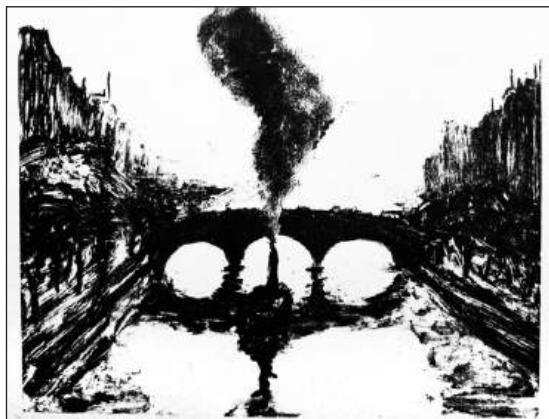
золотая ладья, этот герб переносит нас во внутренности – столь традиционный для эстетики начала XX века «обоеобразный» орнаментальный форзац, который сообщает внутренним покоям книги мягкую домашнюю простоту. Такая книга может быть показана друзьям после вечернего чая, при свете абажура. Она легко входит в бытовой, обаятельный, обжитый интерьер. На первой иллюстрации, выполненной в технике монотипии, как на своеобразном фронтисписе – изображение мастерской художницы. Это как бы приглашение в мир, где творческая энергия слита с бытом и неотделима ввиду какого-то их теплого сродства. Париж Кругликовой может быть очень проникновенным, сокровищницей искусств, градом Верлена и Малларме. От содержания текста меняется интонация оформления. Так, в рассказе «Сердце мировой красоты» В. Курбатова, наряду с силуэтами, посвященными современности, присутствует архитектурный силуэт, передающий атмосферу готических улиц старого города. Удлиненная форма соответствует вытянутым готическим зданиям. Интересен изобразительный прием художницы в этом рассказе: силуэты двух цветочников, толкающих коляски с цветами, направлены друг к другу через иллюстрацию «На Бульмишель», что сообщает прочтению текста свой ритм, т.е. для восприятия силуэта и монотипии необходимы разные отрезки времени; это как своеобразная цветная пауза в развертывании сценария.

Вторая часть книги отведена поэзии. Оформление тут очень скромное, лаконичное, выдержанное в стилистике модерна: завитки цветов и листьев, стилизованные вазы и т.д.

Иллюстрация далеко не везде соответствует содержанию текста, иногда вообще существует сама по себе. Это элемент и творческой свободы, восходящей к книгам О. Бердслея, и творческой игры. Замечательны мелкие силуэты, воспринимаемые как вполне самостоятельные произведения искусства. Некоторые силуэты перекликаются с монотипиями, как, например, «Кораблик на Сене» и силуэт с мостиком. Концовки органично переходят в монотипии.

Ритм этой книги прихотлив, но, когда переворачиваешь последнюю страницу, создается ощущение, что прошло много времени и произошло много событий. Эта книга надолго остается в памяти, остаются ее контрастные черно-белые изображения и на их фоне проявленная цветность монотипий. Книга несомненно удалась как целостный художественный организм. О ней напишет А.А. Сидоров в книге «Русская графика начала века», Э.Ф. Голлербах, А.Н. Бенуа и многие другие. Заметим, что силуэтное оформление книги Кругликовой отличает множественность и разработка всех элементов убранства книги: переплета, обложки, форзаца, фронтисписа, заглавного листа, заставки, концовки; а также осуществленный синтез этих деталей, связанный их общими стилистическими приемами: единством черно-белых силуэтов, ритмикой вклеенных монотипий. Отсутствие полосных силуэтных иллюстраций подчеркивает «взрослую» ориентацию этой книги. Полосными иллюстрациями тут становятся монотипии. Заметим, что при разнообразии представленных в книге Кругликовой сцен, она не создает ощущение перегруженности. Лаконичность и строгая знаковость силуэтов, позволяющая обобщать происход-

дящее, уготовляют дальнейшее развитие русского книжного искусства. В 1920-х годах, уже на других принципах, принципах плаката и фотоплаката, А. Родченко и В. Маяковский выдвинут идею о строгой целесообразности книжного оформления, стремясь минимальными средствами выразить желаемый смысл. Иллюстрации «Окон РОСТА» с их нарочитой гротескностью отстоят от аристократически-простых силуэтов «Парижа накануне войны...» на целую эпоху, однако неумирающий дух искусства так или иначе будет присутствовать и в их попытке мнимумом средств выразить жест, голос, цвет.



Монотипии из книги
«Париж накануне войны
в монотипиях
Е. С. Кругликовой»

Силуэтное оформление книги «Париж накануне войны в монотипиях Е. С. Кругликовой»

ДОХОДЪ ОТЪ ПРОДАЖИ ЭТОЙ КНИГИ
ПРЕДНАЗНАЧАЕТСЯ НА ОКАЗАНІЕ ПОМОЦІИ
РУССКИМЪ ХУДОЖНИКАМЪ, ЗАСТИГНУТЫМЪ
ВОІНОЮ ВО ФРАНЦІІ.



ВМІСТО ПРЕАМУЛОВІЯ

Я думаю нѣтъ такого русскаго художника, которыи, побывавъ въ Парижѣ, не зашелъ бы къ Елизавѣтѣ Сергеевнѣ Кругликовой въ ее уютную мастерскую въ rue Boissiere.

Експедиція II подіржала робіт співробітників північно-західної
Америки — від Північного знаменитого барона Гришка, від
Ромб-Рейненштейна, — від обмінників копіорах, лежать прочим,
зокрема наблюдані за засінням і розведенням північно-західної російської худо-
жниці. І післяніння засіннями північно-західної російської худо-
жниці доказані фахом ізмінів не мають позиції опонентів, які
з'ясувавши зміст фахівчих знаннях, висувають.



чemu навіть дозвільно сказати не-
преквіто въ домахъ и кебеля? Разъ
«новое» искусство не должно прояв-
ляться въ новыхъ областникахъ?— Но —
гайд?

Когда земледелие и ремесла перешли границы Эллады, появлялись на поисках земель, в которых они бы, возможно, любили residенции Юлия Остиниуса, генералом, работал на новой «христианской» кулинарной науке, и не знаящей ни «тебя», ни «господина», и не то же Ас земля кулинарной земледелической, спрекращающей все земли. Тогда, на первых практико-неканонических-переводческих-восточнорусских башнях рождались храмы. Но это упомянутое предположение должно быть, в попытке феноменальные зодчие смешали романские храмы и вновь введенные ими падишахи из персидской земли, именем земледелия и поиска ими земель, именем кулинарного расширения. Именно в Персии и около Персии родилось истинное искусство «зодчества», то сочетание красоты и кулинарии, притягивающее копиями, не имеющими аналогов, блеском, появившимся, это, прежде чем «академия». Дело было не только в том, что земледелие и кулинария, несмотря на то, что в персидской земле и в Персии сажали ее постепенно, искали построить славянские храмы, а, конечно же, славянские, славянские, а, конечно же, славянские, неизвестные им, земли.

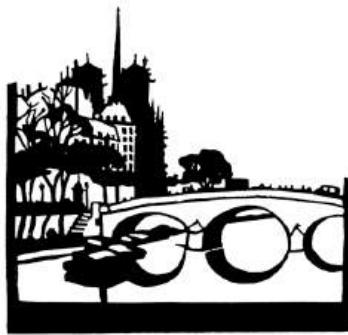


ВВОДЕ ЗНАКОВ

ВСТВОСТАВЛЯЛ в якожу спбогиню, на краї співака
чуда відь. Тридцять лінів, коли привез
бадь. Інші і пісні, на які відь відповідає,
співали не лише в Ізюмі і сусідів, але й у більш
некількох Донських хуторах. Кілька-тобудь, хутор
важко, які, що відмінно підійшли під поклон
богині. Знімали, пісні підійшли, припініли, все
змінилося і пісня - співала бадь. Боги, пісні, пісні - перез
перез, і крім того, все як-то змінилося, пісні вже раз
перез пісні і пісні вже змінилося, якоже, корінно змінилося, а
пісні корінно, як змінилося, а пісня, що відь на більш
складі.

Но яко съмъ ханъ, — ѿ бояръ зъбъ.

Аннонс, каких открытий: «столы и подиумы, на которых, стоят
все эти бледные, и свет, каких сюе, московские! И я все ходил»



Парыгин Алексей Борисович

КНИГА КАК ФРАГМЕНТ МИРА
(ПРО СВОЮ КОЛЛЕКЦИЮ)

Многие заметные художники XX века собирали художественные произведения, в первую очередь – эстампы. Из отечественных: Михаил Ларионов, Дмитрий Митрохин, Владимир Конашевич... Такая форма непосредственного контакта с материалом, созданным, как правило, людьми из другого времени и географического положения, с иными корнями и предпочтениями, позволяет лучше вычленить собственные приоритеты, осознать свое положение на карте искусства.

Моя коллекция artist's books и печатной графики начала складываться стихийно и почти самоизвольно в середине 1980-х гг. Самые первые работы были подарены друзьями-художниками. Постепенно интерес к аккумулированию искусства стал более осознанным, системным и само значимым, иной раз – полным страстного азарта. Со временем, насколько позволяли возможности, я стал приобретать работы мастеров, которых никогда не знал, да и не мог знать, но которые были мне чем-то интересны, близки или полезны как

художнику – атипичностью пластического языка, идеями и сюжетами; или наоборот – их работы, не отличаясь острой индивидуальностью, являются квинтэссенцией духа ушедшего времени.

Основной объем материала относится к станковой печатной графике, к которой, по разным причинам, я давно испытываю особый и разнообразный интерес, как непосредственно практический (постоянно работая в разных техниках: шелкографии, линогравюре, литографии и т.д.), так и некий метафизический. В коллекции представлены, хотя и в разной пропорции, абсолютно все эстампные техники: литография и меццо-тинто, разные виды офпорта, ксилография и линогравюра, шелкография, монотипия, гравюра на картоне и пр. Общее количество листов в коллекции давно превышает тысячу. Географически весь материал довольно условно можно разделить на три больших раздела: отечественная графика, графика европейская и графика Востока. Временной диапазон: с XV века по наше время, с преобладанием эстампов XX столетия. С середины 2010-х коллекционирую технически необычные образцы старой фотографии «ню» XIX–XX вв. (около 400 отпечатков). И, конечно, книга художника, работы коллег-современников, боксы с моим участием и то, что мне просто любопытно листать как рабочий материал для генерирования новых семантических идей.

Достойным и вполне утвердившимся первопроходцем *artist's book* как самостоятельной формы искусства считается Уильям Блейк (1757–1827), английский литератор и художник, в силу личных обстоятельств в конце 1780-х гг. начавший гравиро-

вать и издавать собственные поэмы. При этом взаимосвязанность текста и изображений, использование ручной иллюминации и прочие визуальные изыски отличает практически все рукописные и первопечатные книги Европы, с той единственной, но существенной разницей, что текст, графическое оформление, непосредственное издание, как правило, относились к компетенции разных людей. Впрочем, сами книги от этого не становятся менее привлекательными.

Образцом стилистической цельности слова и типографики подобной книги является, например, инкунаабула «Dat boeck van den leuen ons liefs heeren Ihesu Cristi», текст которой (*Vita Christi / Жизнь Христа*), принадлежащий перу немецкого христианского писателя-теолога Людольфа Саксонского (ок. 1295–1378), многократно издавался, на несколько столетий став своего рода бестселлером позднего Средневековья¹.

Фолиант, лист из которого есть у меня, отпечатан в Антверпене типографом Жераром Леу осенью 1487 года. Пластика убедительная своей линейной ясностью сдвоенная обрезная гравюра на дереве – «Положение во гроб», свободно, но точно подкрашена вручную водяными красками с витиевато гравированной буквицей в начале текстового блока. К ранней европейской гравюре я отношусь с большим пietетом, и этот лист, купленный лет пятнадцать назад на одном небольшом аукционе в США, преодолел долгий путь на перекладных самолетах, прежде чем попал в мою коллекцию (продава-

¹ Существуют и современные переиздания этого произведения на русском языке.

вец отказывался отправлять материал напрямую в Россию). Авторство всех иллюстраций этого тома приписывается граверу, оставшемуся анонимным и обозначаемому в профессиональной литературе как «Первый Антверпенский ксилограф».

Коллекция печатной графики европейских и американских художников XV–XXI вв. включает в себя работы: Альбрехта Альтдорфера, Болоньино Альтьери, Гендрика Гондиуса I, Виргиля Солиса, Франсуа Шово, Джованни Баттисты Боначино, Андриса Вайланта, Яна Лёйкена, Доменико Кунего, Питера ван Гунста, Чарльза Тернера, Иоганна Георга Вилле, Шарля Этьена Пьера Мотте, Иоганна Непомука Штрикснера, Фридриха Флейшмана, Огюста Раффе, Гюстава Доре, Жана Гранвиля, Анри Монье, Вильгельма Лейбля, Фридриха Бохманна, Жоана Миро, Пола Лаурица, Яна Кубичека, Юкки Вейстола, Рауля Юбака, Эдварда Августа Лэндона, Бриджит Курден и ряда других мастеров.

Многие из отдельных гравированных листов XVI–XVIII веков, которые есть у меня, связаны с книгами, для которых они изначально и делались. Например, сюрреалистической странностью сюжетов симпатична мне серия гравюр Болоньино Альтьери (1555–1576), сделанная для тома «*Imagini*» (*Le imagini con la spositione de i dei de gli antichi* raccolte per Vincenzo Cartari, Venetia, F. Marcolini, 1556), знакового сочинения XVI в. итальянского поэта и ученого Винченцо Картари (1520–1570). Книгу вполне можно рассматривать как путеводитель по античной мифологии, с подробным жизнеописанием Бахуса и Венеры, Нептуна и Сатурна, Плутона и Меркурия, Фортуны и прочих богов. Из 89 офортов,

иллюстрировавших второе издание сочинений, у меня есть только пять, в том числе мой любимый – «Нептун и Афродита» (1571), висящий над рабочим столом уже много лет.

Еще из того, что заслуживает упоминания, – серия легких миниатюрных (60×80 мм) ксилографированных иллюстраций немецкого мастера Северного Возрождения Виргиля Солиса (1514–1562) к изданию «Метаморфоз» Овидия (Франкфурт, 1581). За ним следует: «*L’Ovide en belle humeur*» – саркастическое переложение «Метаморфоз» на французский язык, сделанное музыкантом и поэтом Шарлем Койпо (1605–1677). Книга, абсурдно-фантасмагорические рисунки к которой придумал и гравировал резцом на меди художник Жан Матье (1590–1672), ими в основном и знаменитый, пользовалась большой популярностью. Сочинение, являющее собой явный образец априоризации в искусстве, было выпущено парижским типографом Николасом Ренуаром в 1619 г. и впоследствии не раз переиздавалось. Обе вещи крайне редки и представлены у меня лишь отдельными гравюрами.

Именно художники создавали образ книги в подобных изданиях. Причем, расставляя смысловые акценты, делали это с высокой степенью субъективности. Здесь уместно сказать еще об одном бестселлере своего времени – 10-томном «*Cérémonies et coutumes religieuses*» (Религиозные церемонии и обряды) известного франко-нидерландского художника Бернара Пикара (1673–1733). Эти тома, издававшиеся с 1723 по 1743 г., являются самой значительной его работой. Пикар, никогда не покидавший границ Европы, вдохновенно сочинял свои

офорты, основываясь исключительно на рассказах и прочитанных историях первопроходцев, покорителей диких земель Азии, Африки и Америки, и собственном воображении художника. Мир туземцев, каннибалов и идолопоклонников получился у него абсурдным, завораживающе пугающим и восхитительно привлекательным. Качество это – талант к созданию пространства смыслов, как мне представляется, является основополагающим и для жанра книги художника.

В XX веке получила значительное развитие книжная традиция Востока. В первую очередь Китая и Японии, имевшая как опосредованное, так и прямое влияние на мировую книгу художника. Книга, в которой текст (часто поэтический), не теряя самостоятельной смысловой наполненности, сплавляется с изображением в цельную пластическую структуру.

Печатная графика японских, китайских и вьетнамских художников XVII–XX веков представлена в моей коллекции отдельными гравированными листами авторов: Рюрюкё Синсая, Тории Киёнобу, Кацусики Хокусая, Утагавы Хиросигэ, Ивасаки Цунэмаса, Утагавы Кунисады, Тоёхары Кунитики, Байрэя Коно, Утагавы Кунисады, Имао Кэинэна, Тору Мабучи, Ци Байши, Чжан Дяньхина.

Подавляющее большинство эстампов так или иначе имеет отношение к искусству книги. Это серии изданных в Эдо (Токио) цельногравированных листов XVII века в жанре кусадзоси. Отдельные листы серии «53 станции Токайдо» Хиросигэ. Серия листов китайских няньхуа конца XIX в. Ряд листов начала XX в., выполненных в технике традицион-

ного японского трафарета исэ-катагами. Серия вьетнамских гравированных лубков донгхо.

Говоря о корневой основе книги художника, невозможно обойти стороной искусство традиционной японской книги. Обязательного упоминания заслуживает выходившее в XIX в. многотомное издание «*北斎漫画*» (Манга) Кацусики Хокусая (1760–1849), крупнейшего японского мастера, чье искусство оказало влияние не на одно поколение современных живописцев и графиков. В 1831 г. альбомы набросков Хокусая впервые попали в Европу, где очень быстро обрели своих поклонников.

Манга Хокусая – ксилографированные альбомы мастерски выполненных художником набросков сцен из повседневной жизни японцев, зарисовок пейзажей, растений, животных и орнаментов. За исключением коротких издательских аннотаций [пояснений], они полностью лишены внутренекнижного текста. Основа манги – повествовательные, по-рой мистически-странные или ироничные изображения, отпечатанные с деревянных досок и собранные в издательские тетради. Как правило, отпечатки делались в три тона (черный, серый и светло-охристый) на тонкой, чуть желтоватой бумаге. Среди специалистов существуют разнотечения во мнении о степени и характере участия Хокусая в работе над книгами. Высказывалось предположение, что компоновкой изображений для гравирования и определением их последовательности в томе занимался не сам художник, а издатели и ксилографы.

Всего вышло 15 томов альбомов набросков Хокусая, содержащих примерно тысячу гравюр. Первый из них был опубликован в 1814 г., когда художнику

было 54 года. Последние три тома появились после смерти мастера: два тома издатели сформировали из ранее неопубликованных материалов, самый последний составлен в 1878 г., из уже публиковавшихся работ. У меня есть поздний том целиком и группа отдельных листов из самых первых выпусксов.

Полностью построены на приоритете изображения ксилографированные книги, выпускавшиеся в 1930–1950-е гг. пекинской «Студией Сверкающих сокровищ», впоследствии уничтоженной хунвейбинами в годы «культурной революции». Достаточно назвать книги, сделанные при участии крупнейшего китайского художника XX в. Ци Байши (1864–1957). Как пример – изданный в 1952 г. «*年荣宝斋新记木版水印*» (Альбом с 22 цветными ксилографиями Ци Байши).

Листы этой книги соединены в непрерывное цепло в форме гармошки. Верхняя и нижняя крышки обложки обтянуты натуральной шелковой тканью с изящным орнаментом (почти для каждого экземпляра использовался свой рисунок узора). Гравюры на дереве, выполненные в жанрах «цветы и птицы» и «травы и насекомые» (изображения рыб, птиц, насекомых, фруктов, грибов, цветов), сопровождаются краткой каллиграфической подписью и авторской красной печатью. В силу специфики печатного процесса (нанесения краски на увлажненную бумагу), в разных экземплярах альбома изображения имеют незначительные отличия, что только придает им дополнительную ценность.

В издании книг «Студии Сверкающих сокровищ», как и в случае с матиссовским пошуарным

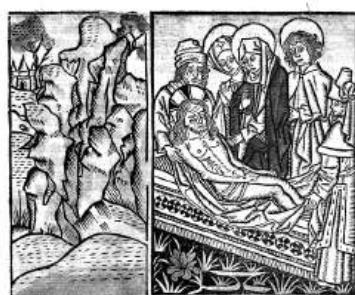
«Джазом», принимали участие профессиональные граверы и печатники, переводившие тушевые рисунки мастера в ксилографию. Сам Ци Байши, как и Анри Матисс, создавал только оригиналы композиций и осуществлял общий контроль работ.

Несколько слов стоит сказать о периодических малотиражных изданиях, выходивших в XX веке во всем мире, так или иначе использовавших элементы, характерные для книги художника, и популяризировавших эту форму искусства. Особенно много таких журналов издавалось во Франции. Наиболее известные из них: «*Verve*» и «*Derrière le Miroir*». В Нью-Йорке в конце 1960-х гг. выпускался «*Avant Garde*». Главным редактором этого журнала был Ральф Гинзбург (1929–2006), а художником – мэтр американского шрифтового дизайна Герберт Ф. Любалин (1918–1981). Журнал, отличавшийся оригинальным графическим дизайном и актуальностью содержания, имел весьма скромный тираж, но неоднократно становился предметом публичных скандалов и разбирательств, благодаря чему был чрезвычайно популярен в кругах художественной богемы Нью-Йорка. С января 1968 г. по июль 1971 г., за три с половиной года существования «*Avant Garde*», вышло 14 номеров.

По инициативе издателя отдельные выпуски журнала в виде вклеек включали авторские работы крупных современных художников, подготовленные специально для «*Avant Garde*». Так, во второй (мартовский) номер журнала за 1968 г., который есть в моей коллекции, вошло портфолио, составленное из 12 цветных оригинальных шелкографских отпечатков под названием «*The Marilyn*

«Monroe Trip» (6,5 разворота журнала). Авторизированные композиции были исполнены по оригиналам модного нью-йоркского фотографа и режиссера Берта Штерна (1929–2013), сделанным 21 июня 1962 г. на последней фотосессии Мэрилин Монро в Bel Air Hotel (Голливуд).

Яркие флуоресцентные цвета шелкографий Штерна, своеобразный ответ фотографа на работы Энди Уорхола (1928–1987), со временем стали самымостоятельным коллекционным материалом, часто экспонирующимся как самодостаточная серия станковых листов.



Dat ware d^e die lode
en heiligen werelts
gheen beforde planete
en hadde al d^e dore mens-
schenleit te hengram-
pach nure d^e na fin d^e dat he was
of god heerbeide d^e dat he was
van den telegheen. Joseph d^e
aemtewijt den heide d^e dore bergh
valcansen en een hof^e van een hof^e
te d^e dore tuope en hof^e in h^e al h^e
ghen onnde bergh^e die berch est
fiercenzee en is een spouw dor mitwoch
wenn lach en wyt weeske d^e kintmen
vorterren en wa so hauch als d^e vry
man d^e dae in Nochtien d^e d^e d^e
hantelde oheraken mochte. Ende dae

se spulanche hadde enen dreyfing da
der men ore strelende belægning moede
siæt enen groensteonen. Endi bæn
men i de spulanche aen den moes-
spile, so mæd wi der felte sære vore
græf gebrohaven enemot øverens
lang derheftende bæn spoumæt den
der spulanche bæn. Denne palme
i den græf en hadde noch nirmæt de
geant gængsche. Endi alder et
aænnes aæl gæstet mæs. En mæt
gætten til de gebredende lichenæn
and der planter gængsche to wærdene.
Dæs a hæftiæ laige, isæfæ di hulige
nætchordemæn der aæn hiller
nætchordet at dætch di hæfde. Di hæfde
læt en gældelæt hæfchenæn. Di hæfde

1. Людольф Саксонский *De Vita Christi*, 1487, ксилография



2. Болоньино Альтьери *Imagini*, 1571, две гравюры, 17,6 x 12,2 см,
резцовая гравюра



3. Жан Матье *L'Ovide en belle humeur*, 1619, иллюстрация и титул,
резцовая гравюра

CEREMONIES
ET
COUTUMES
RELIGIEUSES
DES

PEUPLES IDOLATRES. *Représentés par des Figures dessinées de la main de*

BERNARD PICART:

TOME SECOND.
FRANÇAIS PARTIE



A
A M S T E R D A M ,
C. J. E. B E K K A R D .
M D C C X X V I I I .

DISSERTATION
SUR LES
CEREMONIES
RELIGIEUSES

Des Prophètes de la CHINE

JAPON, 2.



4. Бернар Пикарт *Cérémonies et coutumes*, 1723, разворот с титулом и иллюстрация, офорт



5. Разворот японской книги в жанре кусадзоси, 1800-е, 15 x 20,6 см, ксилография

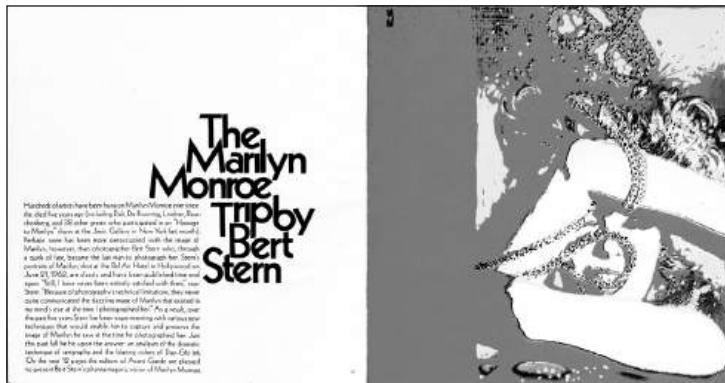


6. Кацусика Хокусай Манга, 1820-е, Порыв ветра, 18 x 23 см, ксилография



7. Кацусика Хокусай Манга, 1820-е, Духи, 18 x 23 см, ксилография

8. Цы Байши
«年荣宝斋新记木版水印
齐白石画集»,
1952,
31,5 x 22,6 x 2,5 см,
ксилография



9. Берт Штерн Avant Garde #2, 1968, Мэрилин Монро,
28,5 x 55 см, шелкография



10. Берт Штерн Avant Garde #2, 1968, Мэрилин Монро,
28,5 x 55 см, шелкография

Науменко Людмила Константиновна

СОВЕТСКАЯ ГРАВЮРА 1920–1930-х гг. В КИТАЕ.
К ИСТОРИИ КАТАЛОГА ВЫСТАВКИ
СОВЕТСКОЙ ГРАФИКИ В ШАНХАЕ
В 1936 г.

В Библиотеке иностранной литературы хранится «Сборник советской графики»¹, изданный в Шанхае. Это каталог выставки, проходившей в феврале – июле 1936 г., благодаря которому мы можем заглянуть в историю культурного обмена СССР и Китая первой половины XX века и увидеть следы влияния работ советских художников на творчество китайских деятелей искусства и культуры.

«Сборник» предваряет предисловие, написанное Лу Синем (1881–1936) – самым значительным китайским писателем начала XX века, а также коллекционером графики. Большую часть коллекции писателя составляла советская графика, что подтверждает интерес крупнейшего писателя и публициста к современному искусству Советского Союза.

Приветствуя открытие выставки, он писал: «Она принесла много пользы китайскому обществу; я

¹ Soviet graphics. Shanghai: Liang You, 1936. Название на кит. яз.: 蘇聯版書集. 上海良友圖書印刷公司印行.

полагаю, что она оказала положительное влияние на китайское искусство, и по этой причине многие от иллюзий перейдут к реальности»². Выставка советской графики действительно отразилась на развитии искусства новой гравюры в Китае и получила большой отклик среди левых писателей и художников, заинтересовавшихся новым искусством Советской России, где происходили интенсивные перемены.

Организатором выставки с китайской стороны был художник Сюй Бэйхун, уже известный в Европе в начале 1930-х годов. В 1934 г. Сюй находился с персональной выставкой во Франкфурте, откуда собирался поехать в Рим и Лондон. Однако, получив приглашение из СССР, он решил ехать в Москву, где выставлялся с большим успехом. После окончания выставки произошел обмен произведениями искусства. Сотрудничество продолжалось и в последующие годы. Сюй Бэйхун стал пропагандистом русского искусства в Китае.

В 1936 году выставка советской графики в Китае проводилась при совместной поддержке Всесоюзного общества культурной связи с заграницей, Советско-китайского культурного общества и Китайского общества изобразительных искусств.

Это была первая в Китае крупномасштабная выставка работ художников из СССР. Зная об интересе Лу Синя к советским гравюрам и его усилиях по популяризации прогрессивного искусства, советский посол прислал писателю приглашение посетить выставку в удобное для него время. Лу Синь

2 Лу Синь. Предисловие к «Сборнику советской графики» // Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. М.: Гослитиздат, 1955. С. 388.

пришел на осмотр утром в день официального открытия. Выставка ему понравилась, он осмотрел ее дважды и купил восемь оттисков, среди которых был «Днепрострой» А. Кравченко. После закрытия выставки работы, отобранные Лу Синем, советский посол передал писателю в подарок.

В предисловии к «Сборнику советской графики» Лу Синь писал: «Я обрадовался, услышав, что издательство “Лян Ю” собирается опубликовать сборник гравюр <...> надеюсь, что появление этого сборника оставит хорошее впечатление у читателя, покажет успех советского искусства»³.

Лу Синь популяризировал ксилографию как способ выражения новаторских идей и поощрял интерес к гравюре у молодых студентов.

В августе 1931 г. Лу Синь организовал краткие курсы по гравюре на дереве, что положило начало китайскому движению современной гравюры. Большинство учеников курсов были студентами государственных и частных художественных школ Шанхая и Ханчжоу. Именно они были заинтересованными посетителями выставки советской графики 1936 г. в Шанхае и познакомились с достижениями советского соцреализма.

Лу Синь приветствовал реалистичное изображение художниками перемен в СССР: «...советские иллюстрации, появляющиеся в нашей печати, правдиво знакомят нас с достижениями советского строительства. Они заставляют нас поднять голову и смотреть на самолеты, плотины, жилища рабочих, колхозные поля, а не упираться глазами в землю, и, вспоминая о рваной обуви, мотать го-

³ Лу Синь. Указ. соч. С. 388.

ловой и сокрушенно вздыхать <...> они от души радуются и хотят поделиться этой радостью с китайцами»⁴. Кроме того, Лу Синь отмечал представительность экспозиции: «Среди выставленных работ встречается много имен художников, с которыми мы уже хорошо знакомы по репродукциям, но теперь нам предоставлена редкая возможность познакомиться еще ближе с их оригинальными произведениями»⁵.

В «Сборник советских гравюр» вошло более 160 работ 46 художников. В предисловии к изданию Лу Синь дал краткие характеристики работам и творческой манере некоторых художников: «После Октябрьской революции в искусстве резьбы по дереву произошли изменения. Многое сделал непрерывно совершенствующийся большой мастер В. Фаворский и его последователи А. Дейнека, А. Гончаров, Г. Ечейстов, М. Пиков и другие. Все они искренни в своем творчестве. Ученики придерживаются пути, указанного учителем, но каждый работает своим методом, заставляя нас понять, что у них только общее содержание, но ничто не мешает им творить в разной творческой манере»⁶.

Лу Синь отмечал, что впервые увидел на выставке работы А. Дейнеки, познакомился ближе с творчеством П. Павлинова, которого до выставки знал лишь по репродукциям и имел в коллекции только одну его работу. Писатель делился мнением о А. Кравченко: «Его романтические краски способны возбудить в нашей молодежи чувство энтузиаз-

4 Там же.

5 Там же. С. 389.

6 Там же.

ма, а внимательное изучение фона и тонких деталей будет очень полезно для наших художников»⁷. Лу Синь особо выделил «Днепрострой» – работу, которая «звучит как набатный колокол», и высоко оценил технику художника: «Он в совершенстве владеет резцом и в гравюре на дереве успешно создает произведения различных жанров. <...> Кравченко перенес из живописи в гравюру применение цвета и пространства»⁸.

В предисловии к «Сборнику» также упоминаются иллюстрации Н. Пискарева к роману «Железный поток» А. Серафимовича, они получили высокую оценку многих молодых китайских читателей произведения. По воспоминаниям Чэн Янь Цяо, младшего современника Лу Синя, писатель раздавал оттиски иллюстраций из «Железного потока» начинающим китайским художникам как образцы для изучения.

Среди многих имен, представленных на выставке, Лу Синь отдельно упоминал Д. Митрохина, Н. Алексеева, С. Мочалова. Кроме того, он отмечал, что помимо русских были представлены работы украинских (Александр Довгаль), грузинских (Давид Кутателадзе) и белорусских (Соломон Юдовин) художников. Он подчеркивал роль Октябрьской революции, без которой «эти работы не только не могли бы быть продемонстрированы в Китае, но и вряд ли вообще появились бы»⁹.

Особенно высоко Лу Синь ценил произведения В. Фаворского, отличающиеся простым и строгим

7 Там же. С. 390.

8 Чэн Янь-цяо. Лу Синь и гравюра на дереве. М.: Искусство, 1956. С. 55.

9 Лу Синь. Указ. соч. С. 390.

стилем. Он писал: «Имя В. Фаворского ассоциируется у нас с его замечательными, прекрасно выполненными самобытными произведениями. Нашим молодым художникам следует внимательно учиться его прекрасной, строгой творческой манере». И далее пояснял: «В его гравюрах нет лишних линий. Он выделяет в своих героях типичное, показывает их как живых людей, глубоко раскрывает внутреннюю взаимосвязь персонажей с окружающей их обстановкой. В лучших своих работах Фаворский изображает героев литературных произведений, создаваемые им образы классически точны и прости»¹⁰.

В заключение Лу Синь писал, что советские гравюры отличаются от вычурных французских искренностью, и, в отличие от размаха немецких работ, советские «не претенциозны». Противопоставляя буржуазное искусство современному соцреализму, он дал работам следующие характеристики: «...красивы, но не извращены, радостны, но не истеричны, сильны, но не грубы, и вместе с тем крайне динамичны»¹¹. Без письменных комментариев советские гравюры отражали перемены общества и быта страны.

Изображения строек, заводов, защитников революции произвели на Лу Синя сильное впечатление. Он объяснял молодым художникам, что работам присуща твердость в технике исполнения, а это было как раз то, чего, по его мнению, не хватало китайскому искусству. Он считал, что реалистиче-

10 Чэн Янь-Цяо. Лу Синь и гравюра на дереве. М.: Искусство, 1956. С. 55.

11 Лу Синь. Указ. соч. С. 390.

ский стиль подходит для Китая и требует детального изучения, и был убежден, что никакие слова не могут обладать той выразительностью, которая присуща лаконичной гравюре, способной быстро и ясно передавать смысл при помощи графических линий и штрихов.

«Сборник советской гравюры» 1936 г. – уникальное по своему объему собрание работ советских художников. Известно, что Лу Синь устраивал небольшие частные показы и ранее. Он демонстрировал работы из собственной коллекции и на собственные средства издал две книги советской графики, в том числе известный альбом «Собрание полученной яшмы» (1934)¹², но каталог выставки «Сборник советской графики» 1936 г. малоизвестен. Из-за сложной политической и военной обстановки сборник вышел ограниченным тиражом. В 1937 году, с наступлением Японии на Шанхай, оригиналы представленных на выставке гравюр были утеряны.

Таким образом, гравюры советского периода были продемонстрированы в Китае благодаря представительной выставке, интерес к которой поддерживался крупнейшим писателем современности. Благодаря усилиям Лу Синя по популяриза-

12 «Собрание полученной яшмы» («Инь юй цзи», кит. 引玉集) – сборник советских гравюр, составленный и изданный Лу Синем в 1934 г. в Шанхае. В сборнике были напечатаны 59 работ десяти советских художников: В.А. Фаворского, М.И. Пикова, П.Я. Павлинова, Н.И. Пискарёва, А.И. Кравченко, А.Д. Гончарова, С.М. Мочалова, С.М. Пожарского, Н.В. Алексеева, Л.С. Хижинского. Название сборника происходит от известной китайской пословицы «Бросить кирпич, чтобы извлечь яшму», что означает получить что-то ценное взамен ненужного. Так Лу Синь описал ситуацию, когда в обмен на пачки недорогой китайской бумаги ему из СССР прислали гравюры советских художников.

ции ксилографии, в среде творческой китайской молодежи появился не только интерес, но и желание изучать опыт советских художников и подражать им.

Новая стилистика и тематика советских работ повлияли на китайских художников, побудив их перейти от традиционных символических образов к реализму. Курсы по гравюре, организованные Лу Синем, переросли в движение по изучению ксилографии. Ученики создавали общества по распространению гравюры, выпускали политические агитационные плакаты и листовки. Среди известных художников, на которых повлияла деятельность Лу Синя и посещение выставки советской гравюры 1936 г., можно назвать ценных не только в Китае, но и за рубежом ксилографов Ли Хуа и Ли Цюня.

Кроме того, выставка оказала влияние на восприятие графики широкой публикой. Журналы по литературе и искусству начали печатать гравюры в реалистическом стиле, придав им популярность, которой у них не было раньше.

Ксилография, искусство гравюры по дереву, была известна в Китае уже в раннем Средневековье, но потом утратила свое значение. Благодаря неустранной работе писателя Лу Синя по продвижению ксилографии, гравюра по дереву в 1920-х и 1930-х гг. возродилась в Китае уже не как традиционное, а как современное, прогрессивное и реалистическое искусство. Образцами для подражания стали работы из СССР и представительная выставка новой советской гравюры 1936 г., повлиявшая на эстетику, жанровое предпочтение, технику исполнения и творческий метод молодых китайских граверов.

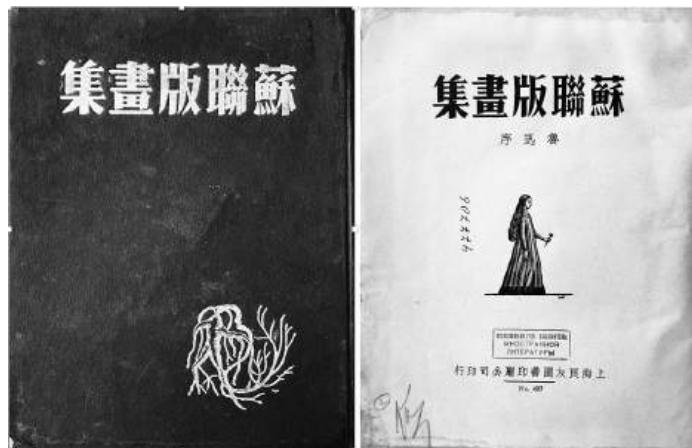


Рис. 1
«Сборник советской графики»,
Шанхай 1936.
Обложка с работой
В. Фаворского
«Женшень»,
на титульном листе
илюстрация
В. Фаворского
к «Вита Нова»
Данте

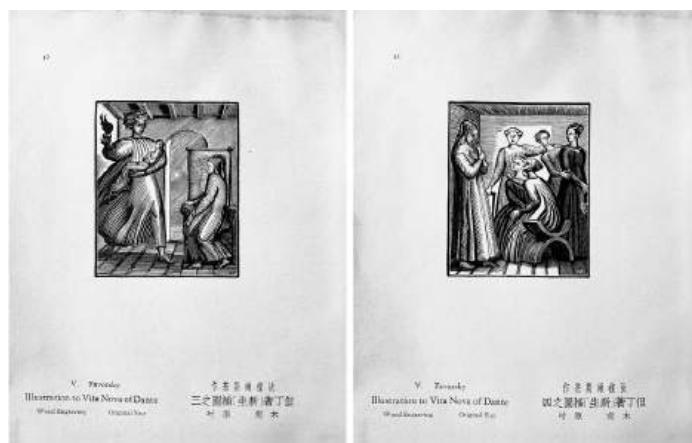


Рис. 2
В. Фаворский,
илюстрации
к «Вита Нова»
Данте

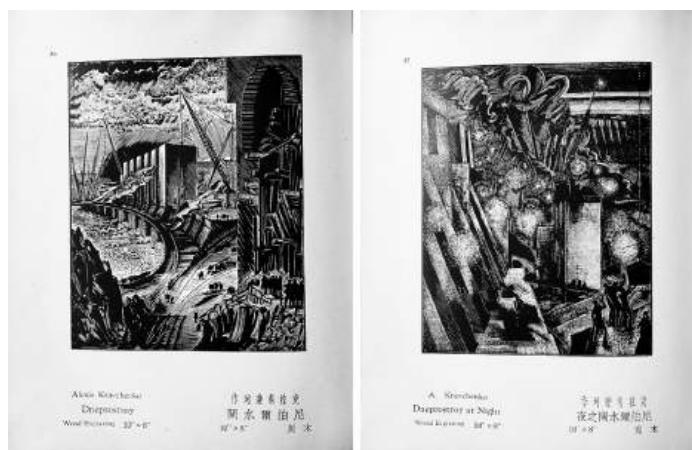


Рис. 3
А. Кравченко,
«Днепрострой»,
«Днепрострой
ночью»

Рис. 4
Д. Митрохин,
«Детский сад»



D. Mitrokin
Children's Garden
Wood Engraving 5" x 3"

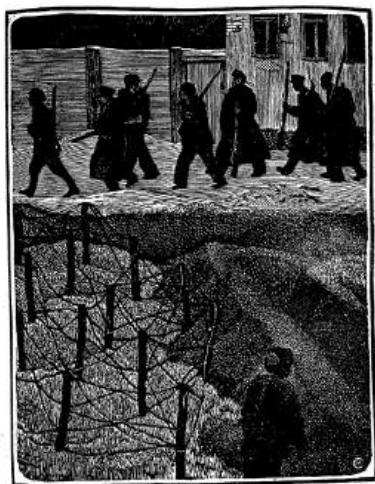
作辛羅復審
園公童兒
5" x 3" 刻木

Рис. 5
П. Павлинов,
«Портрет Чехова»



P. Pavlinov
Portrait of Chekhov
Wood Engraving Original Size

作夫諾立夫著
像大霍柴
时原刻木



S. Mochalov
Illustration to Belikh's House
of Gay Beggar
Wood Engraving Original Size

莫查洛夫作
《快乐乞丐之家》插图
木刻原版

Рис. 6
С. Мочалов,
иллюстрация к повести
«Дом веселых нищих»
Г. Белых



Рис. 7 Обложка китайского
издания «Железного потока»
с иллюстрацией Н. Пискарева,
источник: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_26195595

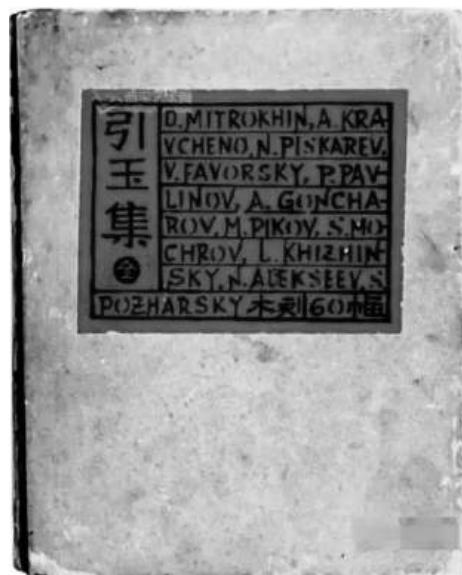


Рис. 8
Обложка книги
«Собрание полученной
яшмы», оформление
Лу Синя, в центре –
красный квадрат
с записанными латиницей
именами русских
художников и указание на
общее количество работ – 59.
Источник: https://www.sohu.com/a/305838976_656954

Рис. 9
Ли Цюнь,
портрет Лу Синя (1936)
Источник: <https://baike.baidu.com/item/%E5%8A%9B%E7%BE%A4/2964927#3>

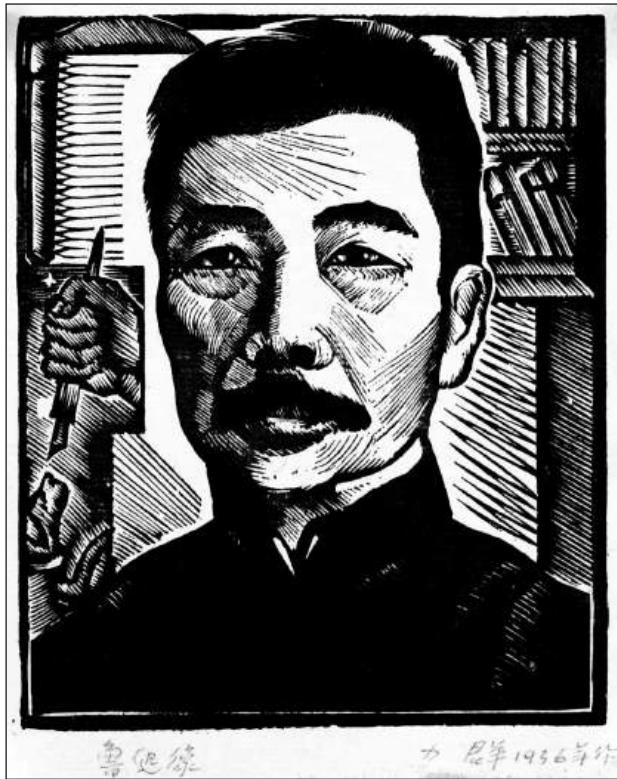


Рис. 10
Ли Хуа, «Возвращение»
(1938).
Источник:
https://www.sohu.com/a/312340276_301394



Климович Анна Владимировна

СОЛОМОН ЮДОВИН
ОБ ИСКУССТВЕ КНИЖНОГО ОФОРМЛЕНИЯ
(ПО МАТЕРИАЛАМ СТЕНОГРАММ
КОНФЕРЕНЦИЙ 1938–1946 гг.)

Имя Соломона Юдовина редко упоминается в первых рядах ленинградских книжных графиков 1920–1940-х годов. Между тем ученик витебской школы Юделя Пэна и петербургских студий Михаила Бернштейна и Мстислава Добужинского, участник этнографических экспедиций по местам еврейской оседлости 1911–1914 гг. начал сотрудничество с ленинградским отделением Госиздата уже в 1924 г., то есть сразу после переезда из Витебска в Петроград для работы в музее еврейского этнографического общества¹. За 30 лет своей жизни в Ленинграде Соломон Юдовин оформил несколько десятков книг – массовые издания на актуальные в СССР темы, приобретшие благодаря художнику более привлекательный для читателя вид, а также

1 В личном фонде Э.Ф. Голлербаха в РНБ хранится фотография «Групповой фотопортрет – Э.Ф. Голлербах среди художников лен. отделения Госиздата» (РНБ, Отдел рукописей, ф. 207, ед. хр. 109): на фото в кабинете стоят и сидят 12 человек, среди них – Э.Ф. Голлербах и С.Б. Юдовин; под фото 12 подписей, в т. ч. Голлербаха и Юдовина.

целый ряд серьезных художественных произведений.

Выбор Госиздата для Соломона Юдовина, вероятно, не был случайным. К заведованию художественной частью этого издательства в 1923 г. приступил искусствовед, художественный и литературный критик Эрих Федорович Голлербах. В своей монографии «История гравюры и литографии в России», вышедшей в свет в том же 1923 г., Голлербах впервые упоминает витебского ксилографа Соломона Юдовина как одного из заслуживающих внимания «провинциальных граверов»². Нельзя исключить, что впервые Голлербах и Юдовин встретились еще в годы обучения последнего в мастерской Мстислава Добужинского, но документальных подтверждений этому пока не найдено. Однако практически не вызывает сомнения, что интересы (а возможно, и пути) их пересекались в 1918–1923 гг., когда Голлербах в Петрограде, а Юдовин в Витебске помимо основных своих занятий активно работали в комиссиях по охране памятников искусства и старины³. Позднее, в 1928 г. в своей статье к альбому гравюр С. Юдовина Голлербах отмечает «законченность, зрелость и техническую твердость»⁴ работ молодого графика.

Работа в издательстве – иллюстрации к изданиям на революционные, производственные темы, к произведениям писателей – выходцев из черты еврейской оседлости – предоставляла художнику

2 Голлербах Э.Ф. История гравюры и литографии в России. М.-Пг.: Госиздат, 1923. С. 208.

3 Бродский В.Я., Земцова А.М. Соломон Борисович Юдовин. Л.: Художник РСФСР, 1962. С. 8.

4 Иоффе И.И., Голлербах Э.Ф. С. Юдовин. Гравюры на дереве. Л.: Тип. Академии Художеств, 1928. С. 24.

широкое поле для развития своего творческого подхода, освоения новых техник и совершенствования мастерства. Подтверждением признанного авторитета С. Юдовина в секции графики ленинградского отделения Союза советских художников (ЛССХ) явились документы, обнаруженные в собрании Центрального государственного архива литературы и искусства (ЦГАЛИ) Санкт-Петербурга. Так, в фонде «Общественная организация “Санкт-Петербургский союз художников” Союза художников России» хранятся машинописные расшифровки стенограмм и рукописные протоколы заседаний отделения СХ, его руководящих органов и секций, а также конференций, собраний и дискуссий. При изучении этих документов удалось установить, что в 1945 г. Правление ЛОСХ избрало С.Б. Юдовина в состав художественного совета отделения (наряду с председателем секции графики В.И. Курдовым). Также в фонде хранится стенограмма конференции художников-графиков по обсуждению оформления книг, проходившей в Ленинграде в конце 1946 г. В личном фонде И.П. Зарубиной и А.Я. Миллера⁵ сохранилась стенограмма диспута о выставке графики ленинградских художников в Киеве осенью 1938 г.

При чтении этих стенограмм выяснилось, что в ходе конференции и в ходе диспута С.Б. Юдовину было предоставлено слово для больших, тщательно продуманных программных докладов. В стенограммах зафиксирована (хоть и с некоторыми погрешностями⁶) прямая речь художника.

5 ЦГАЛИ, ф. 717.

6 Зафиксированные со слуха тексты стенограмм приводятся в статье с сохранением орфографии и пунктуации оригинала.

К большому сожалению исследователей, Соломон Юдовин не оставил после себя каких-либо воспоминаний, дневниковых записей, заметок и других эго-документов. После его кончины в 1954 г. личный архив художника описан не был, а после ухода из жизни его супруги документы частично потерялись, частично разошлись по различным собраниям и до настоящего времени не опубликованы. Широко известны лишь немногие строки, процитированные В.Я. Бродским и А.М. Земцовой в монографии «Соломон Юдовин». Книга была написана к 70-летию недавно ушедшего художника и издана в 1962 г. В период своей работы авторы имели уникальную возможность изучать небольшой личный архив вместе с хранившей его вдовой художника С.П. Фрумсон-Юдовиной. Именно тогда был обнаружен листочек, на котором в последний год жизни Юдовин записал:

«Как я работаю над книгой

- 1) Читаю 3 раза текст
- 2) Критику и анализ книги
- 3) Выбираю из выписок наиболее яркие и пластически выгодные моменты
- 4) Постепенно отсеиваю нужное количество
- 5) Делаю много эскизов, пока не нахожу нужное
- 6) Если вещь из прошлого, изучаю материал
- 7) И до последнего момента все вношу поправки
- 8) Часто в конце готовый лист выбрасываю и переделываю»⁷.

Эта короткая заметка выглядит лаконичным ответом на ожидаемый вопрос о подходе опытного

7 Бродский В.Я. Земцова А.М. Соломон Борисович Юдовин. Л.: Художник РСФСР, 1962. С. 20.

книжного иллюстратора к своей работе. По сути, листок с восемью пунктами долгие годы считался единственным документированным высказыванием Соломона Юдовина о подходах к работе с книгой. Именно поэтому все стенографированные публичные выступления художника заслуживают пристального внимания и, вероятно, должны быть отнесены к творческому наследию художника.

В фондах ЦГАЛИ имеется еще целый ряд документов, позволяющих дополнить некоторые детали к биографии С.Б. Юдовина, однако материалы настоящего исследования затрагивают только профессиональные взгляды графика на оформление книги и книжные иллюстрации. Следует также заметить, что характерные для периода 1938–1946 гг. штрихи политической окраски далее будут опущены как не являющиеся предметом рассмотрения в рамках заявленной темы.

В докладе о творчестве ленинградских графиков на «Диспуте о выставке графики ленинградских художников», состоявшейся в Киеве 11–12 октября 1938 г.⁸, практически две трети времени (около 20 листов стенограммы из 31, занятых его докладом⁹) Соломон Юдовин посвятил иллюстраторам книг. Разговор этот он начал с исторического обзора, где описал вклад каждого из художественных направлений в развитие ленинградского стиля книжного оформления, отметив, несмотря на «веяния эпохи», заслуги каждой из школ.

Ленинград по праву издавна считался городом графики. В Петербурге жили и работали лучшие

8 ЦГАЛИ, ф. 717, оп. 2, д. 161.

9 ЦГАЛИ, ф. 717 оп. 2, д. 161. С. 2–32.

наши графики прошлого Агин, Боклевский, лучшие мастера «Мира искусства». <...>

Группа графиков «Мира искусства» много сделала для поднятия культуры оформления и иллюстрирования русской книги. Правда, в дореволюционное время эти хорошо оформленные... книги... печатались в ничтожных тиражах... Художники «Мира искусства»... являлись носителями большой графической и художественной культуры... оформления и иллюстрирования книги...¹⁰

Левые формалисты... оказали мало влияния на иллюстрацию, но на оформление книги конструктивизм оказал большое влияние, сыграл большую и прогрессивную роль. <...>

Динамическое, броское, плакатное, конструктивное оформление книги больше соответствовало динамике эпохи. Вот почему конструктивизм получил тогда такое широкое распространение... Конструктивизм сделал ряд экспериментов по созданию новой конструкции книги... внес много положительного в оформление книги: динамические асимметричные композиции, использование световых плоскостей. Художники стали компоновать, не только заполняя рисунком [отведенную для него] площадь, а всю площадь страницы, разворота и т. д.¹¹

К положительному относится интерес художников конструктивистов к полиграфическим материалам: ксилография, литография, офорт. <...> Отсюда начинается в те годы рост интереса у многих графиков к деревянной гравюре. <...> Деревянная гравюра сыграла прогрессивную роль в нашей...

10 ЦГАЛИ, ф. 717, оп. 2, д. 161. С. 3.

11 Там же. С. 5.

графике, помогла изжить все каллиграфические приемы... подделку под графические материалы, что имело место в графике «Мира искусства». <...> Гравюра была лучшим полиграфическим материалом для экспериментов в области графики: как поиски новых форм украшения и иллюстрирования книги, новой архитектоники страницы, графического решения объема, плоскости и поиска новых фактур¹².

Таким образом, уже в историческом экскурсе вступления Соломон Юдовин выделяет ключевые, на его взгляд, характеристики книжного оформления: художественная культура, верное использование материалов и техник и конструктивное оформление книги в целом. В дальнейшем, перейдя к обсуждению каждого из представителей графической школы Ленинграда, Юдовин постоянно возвращается к оценке этих граней в работах своих коллег¹³:

Рисунок пластичнее, композиция острее, разнообразнее и живее, лучше используется материал литографии. В предыдущих работах литография служила только средством репродуцирования¹⁴.

О.Р. – замечательный мастер литографии, лучше всех использовал и умеет пользоваться материалом литографии от легкого тона до сплошного черного, пользуется карандашом, кистью и скребком¹⁵.

12 Там же. С. 6–7.

13 В связи с отсутствием возможности перечислить всех упомянутых в докладах С. Юдовина ленинградских графиков, в данной статье не называется ни одно из приведенных имен.

14 ЦГАЛИ, ф. 717, оп. 2, д. 161. С. 15.

15 Там же. С. 16.

Группа молодых иллюстраторов... талантливые, работающие в одном материале – перо¹⁶.

Важнейшим фактором, заставившим художников искать новые формы и пути в работе с книгой, С. Юдовин считает существенное нарастание мас-совости книжных изданий – «небывалый рост советской читательской кассы: 40 миллионов одних учащихся плюс рабочий и колхозный читатель. [Это создало] условия для гигантского роста советской книги и... советской графики»¹⁷.

Отдельно докладчик останавливается на всем, что касается оформления книги. Сожалея, что на выставке представлены работы лишь двух художников, он отмечает, что «оба прекрасно знают законы и архитектонику книги и умеют максимально использовать материал. <...> Переплеты... тщательно продуманы, прекрасно построены и очень тонко сделаны»¹⁸.

Завершая доклад и говоря о важности взаимодействия художника с литературным материалом, С. Юдовин отмечает:

Иллюстрируя книгу, художник должен помнить, что книга, независимо от всего, есть целый организм, что все части должны гармонично сливаться воедино: формат, шрифт, иллюстрации, украшения, переплет, форзац и т.д. Что иллюстрации не есть рисунки, репродуцированные в книге, что существуют законы архитектоники книги, и нельзя их безнаказанно нарушать, что иллюстрации должны быть рассказаны на своем графическом языке,

16 Там же. С. 20.

17 Там же. С. 11.

18 Там же. С. 21.

который имеет свои законы, что нельзя материал литографии, ксилографии, офорта и др. превратить в способ репродуцирования своих рисунков, а необходимо, изучив богатство языка данного материала, использовать его для большей выразительности своего произведения¹⁹.

Восемь лет спустя, выступая на конференции секции художников-графиков Ленинграда «О книге», проводившейся 13–14 ноября 1946 г., Соломон Юдовин, вновь отдает дань истории становления ленинградской школы книжной графики. В продолжение темы он отмечает, что крайне важным в этом процессе явилось создание при Союзе художников экспериментальных мастерских, где художники имели возможность экспериментировать с различными техниками, с цветом, где также происходил обмен опытом между зрелыми мастерами и общение молодых художников с опытными²⁰.

Разобрав подробно успехи в использовании техник и цветовых решений и бережно упомянув о слабых местах в работах своих коллег, он уделяет большое внимание тому, что цветные рисунки нередко сильно теряют при массовой печати, существенно проигрывая цветной литографии.

В последней части своего доклада 54-летний мэтр вновь обращается к теме, которая несомненно представляется ему крайне важной – органичности связи «материала» (то есть иллюстрируемого текста/произведения) и художественного оформления книги, а также композиционной цельности книги:

19 Там же. С. 31.

20 ЦГАЛИ, ф.78, оп. 1, д. 68.

На выставке [после просмотра которой проходила конференция] художники не показывают ни разворота в самой книге, ни внутреннего построения книги, есть только внешнее оформление и украшение, а где же книга, как цельный организм, где показ того, как построена книга? Этот элемент не показан на выставке, и влияние художника в книге по тем или иным причинам недостаточно. <...> Если это происходит по вине издательства, то мы должны... добиться того, чтобы наши художники получали больше влияния на идею и построение книги²¹.

Ради [Для] достижения результата и создания хорошей книги эксперименты с графическими техниками представляются Юдовину совершенно неуместными:

Метод решения и оформления задачи... очень важны, и их никто не отрицает в решении иллюстрации, но они не могут стать целью, они являются средством; и только, когда решение образа будет решено материалом, средством выразительным, тогда это получает большую ценность²².

Неоднократно за время выступления Соломон Юдовин возвращается к оформлению книги в целом – переплетам, титульному листу и шмуцтитулам.

В первую очередь надо отметить М-го с его иллюстрациями к книге «О.» – это очень красиво, причем это не то иллюстрации, не то шмуцтитула, они хороши будут в книге – и украшать, и обобщать.

М-в – «З...» и «У...» [названия оформленных художником книг]. Сделаны богатые титула, очень

21 ЦГАЛИ, ф.78, оп. 1, д. 68. С. 9об.

22 Там же. С. 8об.–9.

украшающие и обогащающие книгу. Книгу будет приятно открыть. Не даром в древне-еврейском языке существует выражение, что титул называется воротами, то есть это вход в книгу, и он должен быть сделан так, чтобы соответствовать постройке, чтобы сразу видя все это, почувствовать аромат будущего чтения²³.

На первый взгляд обращение к еврейским представлениям об оформлении книги выглядит в тексте доклада художника в СССР в 1946 г. несколько неожиданно. Однако стоит помнить, что Соломон Юдовин начал свою профессиональную карьеру с зарисовки во время этнографических экспедиций многочисленных еврейских артефактов, среди которых было немало книг. Позднее, в составе Витебской губернской комиссии по охране памятников искусства и старины молодой художник также сталкивался с ценными еврейскими книгами. На посту хранителя коллекции Еврейского этнографического общества в Ленинграде Юдовин также постоянно работал с еврейскими книгами этой коллекции. Сравнение, приведенное в разговоре о книге, делает совершенно неслучайным примененный в тексте первого из описанных докладов эпитета «талмудический»:

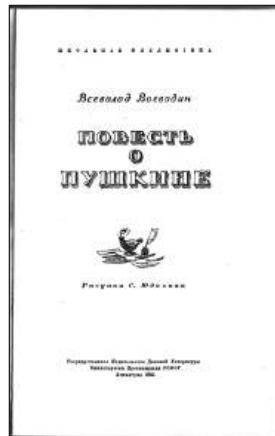
Формальные методы Фаворского превратились в канон для его учеников и последователей. <...> Все отлично помнят споры Ленинграда и Москвы о белом и черном в штрихе, о черном по белому и белым по черному. Все это шло из талмудической лаборатории Фаворского²⁴.

23 Там же. С. 80б.

24 ЦГАЛИ, ф. 717, оп. 2, д. 161. С. 7.

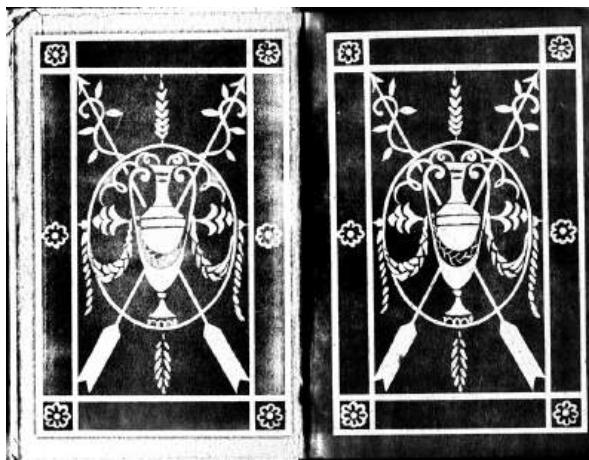
Не вызывает сомнений, что еврейская культура была одной из естественных составляющих менталитета Соломона Юдовина, однако насколько глубока связь этого знания с его подходом к оформлению книги – вопрос для дальнейших изысканий.

Описанные стенограммы, как видно, являются информативным материалом для исследователей ленинградской школы книжной графики в целом, а также для тех, кто интересуется наследием отдельных художников.



1. С. Юдовин.
Обложка кн.
Вс. Воеводин.
Повесть
о Пушкине.
Детгиз, Л.,
1955

2. С. Юдовин.
Титульный лист
кн.
Вс. Воеводин.
Повесть
о Пушкине.
Детгиз, Л.,
1955

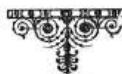


3. С. Юдовин.
Форзац кн.
Вс. Воеводин.
Повесть
о Пушкине.
Детгиз, Л.,
1955

Куинцин в своем ученом «Сынке о пыльцах» доказывал, что бедствиями голодом и холода не християнство винит. Рассказывая об отставном капитане Игнинине, который сам вызвался освободить своих рабов, Куинцин писал: «Он был человеком, не разорившимся. Об изгнании рабства говорят как о позднейшей перемене. Но эти сказки — они как бы в стеклянном стекле изображают всё то, чем жило переднее русское общество. Они поклонами сердца, поклонами изображение, разумеется, не могут. Их не могут изображать, не могут сразу же достичь самими широкими кругами, на склоне перекинувшись в глубины России».

Третий год петербургской жизни Северя наложила к концу. Едем бы собрать все сказки, все рукописи, все альбомы, в которых писалось что-то о революции. «Уже в России, в Петербурге, — вспоминал Северя, — ялонговая тень уже легла на все русскую жизнь, общий счет превзошел бы, пожалуй, любое типографское издание. В самом деле, этот налаживавший «издевательство» России, измущительный спаситель. Он вел себя будто знал, что существуют министерства здравия и при нем «Обсобы национализации».

Так больше продолжаться не могло, катастрофа была неминуема. И она подошла, но никак неизбежной!



5

Wечер, когда измельчали дороги были слова «свобода» и «счастье», в эти дни во складах с альбомами последние вести о революции, погибших в Испании. Николай Туссенен в кругах своих друзей слышал испанский народ и испанскую армию, объединившуюся с народом. Членам письмового сообщества в Петербурге, вспоминали письмо, в котором сказывалось: «Бог предложил дорогу в путь революции».

В Пушкине точно все вспыхнуло. Он открыто в публичных местах славил воинов революционных восстаний — Ринго и Кипроту. В эти же дни пришло другое известие: студенты Карла Занда вновь начали занятия и спасли врату университета от разрушения. Константина Волыня вместе с ней близко подохнули к кресту русского самодержавия. Пушкин, кто бы ни был вовсе него, с восхищением говорил о подвиге Занда. Мистик, целиком, дареный превосходством Студии, которого также приводили в смех революционные студенты Германии, был им щедр — Пушкин залеймал его пингвинами.

47

4. С. Юдовин. Виньетка и спусковая полоса кн. Вс. Воеводин. Повесть о Пушкине. Детгиз, Л., 1955

ЧАСТЬ
I



5. С. Юдовин. Шмутитул кн.
Вс. Воеводин.
Повесть о Пушкине. Детгиз, Л., 1955

ЧЕТРОГРАДСКАЯ СТОРОНА

Владимир Лифшиц
ПЕТРОГРАДСКАЯ СТОРОНА



Советский писатель

6. С. Юдовин. Обложка и переплет кн.
Вл. Лифшиц. Петроградская сторона.
Советский писатель, 1947



7. С. Юдовин. Контртиитул и титульный лист кн. Вл. Лифшиц. Петроградская сторона. Советский писатель, 1947



8. С. Юдовин. Спусковая полоса кн. Вл. Лифшиц. Петроградская сторона. Советский писатель, 1947



9. Титульный лист трактата Санхедрин Вавилонского Талмуда. Вильна, 1881

Климова Екатерина Дмитриевна

8 МАРТА В СОВЕТСКОЙ ОТКРЫТКЕ.
МЕТАМОРФОЗЫ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА.
1950–1990 гг.

Открытка, посвященная Международному женскому дню, является отдельным видом прикладной графики. Но на заре своего появления и в сюжетном, и в пластическом решении она представляла собой производную от плаката и книжной иллюстрации. Именно исследование плаката на эту тему и привело меня к изучению открыток, посвященных 8 Марта.

В процессе исследования возник вопрос – как и когда произошло смещение акцентов в восприятии этого праздника с первоначального посыла о преодолении гендерного неравенства в сторону восхваления женщины как матери и хранительницы семейного очага, а позже и вовсе до воспевания абстрактной женственности?

В плакате, как и в официальной парадигме праздника на протяжении всего советского периода, женщина как труженица, профорг, депутат и т. д., то есть как образ воплощенного социального равенства, присутствовала всегда (илл. 1). И поздравления женщина чаще всего принимала или на рабочем ме-

сте, или в спецодежде (роба маляра, медицинский халат, каска, рабочая косынка), или с атрибутами конкретной профессии (стетоскоп врача, учебники и тетради учителя). То есть в первую очередь подчеркивался именно ее профессиональный и общественный статус. Открытки же, как более интимный жанр, в подавляющем числе сюжетов обыгрывали тему «личной жизни». Именно открытка отразила реальный процесс трансформации восприятия этого праздника в общественном сознании.

Решение отмечать Международный женский день именно 8 марта было принято в РСФСР в 1921 г. 2-й Коммунистической женской конференцией в память об участии женщин в петроградской демонстрации 23 февраля (8 марта по новому стилю) 1917 г., которое считается одним из событий, предшествовавших Февральской революции. День стал праздничным, но оставался рабочим. И только с 1966 года, в соответствии с Указом Президиума Верховного Совета СССР от 8 мая 1965 г., 8 марта был объявлен праздничным выходным днем. Поздравительные почтовые открытки стали выпускаться с начала 1950-х годов¹. Верхней границей исследования обозначен 1990 год как условное окончание советского периода и, соответственно, эпохи советской открытки. Это пробная попытка осмысления данного материала, основанная на его визуальном анализе и общем представлении о социальных процессах того времени, которые оказывали влияние

1 В многочисленных публикациях в сети Интернет указывается, что в 1948 г. стали выпускаться почтовые тематические марки, а в 1952 г. – открытки. Однако ссылки на документальные источники, подтверждающие именно эти конкретные даты, не приводятся.

на сложение эстетическо-содержательной системы открытки. В дальнейшем, возможно, удастся обнаружить документы, проливающие свет на то, в связи с чем было принято решение выпускать открытки к 8 Марта, как формулировался заказ для художников, каковы были директивы относительно ее образного и идейного наполнения.

Весь пласт открыток, посвященных 8 Марта, можно разделить по тематике и сюжетно-композиционному решению на несколько групп. В данном случае в фокусе нашего внимания находятся только те группы, где женский образ непосредственно, зрительно представлен, так как тема исследования посвящена именно метаморфозам женского образа в контексте изначальной сути праздника. Вне пределов исследования остается огромный пласт открыток, где женщина как объект поздравления находится за кадром, но обыгрывается тема весны, цветов, пробуждающейся природы, самой даты в виде цифры восемь или показаны поздравляющие мужчины. Необходимо отметить, что практически не встречаются сюжеты, где бы женщина поздравляла женщину. Хотя в реальности и открытками, и подарками женщины – члены семьи, подруги и коллеги женского пола – обменивались. Но в иконографической системе открыток этот факт почти не отражен.

Группа первая: женщина-труженица

Как уже говорилось, образное, сюжетное и композиционное решения части открыток были во многом заимствованы из плаката. Фактически это и был

плакат в формате открытки. И в них женщина представлена именно как труженица. В первую очередь подчеркивается ее профессиональная деятельность. Женщина выступает как представитель самых разнообразных профессий – от космонавта до балерины, от повара до ученого. Достаточно часто она представляет как работница завода, фабрики или стройки. То есть занятой в весьма тяжелых видах труда, многие из которых традиционно считались мужскими. Возможно, таким образом подавалась тема равноправия полов, а также транслировалась идея, что советской женщине все по плечу. И именно в этой тематической группе действительно была отражена идея гендерного равноправия, в известной степени реализованного в советском социалистическом обществе, что и являлось сутью праздника 8 Марта (илл. 2).

Группа вторая: международный праздник

Вторая группа сюжетов связана со статусом интернациональности праздника, называемого «международным». Здесь с самых ранних образцов сложилась четкая иконографическая схема, которая практически не претерпела изменений за весь период существования советской открытки. Изображались, как правило, представительницы трех рас: европеоидной, негроидной и монголоидной. В центре композиции всегда женщина европейского типа внешности, но в данном случае понятно, что это именно советская женщина. И несмотря на то, что в СССР было множество национальностей, в открытке олицетворением советской женщины всегда

была представительница так называемой титульной нации. Акцент на ее ведущей роли, ободряющей и поддерживающей позиции по отношению к представительницам других стран и национальностей, призван констатировать факт, что в Советском Союзе раньше, чем во многих других странах, вопросы гендерного равноправия и защиты прав женщин были решены. В определенных аспектах это соответствовало действительности. Поэтому советская женщина представлялась ориентиром и наставником в деле борьбы женщин за свои права (илл. 3).

Открытки, связанные с трудовой деятельностью женщин и интернациональной темой, непосредственно отражали изначальный посыл праздника, его основную идею. Но с самого начала появления поздравительной открытки к 8 Марта сильный акцент делался на роли женщины как матери и хранительницы домашнего очага. Конечно, эти сюжеты пользовались большим вниманием и популярностью у населения. Есть версия, что акцентирование внимания на образе женщины-матери связано со спадом рождаемости, вызванным огромными человеческими потерями СССР во Второй мировой войне. Надо отметить, что в официальной праздничной риторике 1920–1940-х гг. красной нитью проходила тема освобождения женщин от кухонного рабства и тягот домашнего быта для того, чтобы она могла занять место в рядах строителей социалистического общества. Воспитанием детей должно было заниматься общество (или государство): в яслях, детских садах, школах, летних лагерях и т. д. (илл. 4). В 1950-е же годы в открытке отражается явный крен в сторону формирования

ровно противоположного образа, в котором материнство, забота о доме и семье маркируются как основное предназначение женщины.

Группа третья: женщина-мать

Как ни странно, открыток с изображением женщины, в которых подчеркивается именно ее материнский статус, не так много. Чаще образ женщины-матери отражен в сюжетах с детьми, которые поздравляют или готовятся к поздравлению мамы. Они рисуют плакаты и открытки, готовят подарки (вышивают, пекут сладости), несут цветы и т.д. Иногда изображены только дети, иногда вместе с отцами. В тех композициях, в которые женщина включена, тоже можно проследить сложение знаковой системы. Как правило, мы видим молодую женщину с маленьким ребенком или детьми. Представительниц других возрастов практически нет. Крайне редко фигурируют бабушки, которых поздравляют внуки – опять же подчеркивается родовая, поколенческая связь. В огромном количестве просмотренных сюжетов встретилось всего несколько композиций, где бабушка присутствует здимо или упоминается (илл. 5). То есть в основном акцент делается именно на молодости и репродуктивной активности. Иногда даже в сюжетах с детьми (где мальчики поздравляют девочек) девочка представляется как будущая мать. Так, на одной из открыток мальчик дарит девочке кроватку для куклы, которую она держит в руках. Торчащий из кармана мальчика молоток указывает на то, что он сам смастерили подарок. Таким образом

четко обозначены гендерные роли – женщина рожает и занимается потомством, мужчина обеспечивает быт (илл. 6). И именно эта группа открыток демонстрирует, что праздник на частном, семейном, бытовом уровне стал приобретать совсем другой смысл – он стал днем матери, бабушки, тети, сестры. То есть женской части рода, которая требует внимания, помощи, заботы и восхищения, а вовсе не равноправия. Многочисленные сюжеты открыток, в которых мужчины и дети готовят, накрывают на стол, моют посуду, убирают квартиру 8 марта, как раз констатируют тот факт, что все остальные 364 дня в году это обязанность женщины, несмотря на то что в СССР мужчины и женщины работали наравне (илл. 7).

Группа четвертая: женщина-весна

Следующая группа открыток – «Женщина-весна» – знаменует собой еще один шаг в сторону нивелирования изначального смысла этого праздника. То, что женский день совпал с началом весны, – случайность. Но вполне естественно, что существующий у всех народов мира культ весны и связанные с ним темы возрождения, цветения, плодородия, начала новой жизни – то есть вселенского женского начала – нашли свое отражение и в открытке. В этой группе женский образ появляется, к примеру, в виде юного женского лица с мечтательным выражением, изображенного на фоне цветов, свежей листвы, птиц. Или же в образе прекрасной дамы в платье, сотканном из цветов (читай – Флоры, богини весны). Даже подписи становятся более лаконичными, без

упоминания названия и даты праздника: «Поздравляю!», «С праздником весны!» То есть стала воспеваться абстрактная женственность. Пусть женский образ и был представлен в реальных телесных очертаниях, но по сути это миф, никакого соприкосновения с реальностью не имеющий и никак не затрагивающий социальное предназначение женщины. Таким образом, 8 Марта в открытке стал не только «днем матери», но и днем начала весны, все больше отдаляясь от своих изначальных смыслов (илл. 8).

Группа пятая: китч

Открытка как продукт массовой культуры подвержена всем его болезням. И как особо интимный жанр (ведь обмениваются ими чаще всего близкие друг другу люди) весьма зависима от массового вкуса. Яркий тому пример – последняя группа сюжетов, которая демонстрирует, как одно из направлений открыточной эстетики окончательно исказило феминистическую идею и по сути, и по форме.

Речь идет об открытках, в которых фигурируют герои мультфильмов, сказок или просто забавные рисованные зверушки (илл. 9 – китч – блок из 4-х). На первый план вышла так называемая «милота». Главной целью открытки стало желание вызвать положительные эмоции, и в массовом сознании всем известные герои мультфильмов, сказок или просто милые животные ничего другого вызвать и не могут. Соотнесение сюжета открытки с сутью праздника стало уже совсем не обязательным. То есть визуально и содержательно идея международного женского

дня скучилась до образа любого существа женского рода – представителя фауны или какого-то литературного или анимационного персонажа. Этот пласт открыток на тему 8 Марта, является самым откровенным китчем, и он стал прямым отражением сути процесса. Изначальная идея праздника к этому времени абсолютно выхолостилась. На официальном, государственном уровне риторика продолжала быть прежней, на бытовом – праздник окончательно превратился в «женский день» со сформировавшимся ритуалом отмечания, в котором поздравительная открытка также стала непременным атрибутом. В конце 1980-х годов спектр образно-сюжетного решения открытки был по-прежнему достаточно широк, но изначальный посыл праздника она уже не отражала ни в малейшей степени.



Иллюстрация 1



Иллюстрация 2



Иллюстрация 3



Иллюстрация 4



Иллюстрация 5



Иллюстрация 6



Иллюстрация 7





Иллюстрация 8



Иллюстрация 9

Митрохина Анастасия Максимовна

КНИЖНАЯ ГРАФИКА
В ТВОРЧЕСТВЕ Л. А. СЕРЯКОВА:
ОСОБЕННОСТИ И ПРОБЛЕМЫ
К 200-летию со дня рождения гравера

XIX век в России стал эпохой бурного литературного и художественного расцвета. Наряду с этим получает свое развитие искусство книжной графики, которое не только обогащает содержание книги, но и придает ей эстетически привлекательную форму. Лучшие художники и граверы работали над созданием уникального облика книги, иллюстрируя разного рода издания. Выдающийся ксилограф Л.А. Серяков посвятил книжной графике более 35 лет и довел это искусство до высокой степени совершенства. Его творчество отмечено в трудах таких авторов, как Н.П. Собко, Д.А. Ровинский, А.О. Островинская, Л.Р. Варшавский, и других. Репродукционная гравюра, созданная по оригинальным рисункам художников, представляет художественное значение, становясь вместе с текстом предметом внимания читателя. Русская книжная иллюстрация отличается от западноевропейской своим художественным содержанием, и причины этого явления следует искать не только в истории книжного дела, но и в особенностях развития русского искусства в целом на протяжении веков.

Начало XVIII века в России ознаменовалось масштабными политическими и культурными преобразованиями, благодаря которым возрос интерес к литературе и искусству. В свете этого начинает развиваться книжная графика. Изначально книга не была предназначена для широкого круга читателей, а носила в основном практический характер. В начале века преобладали технические, астрономические, военные и морские издания, дополненные гравированными пояснительными чертежами или картами. Ранние издания представляли собой редчайшие образцы, которые контролировались государством. «Царь сам заботился и о внешности изданий, являясь не только критиком, но и корректором их»¹. Петровская эпоха ознаменовала постепенное появление светских изданий, таких, например, как ежегодные календари с гравированными на дереве иллюстрациями. Наравне с этим издавалась и духовная литература. Постепенно искусство книжной графики эволюционировало и к середине XIX века стало востребованным и служило культурно-эстетическим запросам общества. Благодаря практичности ксилография выступила приемлемым способом воспроизведения печатной иллюстрации. Эта техника давала возможность выразить штрихами и линиями идеиную глубину, заложенную в оригинальном произведении, стремилась подчеркнуть

1 Иллюстрированная история книгопечатания и типографского искусства. Т. 1: С изобретения книгопечатания по XVIII век включительно: С 6 хромолит. и с 8 автотип. прил., с 270 снимками ист. шрифтов, загл. листов, тип. украшений, портр. типографщиков, первопеч. изд. загранич. и рус., с 150 инициалами и заставками из слав.-рус. рукописей разных веков. Ценз. 1889. СПб.: А.С. Суворин, 1889. С. 298.

характерные черты образов языком графики и при этом позволяла тиражировать изображения.

В истории Императорской Академии художеств первым удостоенным звания академика за гравюры на дереве стал Л.А. Серяков. Этот выдающийся ксилограф получил широкую известность среди мастеров своего времени, и его работы служили украшением российских и зарубежных периодических изданий. В их числе можно выделить «Русскую старину», «Иллюстрацию», «Ниву», «Всемирную иллюстрацию», «Le Magasin pittoresque» и другие. В 1866 г. ему было пожаловано звание гравера Его Императорского Величества с причислением к Императорскому Эрмитажу, что свидетельствовало о признании его таланта.

Основным направлением в его деятельности была книжная и журнальная иллюстрация, которая стала ярким примером распространения ксилографии в России в XIX веке.

К раннему периоду творчества Л.А. Серякова относится серия гравюр к «Басням» К.П. Масальского, изданным в 1851 г. Эти гравюры были созданы по рисункам художника Р.К. Жуковского, а также по рисункам неизвестного автора. Среди последних – репродукции к басням «Орлянка», «Сыч», «Сон подъячего», «Осел и кот»². Позднее, в 1853 г., с работами Серякова вышла историческая повесть «Черный ящик» того же автора, иллюстрированная по рисункам Р.К. Жуковского³. При репродуцировании

2 Масальский К.П. Басни: С 14 карт. / [10 картинок... соч. и рис. Р.К. Жуковским, отпеч. в лит. К. Крайя; 4 картинки... соч. и рис. неизвестным; грав. на дереве Л.А. Серяковым]. СПб.: тип. Штаба Отд. корпуса внутр. стражи, 1851. 144 с.

3 Масальский К.П. Черный ящик: историческая повесть / с

от гравера требовалась большая искусность для верной интерпретации оригинала. Выбранный для этих иллюстраций прием сдержан, точные разнонаправленные линии не внесли излишней контрастности, а белые частые штрихи на черном фоне создали лишь легкий серый подтон, который формировал объем в гравюре. Наложение линий и расположение тоновых пятен в этих работах созвучно стилистике русского классицизма. Гравер стремится не перегружать пространство деталями, давая читателю возможность сосредоточиться на основных акцентах, контрастно выраженных в композиции. Общий стиль иллюстраций тонко передает художественную идею благодаря характерной технике мастера.

При переложении работ в графический материал Серяков стремился в точности сохранить особенности репродуцированного рисунка или живописного полотна. Таким примером стала представленная на академическую выставку 1853 г. торцовая ксилография с работы Я. Ливенса «Голова старика в профиль» (до 1864 г. приписываемая Рембрандту). В заметке о ежегодных выставках в Академии А.Н. Майков писал: «Гравирование на дереве доведено, кажется, г. Серяковым до того совершенства, в его этюде головы с Рембрандта, которого оно достигло во Франции. Невозможно узнать, чтоб его гравюра была резана на дереве, а не на меди»⁴, что говорит о его выдающемся владении техникой. За данную работу советом Академии Серяков был удостоен звания не-

картинками, рис. Жуковским, грав. Серяковым. 3-е изд. СПб.: Кобрлев и Сиряков, 1853. 204 с.

⁴ Майков А.Н. Годичная выставка в Императорской Академии Художеств // Отечественные записки: ученко-литературный журнал. Г. 15, 1853, Т. 91 [№ 11–12]. С. 45.

классного художника, что послужило признанием художественного значения ксилографии в России.

Серяков высокими результатами продемонстрировал исключительный талант и открытость к познанию новых приемов в гравюре. Он был способен достигнуть большего развития, однако в России на тот момент этому виду искусства не было уделено должного внимания. Совет Академии принял решение направить Серякова на обучение во Францию за счет государства. Во Франции ксилография с 1840 г. постепенно вытесняла гравюру на меди и литографию, а печать эстампов была доведена до совершенства.

В Париже Л. Серяков обратился к граверу Жану Батисту Бесту, главному основателю лучшего на тот момент французского иллюстрированного журнала «*Le Magasin pittoresque*». Жан Бест, увидев работы русского гравера, был впечатлен их высоким качеством и отметил, что тому нечему у него учиться. Однако на просьбу Серякова остаться в его ателье Бест дал согласие. Вначале Серякову поручили сделать пейзаж на одну полосу для журнального издания. По завершении этой гравюры Ж.Б. Бест предложил ему работать для журнала «*Le Magasin pittoresque*». Занимаясь в мастерской Беста с 1858 г., Серяков изучал тонкости приемов гравирования на дереве, а в свободное от занятий время наведывался в лучшие типографии и подробно постигал методы печати с деревянных досок. Кроме этого, он посещал парижские галереи, рисовал в Лувре, путешествовал по северу Франции и Испании. До своего возвращения на родину он также побывал в Германии, Швейцарии и Италии, где знакомился с лучшими образцами европейского искусства. В конце обучения Ж.Б. Бест дал

Л.А. Серякову свою рекомендацию в письме к князю Г.Г. Гагарину, в которой говорилось: «...что если окажано будет этому талантливому граверу на дереве надлежащее покровительство, то без сомнения, через несколько лет Петербург обладать будет одной из первых школ гравирования на дереве, что поможет развитию вкуса по части иллюстрированных изданий»⁵. Высказанное предположение оказалось верным, поскольку Серяков смог организовать собственную мастерскую.

Вернувшись в Петербург, Серяков в 1864 г. представил на осеннюю академическую выставку свои парижские работы и гравюру с картины Рембрандта «Голова старика». За эти произведения ему было присуждено звание академика. Однако, по утверждению гравера, на выставку попала лишь часть его работ, поскольку он не имел привычки их все хранить. С этого момента мастер мог выполнять многочисленные заказы, как для российских, так и для зарубежных изданий. Вместе с тем в 1865 г. он начал давать уроки гравирования на дереве в школе для вольноприходящих Общества поощрения художеств, размещавшейся на тот момент в здании Биржи⁶. Д.А. Ровинский в своем труде писал: «...знаменитый Серяков создал у нас целую школу Русской гравюры на дереве и завоевал себе звание Академика гравирования на дереве»⁷.

5 РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Лит. «С». Д. 91. Л. 114–114об.

6 Собко Н.П. Краткий исторический очерк Рисовальной школы Общества поощрения художеств 1839–1889 / Сост. секр. О-ва Н.П. Собко. [СПб.]: тип. В.Ф. Киршбайма, 1889. С. 7.

7 Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. / Сост. Д.А. Ровинский; [Предисл.: Н. Собко]. Т. 1: А – И. СПб.: тип. Акад. наук, 1895. Стб. 42.

За годы, проведенные за границей, гравер освоил новые технические и художественные приемы, которые стали основой его авторского стиля. Новая техника, в которой он работал, быстро привлекла внимание издателей. Благодаря этому граверу удалось приблизиться к пониманию культуры оформления книги. В России ксилография начала активно использоваться в 1860–1870-х годах. Писатели стали с большим вниманием относиться к графическому наполнению книги, а эстетическая острота гравюры помогала всецело подчеркнуть ее достоинства.

Искусство отечественной книжной графики начинает открываться все большему кругу читателей. Однако публика пока еще не разбиралась в тонкостях гравюры на дереве, ее технических средствах и не различала школ. В репродуцировании работа гравера состояла в том, чтобы точно передать рисунок художника, отражающий замысел автора литературного произведения. Нередко это было непростой задачей, так как художники часто при создании карандашного рисунка использовали растушевку, которая размывала контуры и сливалась между собой. Если же художник использовал акварельный рисунок, граверу приходилось выстраивать порядок линий таким образом, чтобы он неискажал его характер. Сложность при воспроизведении заключалась в том, что уровень мастерства художников, чьи работы копировались, был разным. Из-за этого граверу часто приходилось дополнительно дорабатывать оригиналы на доске. Особенности составленных рисунков зачастую были сложны для переложения их в графический

материал. На страницах «Нового времени» А.С. Суворин писал: «Серяков был не только превосходным гравером, имя и труды которого были хорошо известны в Европе, но и прекрасным рисовальщиком. Он быстро оценивал рисунок, умел схватить слабые и сильные его стороны и исправить первые резцом своим. Гравюра его была, таким образом, своего рода творчеством...»⁸. Такой подход к делу позволил ему достичь превосходного исполнения рисунка, благодаря чему его эстампы можно отнести к числу лучших образцов репродукционной графики того периода. Работая в подобном ключе, он воспроизводил художественное содержание, опираясь на собственную манеру исполнения, сохранив особенности авторского рисунка.

В Петербурге Серяков получает заказ от Московского общества любителей художеств для «Художественного сборника» 1866 г. Для этого издания он исполнил ксилографии «Портрет Г.К. Левицкого» по оригиналу кисти Д.Г. Левицкого и скульптуры «Материнская любовь» С.И. Иванова по фотографии⁹. Здесь в подходах к гравированию он сочетает приемы западноевропейской школы и эстетические принципы, присущие классической русской гравюре. Такой синтез воспроизведения нашел свой отклик в академическом сообществе, признавшем художественную манеру ксилографа.

Занимаясь книжной иллюстрацией, Серяков выполняет семь эстампов для сказки П.П. Ершова «Ко-

8 Л.А. Серяков (некролог) // Новое время. Издание первое. № 1745, вторник, 6-го (18-го) января 1881 г. СПб. С. 3.

9 Художественный сборник / Под ред. гр. А.С. Уварова. М.: Московское общество любителей художеств, 1866. С. 74, 126.

нек-Горбунок» по рисункам, созданным на дереве уже известным ему художником Р.К. Жуковским. В этой серии, выполненной в 1868 г., гравер выбирает плавные штрихи и мягкие тональные переходы. Он старается избегать точных геометрично проложенных линий по всей площади листа, заменяя их пластичными штрихами, создающими легкий сероватый оттенок. Образы, основанные на фольклорном материале, обладают достоинствами подлинного народного произведения, которые и стремился подчеркнуть Серяков. Вместе с тем эти гравюры демонстрируют сочетание элементов европейской и лубочной традиции, которая широко использовалась в иллюстрациях середины XIX в. Эти черты демонстрируют уникальную манеру мастера, которая раскрывает новые возможности ксилографии и позволяет придать гравюре вид карандашного рисунка, схожий с техникой гравирования на меди.

В 1872 г. Серяков выполнил ксилографии к «Сказкам Кота-Мурлыки» по оригинальным рисункам М.О. Микешина, М.П. Клодта, В.И. Якоби, В.А. Васнецова, М. Зичи и других. Гравер уловил характерный замысел художников, тоновыми градациями точно передал настроение, добился мягких переходов в изображении благодаря проработке деталей. Эта книга с ксилографиями Серякова многократно переиздавалась.

Для «Сборника рукописей, представленных Е.И.В. Государю Наследнику о Севастопольской обороне севастопольцами», вышедшего в 1872 г., Серяков исполнил серию ксилографий и наполнил его страницы большим количеством виньеток и заставок собственного исполнения. Его рокальные

виньетки и буквицы представляют собой оригинальное решение. Помимо флоральных мотивов, он включил в них целый сюжет с набором дополнительных атрибутов. Графику удалось художественно обогатить повествование и передать психологическую и образную сторону сюжетной линии. Также в 1872 г. опубликована «История русской литературы в очерках и биографиях» П.Н. Полевого, которая включала гравюры Серякова. Страницы издания были богато украшены многочисленными виньетками и заставками, которые дополнили разворотные иллюстрации, отражая исторический характер этого памятного издания. Здесь особенно велико значение работы художника, его вкус, знание предмета и ясное представление об изобразительных возможностях ксилографии.

В 1873 г. была опубликована «Отечественная история в рассказах» с портретами выдающихся исторических лиц по рисункам художника И.С. Панова, гравированным Л.А. Серяковым. Гравер стремился точно передать характерные черты видных отечественных деятелей. В этих работах видно, как он искусно пользуется сетчатым нанесением штрихов и мягко разложенными деликатными линиями, что позволило добиться необходимой глубины и выразительности. Манера исполнения ксилографий и эстетика, с которой они были трактованы, говорит о высоком мастерстве гравера. Книга оставалась востребованной и выдержала более 25 переизданий, познакомив с историей отечества не одно поколение.

Вышедший в 1875 г. «Альбом русских народных сказок и былин», составленный П.Н. Петровым, украшали работы Л.А. Серякова, созданные по авторским

рисункам Н.И. Соколова, И.С. Панова, В.М. Васнецова. Исполненные гравюры демонстрируют характер народных типов и сцен, отражающих содержание фольклорного эпоса. В эстампах просматривается изменение стилистической направленности рисунка, меняется его композиция и подача формы. Этот пример показал, что гравюра, находясь под непосредственным влиянием литературы и живописи, развивалась и трансформировалась наравне с ними. Задимствуя у живописи содержание и форму, гравюра приобрела все ее отличительные особенности и черты: строгость рисунка и условность содержания.

Среди последних работ Серякова интерес представляют ксилографии для альбома «Павловск», вышедшего в свет в 1877 году. Эти работы демонстрируют высочайшее мастерство гравера. Безупречно выполненные тонкие штрихи и гладкая воздушность белых линий на черном фоне своей игрой создали иллюзию сероватого оттенка при передаче архитектуры и пейзажа. Эти ксилографии больше напоминают офорты благодаря уникальной манере, свойственной офортному резцу.

Академик Л.А. Серяков оставил после себя богатейшее наследие гравюры на дереве, а также возродил и укрепил ее позиции в отечественном художественном пространстве, заложив основу для школы русских граверов. Им созданы тысячи гравюр, опубликованных во множестве изданий, посвященных отечественной истории, литературе и искусству. Свое творчество он в основном посвятил репродукционной гравюре, так как всецело зависел от заказов издательств. Им выполнено около пятисот подписанных гравюр и около девятисот

созданных совместно с учениками политипажей. Мастер вывел представление об изображении литературных героев, переосмысливая идею академического классицизма в гравюре. Среди учеников и последователей его школы были И.И. Матюшин, А.И. Зубчанинов, Ю. Барановский, В.В. Матэ и многие другие. Посвятив собственное творчество в большей мере репродуцированию, он во многом определил эстетическую форму ксилографии XIX столетия. Подобное выразительное явление в гравюре имело сильное влияние на формирование ее потенциала, а также служило условием к эволюции гравировального искусства в России.



1. Л. А. Серяков.
«Сыч». К. Масальский.
«Басни». 1851. Российская национальная библиотека



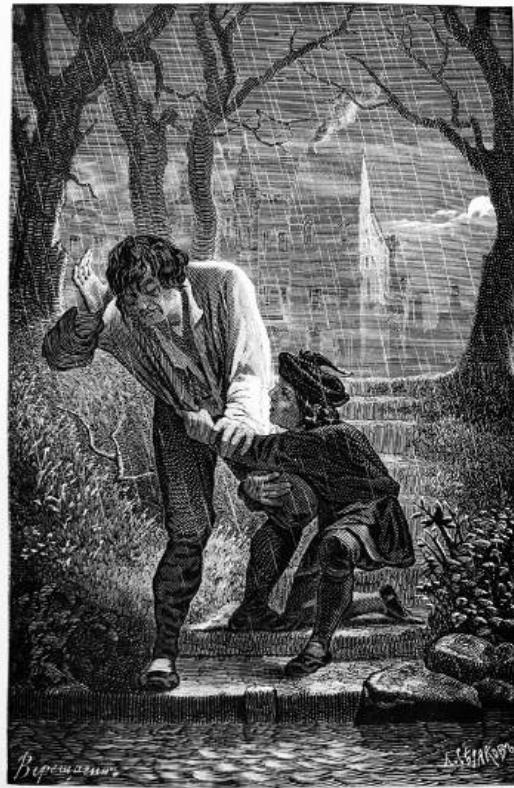
3. Л. А. Серяков.
«Герб Курбских».
«История русской
литературы в очерках
и биографиях».
П. Н. Полевоий.
1872.
Российская
национальная
библиотека



2. Л. А. Серяков.
«Сон подъячего».
К. Масальский. «Басни».
1851.
Российская национальная
библиотека



4. Л. А. Серяков.
«Макс и Волчок».
«Сказки Кота-Мурлыки».
Н. Вагнер.
По рисунку В. И. Якоби.
Ксилография.
1872.
Российская
национальная
библиотека



5. Л. А. Серяков.
«Папа-пряник».
По рисунку
В. В. Верещагина.
Ксилография.
Н. Вагнер.
«Сказки Кота-Мурлыки».
1872.
Российская
национальная
библиотека



6. Л. А. Серяков. «Мила и Нолли». По рисунку М. П. Клодта.
Ксилография. «Сказки Кота-Мурлыки». Н. Вагнер. 1872.
Российская национальная библиотека



7. Л. А. Серяков. «Мила и Нолли».
По рисунку М. Зичи. Ксилография.
«Сказки Кота-Мурлыки». Н. Вагнер.
1872 г. Российская национальная
библиотека

8. Л. А. Серяков.
Буквица.
«Сборник
рукописей,
представленных
Е. И. В. Государю
Наследнику о
Севастопольской
обороне
севастопольцами».
1872.
Российская
национальная
библиотека



Герасименок Яна Геннадьевна

«В ЧЕТЫРЕ ШАГА»:
ЛУЧШИЕ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЕ КНИГИ
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ПОЧЕТНОГО СПИСКА
IBBY 2022

Почетный список IBBY – это коллекция лучших детских книг мира, которые каждые два года отбирают национальные секции – члены Международного совета по детской книге (International Board on Books for Young People, IBBY). Каждая страна, входящая в Совет, представляет три книги, по одной в трех номинациях: «Произведение», «Иллюстрация» и «Перевод». Эти книги формируются в коллекции и рассылаются в семь точек мира. Одна из них – и единственная в России – Санкт-Петербургская специальная центральная детская библиотека им. А.С. Пушкина, где хранятся книги Почетного списка IBBY с 2000 года, на данный момент это более 1700 изданий. Они представляют собой срез современной мировой детской литературы и позволяют проанализировать основные жанры, темы и форматы детских и подростковых книг, которые в настоящее время популярны в различных странах. Почетный список IBBY 2022 – самая новая коллекция, хранящаяся в СЦДБ им. А.С. Пушкина, и в данной статье мы сконцентрируемся на произведениях из этого списка, входящих

в номинацию «Иллюстрация». Это книги различных видов, в которых авторы раскрывают идею, сюжет и образы персонажей, в первую очередь, через визуальную составляющую и в которых важную роль играют не только иллюстрации, но даже сама верстка книги, а также общая визуальная идея.

Один из важных современных жанров, который становится все популярнее, – «тихая книга» (*silent book*), то есть книга без текста; в таких произведениях его функцию полностью выполняют изображения, визуальный ряд. Хотя этот жанр имеет богатую историю, *silent book* как термин и всемирно известное явление появился сравнительно недавно¹. Книга «На маяке» (*En aquel faro*) чилийской художницы Луисы Риверы (Luisa Rivera) представляет собой пример такого жанра. В ней художница рассказывает историю смотрительницы маяка, которая воспитывает оказавшуюся на ее острове девочку. Сюжет строится вокруг лишь двух женских образов, находящихся в ограниченном пространстве. Через них автор прослеживает молчаливую связь между поколениями и поэтически отображает процесс воспитания и подготовки к выполнению важной миссии – сохранению и поддержанию жизни маяка, который можно прочитать как символ мира и света. В книге заметна кольцевая композиция: если на первых страницах мы видим маяк в дневное время суток и стоящую у обрыва молодую женщину, то в конце книги воссоздан тот

1 Лыкова И.А. Детская иллюстрированная книга: от предмета культуры к произведению искусства // *Humanity space. International almanac*. Vol. 4. No 2, 2015. С. 121–131. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/detskaya-illyustrirovannaya-kniga-ot-predmeta-kultury-k-proizvedeniyu-iskusstva> (дата обращения: 11.10.2024).

же самый пейзаж, но солнце сменяется луной, а вместо женщины стоит девушка. Эта композиция подчеркивает круговорот и непрерывность жизненного цикла. Еще одна символическая и повторяющаяся деталь – чайки, которые приносят корзину с младенцем и которые в конце книги уносят в этой корзине постаревшую смотрительницу. Этот сказочный мотив также подчеркивает неотвратимость смены поколений, а морские птицы выполняют функцию существ, соединяющих мир живых и мир мертвых, наподобие Харона в древнегреческой мифологии, который перевозил души умерших через реку Стикс.

Еще одна книга без слов в Почетном списке IBBY 2022 – «Алфавит» (Alfabet) нидерландской художницы Шарлотты Дематонс (Charlotte Dematons). По художественному оформлению, а также плотному ряду визуальной информации «Алфавит» представляет собой виммельбух. Этот жанр пересекается с жанром «тихой книги», однако имеет свои особенности. В виммельбухе нет как таковой сюжетной линии или раскрытия образов героев, но чаще всего присутствует большое количество персонажей и деталей, которые объединены общей структурой и идеей. Виммельбухи обычно представляют собой издания крупных форматов и направлены на развитие внимательности и сосредоточенного «чтения». В данном случае каждый разворот книги посвящен одной букве алфавита. Все изображенные на странице предметы (в виде существительных, глаголов, прилагательных) в нидерландском языке начинаются с этой буквы. Развороты объединены не только последовательностью букв алфавита, но и фигурой вора, который пытается их украсть. При этом

каждый «буквенный» разворот представляет собой отдельный мир, художница зачастую использует разные техники и разные стили изображения, насыщая их отсылками к мировому художественному искусству. Это книга без слов, в то же время наполненная языком, книга, которую можно исследовать, и благодаря этому изучать новые слова, а также развивать навыки сторителлинга.

Жанр комикса, или же «графического романа», представлен в коллекции книгой из Дании писательницы Сары Энгель (Sarah Engell) и художницы Лилиан Брёггер (Lilian Brøgger). «Человек-птица» (Fuglemanden) – история семнадцатилетней девушки Барбары, которая борется с психическим расстройством. В романе представлена ее жизнь в школе, отношения с семьей и друзьями, история ее влюбленности, которая становится точкой отсчета в сложном психическом состоянии девушки. Барбара начинает видеть галлюцинации, и одна из них, наиболее мучительная – огромная птица, которая всегда следует за Барбарой, разговаривает с ней, заставляет выполнять различные ритуалы, причинять себе вред и полностью начинает контролировать мысли девушки; этот образ можно интерпретировать как символ депрессии, с которой Барбаре в конце книги удается справиться. Художница передает душевное состояние с помощью различных средств выражения – это могут быть полностью черные страницы или изображения разбитого телефона, на экране которого видно статьи о птицах и их особенностях – попытки девушки понять, что с ней происходит.

Другая книга в Почетном списке IBBY 2022, в которой словесный ряд подчинен визуальному, – «В

четыре шага» (En 4 temps) бельгийской художницы Бернадет Жерве (Bernadette Gervais). В ней каждый разворот поделен на две части: справа мы видим различные предметы в четырех воплощениях / отрезках времени, слева – четыре строчки текста, иронично, метафорично и прямо описывающие, что происходит справа. Каждая страница отражает различные трансформации, которые происходят в мире в течение четырех этапов: это может быть смена суток, времен года, появление гнезда и птенцов в нем, загнивание яблока. Если в некоторых эпизодах первый кадр отделяет от последнего всего несколько секунд, то в других – часы или годы. Цветку нужны дни, чтобы распуститься, улитка проползает определенное расстояние в течение нескольких минут, заяц пробежит так быстро, что его едва ли можно увидеть. Эта книжка-картинка ставит под сомнение понятие времени: то, как оно действует на существ и предметы, видоизменяет и перемещает их. Сюжет представляет собой игру, и текст слева выполняет вспомогательную функцию, помогая понять течение времени и поразмышлять о его относительности.

Еще одна книга коллекции – «Самое прекрасное лето на свете» (Le plus bel été du monde) французской художницы Дельфин Перре (Delphine Perret). Это книжка-картинка об одном лете, которое мать и сын проводят в деревенском доме бабушки и дедушки. Каждый день они сталкиваются с различными проявлениями жизни природы: наблюдают за птицами и насекомыми, собирают ежевику, борются с пауком в ванной и много разговаривают. Иллюстрации в книге выполнены акварелью, которая придает истории интимный характер, а количество текста мини-

мально, он представляет собой отрывки диалогов главных героев. Через эти разговоры мы узнаем об их семейной истории, об их взаимоотношениях, страхах и переживаниях, при этом мальчик и мама очень искренни в своих словах и реакциях. Пространство деревенского дома и окружающей его природы становится для героя местом инициации – взросления, которое происходит через общение взрослого и ребенка и обучение восприятию времени.



Книга Луизы Риверы (Luisa Rivera) «На маяке» (En aquel faro)



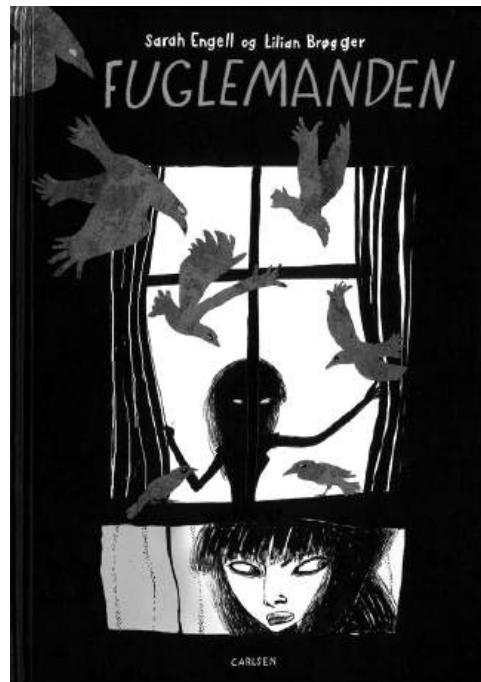
Книга Луизы Риверы (Luisa Rivera)
«На маяке» (En aquel faro)



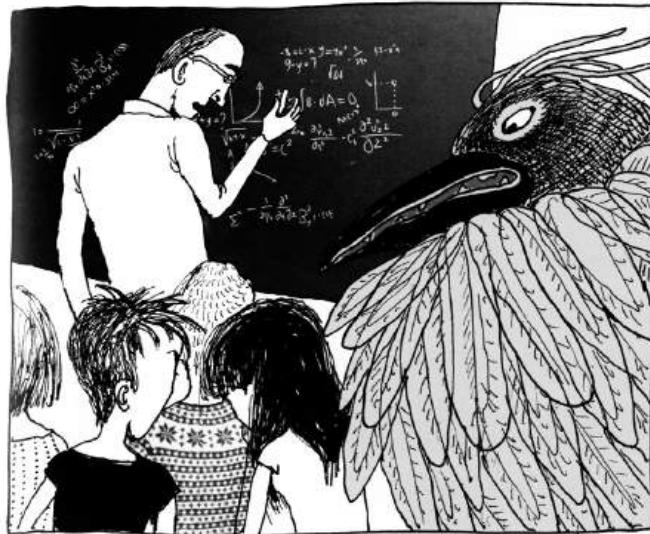
Книга Дельфин Перре (Delphine Perret)
«Самое прекрасное лето на свете»
(Le plus bel été du monde)



Книга Дельфин Перре
(Delphine Perret)
«Самое прекрасное
лето на свете»
(Le plus bel été du monde)



Книга Сары Энгель
(Sarah Engell)
«Человек-птица»
(Fuglemanden).
Художник Лилиан Брёггер
(Lilian Brøgger).



Сомова Светлана Владимировна

ЗАСТАВКА И ТЕКСТ:
ЖУРНАЛЬНАЯ ГРАФИКА Л. БАКСТА

Заставка – это знак начала нового, знак перехода к другому. Всякое восприятие нового начала в человеческой деятельности имеет нечто от ритуального действия, значимого события, требующего специального знака.

В журналах по искусству последней трети XIX в. к заставкам предъявляются высокие художественные требования – как и ко всем элементам оформления, которые адресуются к тем, кто ищет изящество и красоту.

Заставки в первых номерах журнала «Мир искусства» часто не имеют непосредственной тематической связи с текстом, заставки могут, но не должны иллюстрировать текст, их связь совсем не должна быть непосредственной.

В художественном журнале, в котором заставка выполняет не только служебную роль, как это имеет место прежде всего в книге или других видах журналов, которые не предназначены быть эстетическим объектом, заставка становится авторским произведением, обладающим значимостью,

эстетическим и коммуникативным весом – за ней стоит субъект, носитель смысла, не исчерпывающегося формальной задачей подчеркивать начало. Поэтому в художественных журналах рубежа XIX–XX вв. заставки бывают разных типов по способу [характеру] их отношений к словесному тексту. Эти отношения становятся здесь содержательными – возникают моменты некоторой интеллектуально-эмоциональной – привлекающей к себе внимание игры с текстом. Заставка раскрывает свой смысл во взаимодействии с текстом. Степень выраженности этих моментов игры может быть различной – от некоторой интриги до символико-аллегорического, метафорического преломления словесного ряда в визуальном отражении текста и до иллюстрации, которая то интерпретирует, то оказывается неким визуальным аналогом к словесному тексту. Нельзя не обратить внимания и на важную для художественного журнала особенность заставки – ее самоценность, автономию по отношению к словесному тексту.

Творчество Л. Бакста в «Мире искусства» представлено всеми элементами журнальной графики – заставками, концовками, виньетками, маркой, обложками, фронтисписом. Необходимо отметить, что в журнале «Мир искусства» он был и, что называется, «художником-оформителем»¹.

Заставки Л. Бакста во многом иллюстративны: они соотносятся с содержанием текстового мате-

1 «Определение художественно-оформительской направленности журнала, включая расположение рисунков, текста, подбор орнамента, виньеток, заставок... поручили Баксту» (Счастный В.Г. Лев Бакст: Жизнь первом Жар-птицы. Минск: Четыре четверти, 2016. С. 37).

риала, визуализируя сюжет, но почти никогда не делая это прямо, – но большей частью иносказательно, метафорически, символически, аллегорически, создавая некоторую аналогию для словесного смысла.

Заставка Бакста² к статье Вас. Розанова «Флоренция» о впечатлениях автора от посещения Флорентийского собора и службы в нем, во время которой он чувствовал себя совершенно чужим для римско-католической литургии и католической веры, была опубликована в седьмом номере журнала за 1902 г. Выполненная тонкими линиями, заставка по-бакстовски передает четко разделенное на три части пространство, заполненное античными мотивами и козлоногими существами. Эта заставка лишь отдаленно и косвенно связана с содержанием статьи – скорее только с темой самой Флоренции как центра культуры и искусства европейского Ренессанса – как ренессансной наследницы античной культуры и искусства. Позволительно вместе с тем допустить, что тематика бакстовской заставки может быть и своего рода возражением художника философу, который ищет и находит во Флоренции не искусство, глубоко и очень по-своему укорененное в великих традициях культуры, а лишь то, что ему лично интересно, – отличие католицизма от православия. Здесь взаимоотношения заставки и словесного текста незаметно драматизируются. Такое допущение может быть оправдано тем, что мы знаем о Баксте хотя бы из его писем – о его стремлениях к красоте в ее классических проявлениях – о наслаждении искать «в области чистого

² Бакст Л. Заставка // Мир искусства. 1902. Т. 8. № 7. С. 3.

искусства», «высокого искусства»³. В этих словах начинающего мастера уже в общих чертах выражена не только будущая эстетическая концепция «Мира искусства», но и строгость стиля журнальной графики Л. Бакста.

Отношения заставки и словесного текста у Бакста обнаруживают многообразные формы. Заставка⁴ к стихотворению К. Бальмонта «Я – изысканность русской медлительной речи...» театрально-декоративная. Перед нами, как на сцене, предстает театрализованная античность в образе гения, стоящего в центре изображения, который спокойно облокотился на полуколонну⁵. Причем и гений, и полуколонна, являясь центром заставки, объемно выделяются на черном фоне сплошной заливки. Витые колонны, полуциркульный свод, который они поддерживают, можно рассматривать как раму заставки и одновременно кулисы разворачивающейся перед нами театральной сцены. Гармония позы гения, целиком погруженного в себя, его умиротворенный взгляд, одухотворенность, статуарная белизна – это своего рода возрожденная Бакстом античность. Кудри юноши напоминают античную прическу, на ногах его изящные античные сандалии. Бакст, конечно, не воскрешает древнеримский миф, а, используя классическую иконо-

3 Счастный В.Г. Лев Бакст: Жизнь первом Жар-птицы. Минск: Четыре четверти, 2016. С. 15.

4 Бакст Л. Заставка к стихотворению К. Бальмонта «Я – изысканность русской медлительной речи...» // Мир искусства. 1901. Т. 5. № 5. С. 205.

5 Подобный предмет, и так же украшенный, стоит в центре оркестры в декорациях Бакста к трагедии Еврипида «Ипполит» (1902).

графию, интерпретирует ее в традиции модерна и по-бакстовски.

В этой заставке к стихотворению К. Бальмонта с начальными строками «Я – изысканность русской медлительной речи, предо мною другие поэты – предтечи...» изображенная фигура прямо указывает на субъекта стихотворения как на гения русской речи. Таким образом, заставка визуализирует то, что в тексте прямо не сказано, как бы заменяя название стихотворения – оно могло бы быть, например, нечто вроде «Я – гений русской речи», но это было бы неправильно, так как у русской речи нет автора, ее автор – гений языка, гений лирической поэзии, создававший ритмику и строфику, метафорику и мелодику языка. Таким образом, заставка вполне определенным способом интерпретирует стихотворение, визуально показывая, что Бальмонт – гений речи, но не гений языка поэзии: поэт – автор отдельного произведения, но им руководит его гений, гений поэзии, отличающийся от человека, он больше отдельной личности. Эта заставка кажется иллюстрацией к тексту стихотворения, но важнее то, что она есть нечто большее, так как является и его существенной интерпретацией. Можно сказать, что всякая иллюстрация интерпретирует, и это тоже правильно, но лишь в очень общем плане.

Заставка Бакста к стихотворению Бальмонта «Слияние»⁶ может быть довольно редким примером прямого иллюстрирования текста, начинающегося словами:

⁶ Бакст Л. Заставка к стихотворению К. Бальмонта «Слияние» // Мир искусства. 1901. Т. 5. № 5. С. 207.

Красивый зверь из тигровой семьи,
жестокий облик чувственной пантеры,
с тобой я слит в истомном забытьи,
тебя люблю без разума, без меры.

Очень ощутимо, насколько ярко в изображении женского тела проявляется чувственный характер индивидуального стиля бакстовской журнальной графики, как раз соответствующий тому чувственному переживанию, которое находит себе сильное эмоциональное воплощение в стихотворении. Поэт обращается к женщине, выражая свою волю полностью отдаваться чувственному зову этого «влюбленного ангела с помыслом звериным», чтобы обновиться, обрести новую веру или умереть: «возьми меня, скорей, мой нектар пей, ласкай меня, люби меня, убей!». В центре заставки обнаженная фигура женщины, одной рукой «придерживающей» архитрав; другая ее рука, украшенная ниткой жемчуга, опущена. Диагональ рук создает энергию движения внешне как бы застывшей фигуры. Это ее внутренняя чувственная энергия: томно опущенная голова, закрытые глаза подчеркивают почти эротическое напряжение, в котором пребывает женщина. Объемы ее чувственного тела подчеркнуты выразительным сочетанием и контрастом белого и черного пятен. Она сидит у основания, может быть, дионисийского храма любви, как храма иной, для автора, возможно, «новой веры», но вместе с тем, – и как бы у рампы сцены – стиль модерн и чувственен, и по-своему театрален, так как это «другая красота», влекущая, но на самом деле уже не доступная современному человеку: отдаваться ей – то же, что

умереть. В глубине храма, прямо за спиной женщины – соблазн ночи и смерти, соблазн ужаса. Эта композиция вполне могла бы служить декорацией к постановкам античных пьес в духе модерна и неоромантизма, в которых Бакст принимал участие в качестве декоратора уже с 1902 года.

Аналогично иллюстративна бакстовская заставка к стихотворению К. Бальмонта «Предопределение»⁷ в этом же номере «Мира искусства», отсылающая к трем мойрам⁸. Мойры – темные силы жребия судьбы, неотвратимости, но они сопричастны олимпийским богам, в целом светлым – Зевсу и Аполлону⁹, поэтому Бакст создает контрастную композицию – темное пятно мойр, вяжущих нить судьбы, венчающее светлый канфар с темным низом, черной змеей и черным названием стихотворения, прерывающимся изображением черного низа канфара с белым фоном верхней его части, на которой изображены фигуры праздника жизни: в тексте Бальмонта строки «мы вдруг порвем земную ночь, и вдруг зажжем свой взгляд». Если Бальмонт говорит о героическом прорыве земной ночи, то Бакст не только визуализирует прорыв, но и создает относительно уравновешенный образ – свет и тень у него чередуются.

7 Бакст Л. Заставка к стихотворению К. Бальмонта «Предопределение» // Мир искусства. 1901. Т. 5. № 5. С. 208.

8 Е.А. Ржевская об этой заставке: «сплав элементов модерна и неоклассики» (Ржевская Е.А. Феномен графического искусства К.А. Сомова в контексте развития европейского стиля модерн: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Е.А. Ржевская. Санкт-Петербург, 2011. С. 40).

9 Лосев А.Ф. Мойры // Мифологический словарь / Под ред. Е.М. Мелетинского. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 366.

Следующая заставка¹⁰ представляет собою иллюстрацию к другой статье Вас. Розанова «Звезды». Это заставка сюжетного типа явно эмблематичная: она загадывает зрителю загадки, зашифрованные бакстовской стилизацией под едва ли не ритуальную сцену, которая могла происходить в мифологизированном пространстве древнего мира. Заставка без рамки, в ее составе есть своя рамка, обладающая собственной содержательностью, связанной с изображаемой сценой. Левые и правые стороны заставки являются собой Запад и Восток, свет и тень, мудрость древних цивилизаций и природных, неуправляемых стихий. Стилизованные под колонны, левая и правая стороны заставки со светлым, незакрашенным «телом» – основы колонн – имеют навершие в том месте, где у классического ордера должна быть капитель, в виде голов египетского фараона слева и чуть ли не Диониса или сатира справа. Голова фараона решена в технике свето-тeneвой моделировки с незакрашенным белым пятном бумаги и энергичной короткой штриховкой обозначенных скул, шеи и прически. Лицо фараона выражает чуть ли не философскую мудрость, спокойствие и гармонию. Голова же Диониса/сатира почти сплошь тень. Это мощная стихия дионасийского начала, выражавшего необузданность творческих природных сил. Характерно, что «колонны» слева и справа образованы струением лиан в стиле модерн и спускающихся веток и листьев дуба справа и слева, но в нижней части левой (восточной) колонны поднимающихся вверх. Левая «колонна»

10 Бакст Л. Заставка к статье Вас. Розанова «Звезды» // Мир искусства. 1901. Т. 6. № 8–9. С. 69.

значительно светлее правой. Лежащие в основании стилизованных колонн две змеи рифмуются со всей атмосферой напряженности мысли и в то же время символизируют мощь жизненного начала и мудрости, связанной с ним. Нижняя часть этой рамы – развернутый свиток с названием статьи Розанова. Внутри рамы – сцена с группой мудрецов, философов и звездочетов, в античных и восточных одеждах. Их позы статуарны, напряженны, выражают равновесие и единство двух миров, двух культур, двух философий, которые лежат в истоках будущих цивилизаций. Интересно решение трех планов в центральной части заставки. Первый план представляет собой практически незатушеванное белое пятно, на котором пунктиром обозначена карта звездного неба. Второй план центра заставки – древний город, древесные кущи, его окружающие, – узор легкий, в то же время строгий, воздушный. На заднем плане – нависающее ночное небо, обозначенное густой, темной, горизонтальной штриховкой.

Заставка¹¹ к статье Вас. Розанова «Пестум» косвенно, в уже обобщенной форме связана с содержанием текста, иллюстративная сторона изображения – это использование узнаваемых бакстовских мотивов и образов античного мира. Здесь нет ничего, что бы указывало на древние храмы, о которых говорится в статье Розанова, это некая схема, шифрующая мысль автора, в центре которой – историческое движение культур, их смены. Пестум в статье – совершенно заброшенный осколок прошлого, кото-

11 Бакст Л. Заставка к статье Вас. Розанова «Пестум» // Мир искусства. 1902. Т. 7. № 2. С. 65.

рое в данном случае сохраняется только в сознании философа-историка, мыслящего античный мир в большой перспективе, которая здесь представлена прямой дорогой, уводящей в даль – в сегодняшний момент, из перспективы которого и видится древний мир, как бы во сне. Это буквально только линии следов-воспоминаний античного стиля, но не живые – по линейке проведенная прямая перспектива, составляющая центр абсолютно симметричной композиции. Белый маленький силуэт спящего – строгое в центре композиции, кущи бледных деревьев древнего города и строгий, почти прозрачный силуэт храма в отдалении – все это чистые архитектурные и почти скульптурные формы, которые Л. Бакст часто использовал в журнальной графике.

Заставка¹² к подборке репродукций работ Кори игровая, без рамки, своеобразный пейзаж – на ней группа путти, играющих на каменистой дороге и в густых кустиках по краям изображения. Композиция уравновешенная, по центру – уходящая в даль дорога, энергично заштрихованное небо. Веточки кустиков неравномерно свисают, создают динамичную вертикаль. Изыщная надпись «Кори», сделанная Бакстом тонкой линией контура без штриховки, словно наполненная воздухом, отделяет заставку от следующей за ней репродукции «Артуасский пейзаж».

В целом же заставки Бакста в журнале «Мир искусства» или создают интеллектуальное напряжение между словесным текстом и произведением художника, вступающим в диалог с «литературой», или выступают как автономные виньетки, произведения, цель которых в них самих – их красота.

12 Бакст Л. Заставка // Мир искусства. 1903. Т. 10. № 12. С. 243.



5. Л. Бакст. Заставка к статье
Вас. Розанова «Звезды».
Мир искусства. 1901. Т. 6. № 8-9. С. 69.



6. Л. Бакст. Заставка к стихотворению К. Бальмонта «Предопределение». Мир искусства. 1901. Т. 5. № 5. С. 208.



7. Л. Бакст.
Заставка
к стихотворению
К. Бальмонта
«Слияние».
Мир искусства.
1901. Т. 5. № 5.
С. 207

Певцов Григорий Дмитриевич

ВАРИАБЕЛЬНОСТЬ АВТОРСКОЙ МАНЕРЫ ИЛЛЮСТРАЦИЙ М. ДОБУЖИНСКОГО В ЗАВИСИМОСТИ ОТ ХРОНОТОПА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В настоящей статье сравниваются циклы иллюстраций М.В. Добужинского к произведениям русской и мировой классики: «Барышне-крестьянке», «Станционному смотрителю», «Евгению Онегину» А.С. Пушкина, «Белым ночам» Ф.М. Достоевского, «Свинопасу» Г.Х. Андерсена. При этом выявляются особенности манеры и стиля иллюстрирования в зависимости от времени и места действия, а также художественного содержания, эмоционального строя и эстетического пространства соответствующего литературного произведения.

Мстислав Валерианович Добужинский (1875–1957) – один из лучших мастеров книжной графики, оставивший в этом жанре немалое наследие. Уже в самом начале его творческого пути известный искусствовед барон Н.Н. Врангель в статье «Мстислав Валерианович Добужинский», вышедшей в 1911 г. во втором номере журнала «Аполлон», предсказывал ему необычайное будущее в сфере иллюстрирования книг и писал так: «Я думаю, что Добужинский мог бы, как никто, иллюстрировать

Достоевского». И далее: «Добужинский остро ощущает детские прихоти и детскую радость. Я полагаю, вообще, что Добужинский должен бы сделаться рисовальщиком для детских книг, иллюстратором сказок, повестей Гоголя, Достоевского, Тургенева, Ремизова».

Один из наиболее ранних циклов иллюстраций Добужинского – рисунки к произведению А.С. Пушкина «Станционный смотритель» из «Повестей Белкина». Иллюстрации выполнены в 1905 г., но впервые были изданы в Москве в издательстве «Международная книга» лишь в 1934 г.

Стиль этих рисунков живо передает атмосферу пушкинской эпохи и дает нам почувствовать как провинциальный уклад, характерный для почтовой станции в глубинке, так и обстановку в столичном дворянском доме. Выполненные в почти реалистической манере с едва уловимым оттенком модерна, эти иллюстрации довольно точно раскрывают эмоционально-психологические особенности характеров персонажей.

Стремясь максимально приблизиться к аутентичному образу эпохи, художник сознательно отказался от типичного для миризкусников первового рисунка и выбрал карандашную иллюстрацию, близкую тоновому рисунку начала XIX века. Это позволило найти пластическую форму выражения, наиболее созвучную художественным особенностям литературного произведения.

В иллюстрациях к «Барышне-крестьянке», сделанных Добужинским в 1919 г., использована техника силуэта, характерная для пушкинского времени. Эти рисунки полны необыкновенной утон-

ченностей и изящества. Художник нашел идеальный баланс линий контура и пятна, а также черного и белого полей рисунка, когда само черное поле силуэта становится необычайно легким и динамичным. В этих иллюстрациях автору удалось передать особое очарование русской дворянской усадьбы.

В 1928 г. искусствовед Л. Розенталь так писал об этих иллюстрациях: «Только два рисунка вдвинуты в текст (заглавная виньетка и концовка), три остальных помещены на отдельных страницах. Иллюстрации здесь просто украшают самую книгу. Несмотря на подписи, столь старательно выведенные, мы в изображениях отдельных сцен преимущественно любуемся рядом деталей, в обилии нагроможденных помимо указаний текста (например, обстановка комнаты Лизы), или красотой силуэта».

Первое издание иллюстраций Добужинского к «Барышне-крестьянке» вышло в «Государственном издательстве» (Москва – Петроград) лишь в 1923 году.

Оригинально и виртуозно выполнена заставка, открывающая повествование, на которой изображен Алексей, обучающий грамоте Лизу-Акулину. Он, скрестив веточки, показывает ей букву «Аз». Пушкинский текст, соответствующий этому эпизоду, звучит так:

«– Изволь, милая; начнем хоть сейчас.

Они сели. Алексей вынул из кармана карандаш и записную книжку, и Акулина выучилась азбуке удивительно скоро».

Необыкновенно выразительны и изящны сцены встреч Алексея и Лизы: первая – с крестьянкой, вторая – с барышней. Стоит особо отметить, что

в сцене охоты на зайцев с Муромским, упавшим с лошади, Добужинский уже очень эффектно использует наряду с черными силуэтами белые силуэты гончих и воды на черном фоне.

«Барышня-крестьянка» с 4 иллюстрациями вышла также позднее массовым изданием 1936 г. в Пушкинской библиотеке Детиздата ЦК ВЛКСМ тиражом 300 тысяч экземпляров.

В конце 1924 г. Добужинский покидает Россию и возвращается к Пушкину уже в эмиграции. Одной из самых значительных работ этого периода являются иллюстрации к «Евгению Онегину», над которыми художник работал с 1931 по 1936 г. Впервые они были изданы в Лондоне в 1937 году.

По этому поводу А.Н. Бенуа писал: «“Евгений Онегин”, наконец, получил достойные иллюстрации. Я считаю это событие первостепенного значения в русском художественном мире. Добужинский подарил читателя-зрителя (покамест английского, но надо надеяться, со временем и русского) подлинным шедевром».

Еще через год книга в оформлении Добужинского и под редакцией В.Ф. Ходасевича вышла на русском языке в русском зарубежном издательстве «Петрополис» в Брюсселе (Bruxelles, Editions Petropolis, 1938) и содержала 78 иллюстраций: авантитул, фронтиспис, 10 заставок, 10 страничных иллюстраций, 46 иллюстраций в тексте и 10 концовок. Тираж был напечатан в Париже в одной из лучших типографий «Наварр» (Imprimerie de Navarre) под наблюдением старшего сына художника Ростислава Мстиславовича и издателя книги Я.Н. Блоха.

Иллюстрации к «Евгению Онегину» – особый этап в творчестве художника, в определенном смысле соединивший воедино его прежние достижения в сфере книжной графики. В своем художественном решении книги Добужинский отталкивался от пушкинского рисунка. Иллюстрации к этому роману в стихах отличаются легкостью штриха и особым изобразительным ритмом, глубоко созвучными поэтике онегинской строфы. Заметим при этом, что, несмотря на внутреннюю связь со стилем быстрого пера, пушкинским росчерком, рисунки Добужинского сделаны в разных графических манерах (острая перовая линия, граттография, силуэт), подчеркивающих эмоциональный характер и нюансы отдельных мест поэтического текста.

Пушкинские рисунки Добужинский хорошо знал и читал о них лекции в 1936 г. в лондонском Пушкинском клубе и в 1937 г. в Париже на организованном С.М. Лифарём вечере памяти поэта. Многие иллюстрации Добужинского к «Евгению Онегину» отличаются юмором, зачастую и тонкой иронией, свойственными также и Пушкину, а некоторые даже являются легким гротеском.

На одной из иллюстраций он необыкновенно точно и со всеми деталями отразил характерную картину петербургских улиц того времени:

А Петербург неугомонный
Уж барабаном пробужден.
Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик,
С кувшином охтенка спешит,

Под ней снег утренний хрустит.
Проснулся утра шум приятный.
Открыты ставни; трубный дым
Столбом восходит голубым...

Добужинский очень хорошо чувствовал сквозь время пушкинский Петербург, который отличается на его рисунках от более позднего Петербурга Достоевского, хорошо знакомого художнику с детства.

Интересны графические приемы мастера, с по-разительной достоверностью и глубиной передающие мистическую атмосферу белых ночей Северной столицы, отвечающие именно усиливающим эхом, а не глухим послезвучием, живой строке Достоевского, особой тональности его «Белых ночей». Тонкие соотношения и контрасты черного и белого, линии и пятна позволили достичь особых эффектов в передаче светлеющего неба утра четвертой ночи и сонной глади Екатерининского канала у церкви Николы Мокрого (вторая ночь).

Добужинский, как никто другой, чувствовал и умел передать душу, метафизику города вообще и особенно – Петербурга. Художественный язык его иллюстраций, помимо эмоционального состояния героев, отражает глубокий символизм этого мистического города. Контраст изогнутых и прямых линий создает дополнительное драматическое напряжение, граничащее с ощущением трагизма. Сочетание кривизны линий балюстрад набережных и строгости очертаний громадных высоких домов порождает диссонанс в душе читателя-зрителя и усиливает подспудное чувство тревоги.

Свое внутреннее отношение к изображеному им Петербургу Добужинский лучше всего выразил в собственном стихотворении «Белая ночь» (июль – октябрь 1922 г.):

Я ходил по Петербургу ночью,
Белой ночью, вдоль пустых каналов,
И холодные сжимал перила,
Над водою черной наклоняясь.

В темном зеркале канала спали
Опрокинувшихся зданий стены,
И в воде мерцали стекла окон,
А в заре вверху дома горели.

Не у этих ли перил увидел
Достоевский Настеньку когда-то –
Как она глядела безнадежно
В неподвижное стекло канала.

И в ту ночь заря с печалью тихой
Отражалась в окнах, как сегодня.
А в зеленом небе золотился
Тот же самый шпиль Адмиралтейства.

В тишине шаги звучали эхом,
Когда шел я гулким переулком,
Где во мгле домов пустуют стены
За глухою линией заборов.

И все так же эхо повторяет
Одинокий шаг осиротелых,
Кто навеки Настеньку утратил
Белой ночью средь пустынных улиц.

Иллюстрации к «Белым ночам» – один из шедевров мировой книжной графики, преодолевший время. Художник создал их в 1922 году, используя особый технический прием – граттографию (выполнение рисунка выщипыванием иглой или острым инструментом тончайших белых штрихов на залитых тушью картоне или бумаге). Всего было сделано 8 иллюстраций, обложка, титульный лист, 5 заставок и 4 концовки. Особое место в них занимают архитектурные пейзажи Петербурга.

Петербург «Белых ночей» Достоевского на иллюстрациях Добужинского – это не пушкинский Петербург «Евгения Онегина», а уже другой хронотоп, хотя и того же самого места. В Петербурге «Белых ночей» раннего Достоевского (конца сороковых годов) мы чувствуем дыхание грядущего капиталистического города. На рисунках Добужинского мы уже не видим изысканных классических фасадов и стройных колоннад пушкинского времени. Вместо них – глухие стены и однообразные ритмы окон высоких домов, прячущиеся за ними дворы-колодцы, уходящие в небо кровли. Все эти образы Петербурга необыкновенно убедительны и прочувствованы художником изнутри, ведь его детство прошло в Ямской слободе, где в то время завершал свой жизненный путь писатель.

Городские пейзажи иллюстраций Добужинского, в том числе и благодаря выбранному им и новому для него тогда техническому приему (граттографии), точно передают психологическую атмосферу повести Достоевского, ощущение безысходности одиночества Настеньки и Мечтателя.

На тех иллюстрациях, где на переднем плане изображены герои повести, городской фон всегда одушевлен и вочеловечен, отражая внутреннее состояние персонажей. Таковы изображения одинокой Настеньки (упомянутой в вышеприведенном стихотворении Добужинского), смотрящей на воду у перил решетки канала, и одиноко бредущего по городу Мечтателя, фигура которого рифмуется с изгибом уличного фонарного столба, а также их совместное изображение в интерьере комнаты мезонина, в окно которой проливается фосфорическое свечение белой ночи.

Что-то знаково-мистическое есть в другой «интерьерной» иллюстрации, где сквозь решетку рамы залитого дождем окна из затемненной комнаты виден размытый и слегка покривившийся, словно призрачный, фасад особняка пушкинской поры. Мы как бы смотрим сквозь время из эпохи Достоевского в исчезающую пушкинскую эпоху.

На остальных четырех иллюстрациях абсолютно доминирует городской пейзаж, задавая общую тональность того или иного места повести. Однако лишь на двух из них небольшие фигурки героев можно назвать стаффажем в полном смысле этого слова. На двух других, несмотря на крохотные размеры фигурок, художнику удалось с ювелирной точностью передать настроение персонажей повести, их индивидуальные черты и эмоции, характер их отношений.

Таким образом, город Добужинского напрямую говорит с нами и становится еще одним «персонажем» повести. Графические образы непревзойденного «художника города» и живое слово Досто-

евского усиливают друг друга, составляя единое целое.

Повесть Достоевского «Белые ночи» с иллюстрациями Добужинского вышла в 1923 г. в Петрограде в издательстве «Аквилон» тысячным тиражом. Издание было отпечатано на мелованной бумаге. Все рисунки воспроизведены в технике цинкографии.

Иллюстрации к «Белым ночам» были созданы накануне отъезда Добужинского из России (он уехал в 1924 г., приняв литовское гражданство) и на внутреннем плане, возможно, явились своего рода прощанием художника с городом своего детства – любимым Петербургом.

В совершенно другой – легкой, барочной, виртуозной манере, соответствующей волшебной средневековой сказке, – выполнены Добужинским иллюстрации и графические элементы оформления к известному произведению Андерсена «Свинопас». Эта работа мастера является пример его отношения к книге как к единому художественному пространству, где все элементы – и иллюстрации, и малые формы книжной графики (заставки, концовки, виньетки, буквицы, шрифты) подчинены единому авторскому стилю, точно выверенному, внутренне гармоничному и отражающему дух, эстетику и эмоциональный строй литературного произведения.

Рисунки к сказке Андерсена «Свинопас» были сделаны Добужинским в 1917 г. для издательства «Парус», но изданы тогда не были. Книга с его иллюстрациями вышла позже в издательстве З. Гржебина (Берлин – Петроград), причем известны три варианта этого издания. Два из них вышли в 1921 г., в авторских обложке или картонажном переплете.

Издание 1922 г. вышло двухтысячным тиражом в издательском картонаже по рисунку Добужинского (синий переплет с каллиграфической надписью, также выполненной Добужинским). На титульном листе – рисунок с обложки предыдущих изданий.

В заключение, подводя итог всему сказанному, хочется отметить, что выбор художником авторской манеры иллюстрирования, наиболее полно отвечающей характерным чертам хронотопа и художественным особенностям литературного произведения, позволяет создать не просто выпущенный в книжном формате проиллюстрированный текст, а целостное и живое словесно-пластическое книжное пространство, помогающее читателю-зрителю проникнуть в соответствующую эпоху и почувствовать гений места произведения, превращая саму книгу в особый арт-объект.



1. А. С. Пушкин. «Станционный смотритель».

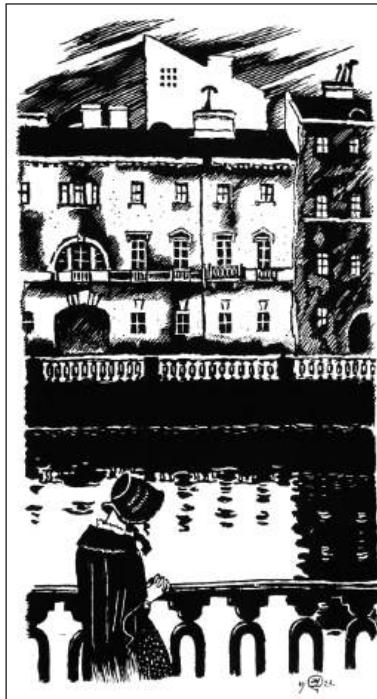
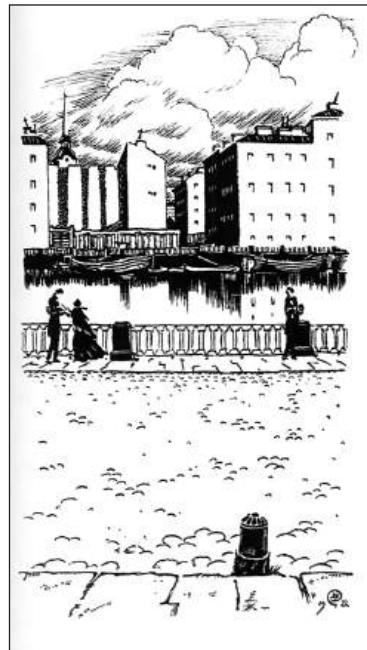
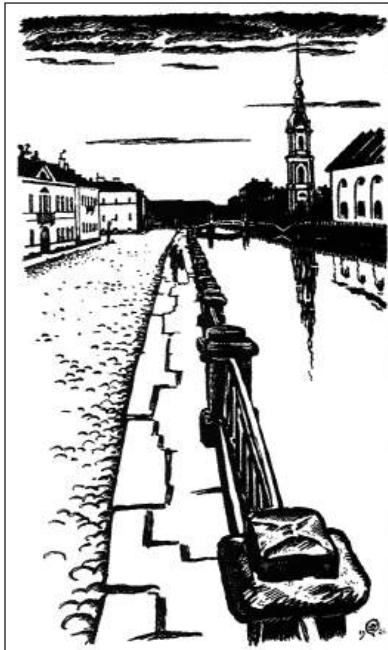


2. А. С. Пушкин.
«Барышня-крестьянка»



3.-4. А. С. Пушкин.
«Евгений Онегин».





5–7. Ф. М. Достоевский. «Белые ночи»



8. Ф. М. Достоевский.
«Белые ночи»



9. Г. Х. Андерсен. «Свинопас».
Титульный лист



10. Г. Х. Андерсен. «Свинопас»

Щукарёва Ксения Витальевна

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»
В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ
Н. В. КУЗЬМИНА

Рассуждать о романе «Евгений Онегин», первом русском романе в стихах и ключевом произведении в творчестве А.С. Пушкина, очень сложно, ввиду многообразия тем, материалов и взглядов, рождающихся на этой почве. В данной работе стоит обозначить тему: роман в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин», проиллюстрированный Н.В. Кузьминым.

В плане иллюстраций произведению долгое время не везло. Первые публикации были отдельными главами в альманахах и сборниках. Для иллюстраторов Пушкин делает набросок – некое руководство к действию и точный композиционный план. В письме к брату Льву автор прикладывает рисунок, на котором отмечено: Пушкин и Онегин стоят на берегу Невы спиной к Зимнему дворцу, лицом к Петропавловской крепости; на реке качается лодочка – символ свободы, и кажется, что

разговор между Пушкиным и его приятелем может идти о тюрьме и побеге из нее.

«Брат, – пишет поэт, – вот тебе картинка для Онегина – найди искусный и быстрый карандаш. Если и будет другая, так чтоб все в том же местоположении. Та же сцена, слышишь ли? Это мне нужно непременно».

Первым иллюстратором «Евгения Онегина» был А.В. Нотбек, но карандаш его оказался «не быстр и не искусен». Художник не уловил, что хотел от него поэт, решив композицию по-своему. Повернул Онегина с Пушкиным спиной к крепости, легкий парусник заменил тяжеловесной баржей. К этому рисунку Пушкин написал едкую и презрительную эпиграмму:

Вот перешед через мост Кокушкин,
Опёршись жопой о гранит,
Сам Александр Сергеич Пушкин
С мосье Онегиным стоит.
Не удостоивая взглядом
Твердыни власти роковой,
Он к крепости стал гордо задом:
Не плой в колодец, милый мой.

Нотбек промахнулся не только с первой иллюстрацией – образ Татьяны тоже вызвал массу недоумений. Друг Пушкина П.А. Вяземский просит прислать ему номер «Невского альманаха», в котором напечатана глава с письмом Татьяны, дабы пугать пензенских барышень такой Татьяной, ибо в Москве уже всех напугать успел. Татьяна Нотбека также удостаивается хлесткой эпиграммы:

Пупок чернеет сквозь рубашку,
Наружу титька – милый вид!
Татьяна мнет в руке бумажку,
Зане живот у ней болит:
Она затем поутру встала
При бедных месяца лучах
И на потирку изорвала,
Конечно, «Невский альманах».

Полное произведение в виде книги впервые выходит только в 1833 г., без иллюстраций. Последнее прижизненное издание «Евгения Онегина» выходит в 1837 г. с правками издания 1833 г., тоже неиллюстрированное. В 1855–1860 гг. художник П.П. Сокол создает альбом с полным рукописным текстом и карандашными рисунками. Долгое время эти иллюстрации не переиздавались. Только в 1890-е издание вышло отдельным альбомом тиражом в 200 экземпляров.

Одним из самых известных и популярных иллюстраторов романа считается Е.П. Самокиши-Судковская. Ее живописные картинки обрамлены различными декоративными рамками, между собой иллюстрации и оформление книги не связаны. Сюжеты больше иллюстрируют оперу П.И. Чайковского, нежели текст Пушкина. Конечно, были и еще варианты, но в данном исследовании упоминаются только те, о которых говорил Кузьмин, в своей работе он не обращается к этим примерам, находя их идущими вразрез с текстом и замыслом Пушкина.

К столетию первого выхода книги издательство «Academia» решает выпустить богатое, хорошо оформленное издание.

Кузьмин обращается к пушкиниане с 1928 года и даже уже имел дерзкую мечту проиллюстрировать «Евгения Онегина». Он был вхож в кружок медленного чтения у М.А. Цявловского, где показывал свои рисунки, первые пробы и был рекомендован в издательство. Замысел одобрили, и Кузьмин приступил к работе. Его издатель шутил, что во Франции художник сам платит за издание своей книги, а тут Кузьмину выплатили гонорар (правда, такой маленький, что проел он его за месяц, а потом, чтобы иметь возможность продолжать работу, продавал книги из своей коллекции). Забегая вперед, стоит сказать, что издание имело колossalный успех и в 1937 г. было награждено большой золотой медалью на Всемирной французской выставке. По воспоминаниям сына Кузьмина, грамота с изображением большой золотой медали была размером полметра на метр, а саму медаль не прислали, поскольку ее надо было выкупить, но денег на это не было.

Теперь стоит подробнее разобрать, чем так хорош был «Евгений Онегин», проиллюстрированный Кузьминым, что выдержал 16 зарубежных факсимильных изданий, без переноса строф и сокращений. До 1937 г. только в Палестине вышло два издания на иврите, а еще в Праге, Италии и других странах. Главной особенностью прочтения романа Кузьминым и его графического воспроизведения было то, что главной задачей художникставил для себя очистить текст от оперных штампов и показать автобиографичность романа, сделав Пушкина персонажем, равным другим героям и проживающим свою жизнь внутри произведения, создав вторую линию повествования.

Говоря про макет и верстку, важно отметить, что они были сделаны очень продуманно. Вместе с художественным редактором М. Сокольниковым удалось добиться того, чтобы расчет строф в произведении был четкий и каждая глава начиналась с нечетной станицы, а заканчивалась на четной. Каждая страница имела ровно две строфы (или графического блока) без переноса, а начало каждой главы венчал акварельный шмуцтитул. Там, где на развороте одна строфа, визуальный баланс добирался графической композицией, тем самым уравновешивая части разворота. В целом задумка Кузьмина – это книга-рукопись с рисунками, пометками и ремарками на полях.

Помимо маленьких рисунков на полях, встречаются и полосные иллюстрации, которые были достаточно строго встречены критиками, даже художественным редактором книги Сокольниковым. Он утверждал, что страница с иллюстрацией не удерживает симметрию с противоположной стороны наборного текста. Это замечание отчасти принимал и сам Кузьмин. Толщина линии, ее вибрации у художника в маленьком рисунке и на большом равные, одинаковые. Однако согласно визуальным правилам линия в маленьком рисунке при увеличении формата требует оптической корректировки.

Пусть такой небольшой промах, как невыстраивание «оптических курватур», и был, но уж к маленьким рисункам претензий быть не могло.

Кузьмина не раз упрекали в том, что он чрезмерно копирует стиль, манеру рисования Пушкина, делает оммаж под рукопись. Здесь надо внимательно изучить эти «ремарки» на полях. В рукописях Пуш-

кина скоропись и рисунки очень живые, но совершенно интуитивные и хаотичные, а ремарки Кузьмина на полях работают на общую целостность книжного макета, поддерживают наборный текст. Все рисунки, расположенные справа от полосы набора, имеют в своей основе вертикаль и визуально выравнивают текст по правому краю, в то время как изображения слева продолжают неровный край текста. Рисунки между строф очень затейливо связывают между собой две строфы в один блок.

Отдельно нужно сказать об образах. Здесь Кузьмин не копирует Пушкина, не манерничает, а ищет свои типажи и образы. Так, например, образом для Татьяны стала первая супруга Кузьмина М.И. Петрова.

Что касается самого Пушкина и его задумки, которую он оставил всем будущим иллюстраторам, то Кузьмин решает этот сюжет с корректировками. Поэт свой рисунок задумывал в начале первой главы, Кузьмин этот сюжет и символику пронес через всю первую главу. На цветной вкладке мы видим Онегина с Пушкиным гуляющими по набережной в дружелюбной беседе, затем на полях изображена Петропавловская крепость, далее образ Пушкина, взирающего на парусник. И завершающей иллюстрацией является сюжет, где Пушкин отходит от Онегина, и смотрят они уже в разные стороны. Есть ряд предложений, утверждающих, что это связано с тем, что в начале создания романа Пушкин симпатизирует байронисту Онегину, хоть и не разделяет этого мировоззрения. По ходу развития романа мы понимаем, что Пушкин не одобряет поведения своего героя и находится по другую сторону его мироощущения.

После первой главы Пушкин и Онегин в книге будут проживать разные сюжетные линии, фабула романа в графическом воплощении будет развиваться отдельно от раздумий и созерцаний образа автора.

Кузьмин не изображает привычных сцен. Каждый иллюстратор, который брался за «Евгения Онегина», письмо Татьяны иллюстрировал достаточно банально: сама Татьяна, согбенная над письмом либо размышляющая над его написанием. Кузьмин решает этот сюжет очень остроумно – перст с небес указывает на фигуру Онегина.

Критики обвиняли Кузьмина в том, что своими быстрыми беглыми рисунками он не дал типажа героев (при этом учитывая, что только портрет Пушкина встречается в книге 45 раз). Стоит процитировать, как сам Кузьмин отвечал на обвинения в отсутствии «типажа»: «Текст Онегина не слишком побуждает к необходимости очень определенных гримов. Я считал тактичным не навязывать читателю назойливого зрительного образа героев романа».

Несмотря на то, что «Евгений Онегин», по определению Белинского, «энциклопедия русской жизни», Кузьмин не изображает балов, сцену ревности Ленского и даже не изображает няню. Очень остро и символично Кузьмин завершает основную фабулу произведения, а точнее – восьмую главу – сценой Онегина и Татьяны. Татьяна уплывает из книги, и больше мы ее не встречаем, но на этом заканчивается лишь основная часть.

Изначально Пушкин задумывал роман из трех частей ровно по три главы. Девятой главой послу-

жили отрывки из «Путешествия Онегина», которые достаточно редко включают в издания. В этой главе Кузьмин дает изображения Пушкина в русской косоворотке и недолгой встречи Пушкина и Онегина в Одессе.

«Путешествие» Онегина редко публиковали, а десятую главу впервые включило в книгу (под ред. Цявловского) издательство «Academia». Глава десятая политическая, поэтому очевидно, что при жизни Пушкина она не могла быть напечатана. 30-е годы XX века – это уже время, когда Пушкина усиленно вводят в массы, делают народным героям, замученным царской властью и аристократией. Поэтому включение десятой главы в книгу в 1933 г. было весьма своевременным. Стоит обратить внимание на заключительную картинку в книге – сцена казни декабристов 13 июля 1826 г. и виселицы. Это единственный случай, когда Кузьмин достаточно точно скопировал рисунок Пушкина.

На этом книга не заканчивается, далее идет комментарий с пояснениями сначала редактора, а затем и художника (с темами рисунков).

Отдельно стоит отметить цветные вкладки, которые представлены в книге в начале каждой главы. К макету книги как к целому они относятся достаточно случайно, хотя и выполнены мастерски и задают настроение в начале каждой главы.

Подводя итог, выделим особенности работы Кузьмина над «Евгением Онегиным»: цельность макета, расстановка строф, освобождение от оперных штампов, пластический язык, близкий стилистике рисунков Пушкина, богатство оригинальных сюжетов и композиций.

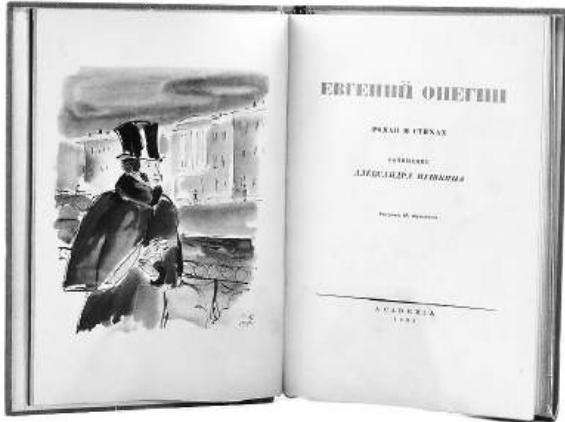


Рис.1. Титул



Рис. 2. Разворот
с письмом
Татьяны



Рис. 3.
Акварельный
шмуктитул

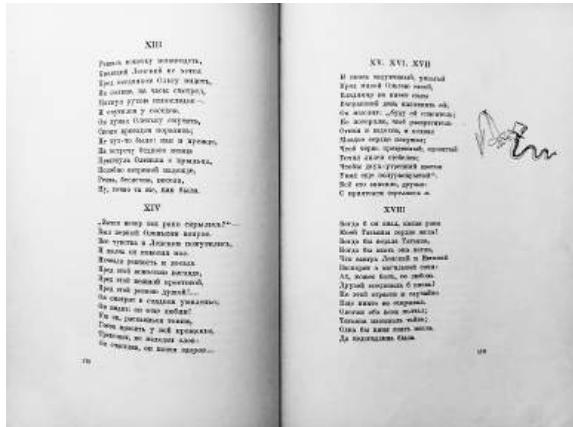


Рис. 4. Рисунок по правому краю



Рис. 5. Рисунок по левому краю



Рис. 6. Сцена виселицы в рукописях Пушкина и иллюстрации Кузьмина

Малаховская Станислава Васильевна

ИЛЛЮСТРАЦИИ НАТАНА АЛЬТМАНА К БАСНЯМ И. А. КРЫЛОВА

В 1769 году родился Иван Андреевич Крылов, и в 2024 году отмечается его 255-летний юбилей. К этой дате хотелось бы выпустить очередное издание его знаменитых басен. Тем более что есть рисунки к ним, которые пока еще не встретились с читателем. Их сделал Натаан Исаевич Альтман, более известный как живописец и автор бюста Ленина, чем как тонкий художник книги. Возможно, имя Натаана Альтмана не ассоциируется с книжной графикой именно потому, что его наиболее яркие и мастерские работы не были напечатаны. Как, например, эта серия иллюстраций к сборнику басен И.А. Крылова. Графическое наследие художника огромно (тысячи единиц), оно рассредоточено по музеям России и частным собраниям. Отправной точкой данного исследования послужили изучение и каталогизация архива семьи Малаховских, наследников художника.

В 1954 г. Григорий Левитин записал за художником бесценные воспоминания о годах детства и учебы. О своих первых шагах в области изобразительного творчества художник вспоминает:

В эти годы, когда я играл лишь с барабашком хозяина дома и старым котом Васькой, озорничал со сверстниками, такими же бедными и дикими, как и я, во мне проснулась тяга к рисованию. Я рисовал на чем и чем попало. <...> В нашей семье никто не занимался искусством: ни с отцовской, ни с материнской стороны. <...>

Я перерисовывал картинки из журнала «Нива», добавлял к лошадям образы жандармов – их красивая униформа будоражила фантазию маленького мальчика. Иногда я также пробовал набросать «самостоятельные композиции» – в стиле той же самой «Нивы». Но уже скоро я почувствовал желание у кого-то учиться.

Моим первым наставником был художник вывесок Луганский... Это было очаровательное олицетворение провинциальной наивности и местечковых вкусов.

Тогда я занимался сложной проблемой: как передать в рисунке смех? Спрашивал об этом Луганского. Он говорил коротко и убедительно, хотя и не совсем доходчиво: «надо его [рисунок] щекотать». Когда я сегодня в мыслях возвращаюсь к Виннице и Луганскому, мне кажется, что художник вывесок и сам не постиг тайну смеха. Для вывесок в этом не было необходимости.

Мой второй учитель был настоящим профессиональным художником. <...> Его звали Абрам Фишкес.

Фишкес посмотрел мои рисунки и дал мне задания. Я должен был перерисовать иллюстрации из книги; я все еще помню, как трудился над «Баснями Крылова». Он поправлял то, что я приносил, настолько хорошо, насколько он мог, объяснял мне

основы перспективы и как нужно обходиться с красками¹.

Сорок лет спустя Натан Альтман снова получил задание рисовать иллюстрации к басням Крылова. В составленный В.Л. Нейштадтом в 1941 г. сборник «Басни»² вошли произведения разных авторов, в том числе и И.А. Крылова. Жаль, что мы, наверное, никогда не узнаем, как выглядели те юношеские рисунки Натана Альтмана к басням Крылова. Но в 1939–1940 гг. художник создал уникальные иллюстрации: у него животное по поведению, пластике, жестам, позе и мимике представляет условное существо – нечто среднее между животным и человеком. Для издания 1941 г. Альтман выполнил следующие сюжеты: «Мартышка и Очки», «Квартет», «Свинья под Дубом», «Кошка и Соловей», «Щука», «Осел и Соловей». Однако некоторые искусствоведы считают решение этой книги слабым: Марк Эткинд находит, что в этой работе отсутствует цельность, что общее стилистическое решение книги неудачно: «...в этой книге тоже заметны просчеты в оформительском замысле, а композиция титула уже вовсе не согласуется с обложкой»³. Также критически оценивает «Басни» и Эраст Кузнецов⁴. На-

1 Цит. по.: Малаховская С.В. О детстве и учебе Натана Альтмана. Новые штрихи к творческой биографии / Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2023. № 1(19). С. 46–47.

2 Басни: сборник / сост. В.Л. Нейштадт. М.-Л.: Детиздат ЦК ВЛКСМ, 1941.

3 Эткинд М.Г. Натан Альтман. М.: Советский художник, 1971.

4 «...Оформление этого сборника неудачно и по своей композиционной неуклюжести и по разительному несоответствию между обложкой и титульным листом. Оно мало вяжется с представлением об Альтмане как о блестящем мастере книж-

печатанные картинки сильно проигрывают оригинальным иллюстрациям с тончайшей проработкой первых штрихов. При некачественной печати на дешевой бумаге волосяные штрихи расплющились, что испортило общее впечатление, но, несмотря на это, книга эта любима читателями с момента издания и до сих пор. «Мне очень нравятся его [Альтмана] иллюстрации к сборничку басен 1941-го года... Но как пострадала книга от всеобщей читательской любви! Зачитанная до черноты, раскрашенная карандашами всевозможных цветов. Оставалось только ахнуть от огорчения!»⁵ – вот что пишут на интернет-форумах об этом издании.

В 1947 г. Натан Альтман получает заказ на исполнение рисунков к басням И.А. Крылова от Ленинградского отделения Художественного фонда СССР. Это издание так и не было осуществлено, однако в архиве наследников художника сохранились восемь листов: первые рисунки и карандашные эскизы, предназначенные именно для этого сборника.

Логичным продолжением выглядит эскиз титульного листа издания 1947 г. (музей-усадьба «Приютино») к титулу сборника 1941 г. (ГТГ). Художник использует для оформления те же рукописные шрифты, а пять зверей держат пять букв слова «Басни». На обоих титулах мы можем видеть слона, обезьяну и льва. В титуле сборника 1941 г.

ной обложки. Вполне возможно, что увлечение иллюстрацией в какой-то мере снизило интерес художника к собственно оформительской стороне дела» (Кузнецов Э.Д. Н.И. Альтман // Искусство книги. Сборник. Вып. 5. М.: Книга, 1968. С. 167).

5 «Басни» с иллюстрациями Натана Альтмана (1941 г.). URL: <https://evg-crystal.ru/kartiny/kartina-basni-krylova.html> (дата обращения: 06.03.2025).

фигурируют ворона и козел, и буквы подцвечены красным. Титул 1947 г. монохромный, и к компании животных добавляются медведь и волк.

Стоит сразу оговорить, в какой технике выполнены все иллюстрации к обоим изданиям. На мелованном картоне, привезенном еще из Франции (о чем свидетельствует марка с тиснением на некоторых листах), художник работает пером и черной гуашью, не используя сплошных черных заливок, а всегда применяя воздушную сеточку из тонких перекрещивающихся штрихов. В областях, где черные штрихи положены особенно густо, мастер применяет элементы граттографии: офортной иглой он процарапывает поверх черных штрихов белые. Это придает особую легкость и мэстрию. Сочетать штриховку пером с процарапыванием Альтман начал при работе над иллюстрациями для французских издательств еще в 1931 г.: подобный графический прием впервые можно увидеть в книге Берты Ласк⁶, затем в серии к сказкам Марселя Эмэ⁷, а также к «Петербургским повестям» Н.В. Гоголя⁸ (осуществленным в начале 1930-х во Франции, но вышедшим в печати лишь в 1937 в Советском Союзе). Художник будет использовать это сочетание приемов наиболее креативно, усиливая контраст тонировкой картона в темный цвет.

При подготовке к выставке 2021 г. два рисунка Н. Альтмана («Лиса и виноград» и «Лебедь, Щука и Рак») были сначала ошибочно отнесены автором

6 Lask B. *A travers les âges. Voyages d'un enfant sur un cheval ailé.* Adapté de l'allemand. Paris: Editions Sociales Internationales, 1933.

7 Aymé M. *Un conte du chat perché / images de N. Altman.* [Paris]: Gallimard, 1935.

8 Гоголь Н. В. *Петербургские повести.* М.: Academia, 1937.

статьи к 1941 г. Ошибка вкрадась из-за того, что в архиве наследников художника иллюстрации для сборника этого года и планируемые для издания 1947 г. лежали в одной картонной папке с простой надписью «Басни», без датировки. Вдова художника, Ирина Валентиновна Щеголева-Альтман, разбирая архив мужа, по всей видимости, даже не знала о неосуществленном издании 1947 года (не было оно упомянуто и в каталоге-резоне, который сам Альтман попытался составить в конце жизни) и положила идентичные по технике, тематике и стилистике графические листы в одну папку. Можно было предположить, что отсутствующие в напечатанном сборнике 1941 г. листы были просто отклонены редактором. С неверной атрибуцией (1941 г. вместо 1947 г.) рисунки попали в каталог⁹ выставки 2021 г. в петербургской KGallery, где они были представлены. Итак, исправляем это досадное недоразумение.

Альтман своеобразно интерпретирует сюжет известной басни «Лиса и виноград» (илл. 1): сад он ограждает бетонной стеной, у входа ставит охранника (злобного пса) с ружьем, таким образом, лиса не может дотянуться до винограда вовсе не потому, что он слишком высоко, а потому, что виноград за забором и строго охраняется. А вокруг идиллический пейзаж, напоминающий юг Франции: холмы, извилистая тропинка, кипарисы и любимый персонаж Альтмана – груженый осел!

«Лебедь, Щука и Рак» (илл. 2), пожалуй, самая популярная басня Ивана Крылова. Опять Альтман

⁹ Натан Альтман. 1889–1970. Живопись. Графика. Театр. Скульптура. Фарфор. Книги. Фотографии и документы / Сост. К.В. Ремезова. СПб.: KGallery, 2021.

предлагает неординарное решение: животные одеты в человеческие костюмы, каждый – сообразно своей природе и характеру, у лебедя человеческая кисть выглядывает из-под плаща, щука тыкает плавником в карту, рак в исступлении от того, что не может договориться с компаньонами, воздел клешни к небу, а воз – изящная карета – вовсе помещен на дальний план. В Государственном музее истории российской литературы (ГМИРЛИ) имени В.И. Даля в Москве обнаружен другой вариант этой иллюстрации (илл. 3): здесь художник представляет действие буквально, без аллегорий. Мы видим край повозки, к ней привязаны три каната, и каждый зверь тянет в свою сторону. По диагонали вверх динамично взлетает лебедь, а щука (что выглядит несколько нелепо), извиваясь, ползет по земле с хомутом на шее. Какой вариант решения этого сюжета предпочел бы сам автор, предположить нетрудно: в первой версии фабула представлена более остроумно, иносказательно, «по-альтмановски». Вторая же версия скорее похожа на образцовую советскую иллюстрацию сталинской эпохи и сделана, вероятно, по наставлению издателей.

Сравнивая эскиз и оригинал иллюстрации «Слон и Моська», вновь можно увидеть, как более смелый образ заменяется традиционным решением. На эскизе (илл. 4), хранящемся в ГМИРЛИ им. В.И. Даля, образ слона – крупный солидный господин в шляпе и костюме с полагающимся ему по общественному положению пузиком. В финальной версии иллюстрации слон теряет человеческие черты, его образ решен теперь полностью реалистично. Зато публика, с удивлением и интересом взирающая на него, получила эту фантастичность

на свою долю – мы можем различить коров и осла в человеческой одежде, а городской пейзаж напоминает старую Винницу (илл. 5).

«Стрекоза и Муравей» также имеет две версии: карандашный эскиз из архива семьи Малаховских (илл. 6) полностью идентичен оригиналу, исполненному пером, из коллекции музея-усадьбы «Приютино». А вот первовой рисунок из собрания ГМИРЛИ им. В.И. Даля (илл. 7) при сохранении общей композиционной схемы отличается стилистически: герои более фантасмагоричны, усилено драматическое напряжение за счет добавления зигзагообразных силовых композиционных линий. Образ попрыгуньи-стрекозы изменился: в первой версии она более очеловечена, от ее наряда веет стариной, во втором варианте стрекоза предстает хрупкой нимфеткой, с утрированно тонкими и длинными ногами, с театрально заломанными руками и гитарой. Сложенные крылья образуют силуэт совсем короткого прозрачного плаща. Муравей, строго грозя пальцем своей гостье, изображен, напротив, более реалистично.

Также в архиве семьи Малаховских хранятся карандашный эскиз и первовой оригинал сюжета «Рыбья пляска» (илл. 8). Эта иллюстрация проигрывает в выразительности по сравнению с другими сюжетами, контраст между образом животного и образом человека получился довольно вялым. Динамику в композиции задает окружающая среда: выстроенные по зигзагообразной схеме облака и дальний план проработаны процаррапыванием. Эскиз и оригинал полностью идентичны.

Карандашный эскиз к басне «Орел и Пчела» (илл. 9) также сохранился в семье наследников художника.

Необычно художник решает образ орла: ведь в самой басне говорится лишь о том, что он гордо летает под облаками. Натан Альтман представляет высокомерную птицу в виде окруженного почестями и славой художника, за большим мольбертом, с палитрой и кистями, в пенсне на крючковатом клюве, облаченного в плащ и с лавровым венком на голове. Можно в этом почувствовать горькую иронию над собственной судьбой: по возвращении из Парижа в 1935 г. Натан Альтман (как и все художники в СССР) был лишен возможности творить свободно. Он добровольно отказался от живописи, к званиям и государственным наградам не стремился из принципа, не видя в этом ничего кроме фальши, стал очень скромен и работал много и трудно, чтобы прокормить разросшуюся семью: жену, тещу, усыновленных детей, сестру жены, живущую в ссылке¹⁰. Порою брался за заказы вовсе не соответствующие высокому уровню его таланта (например, в том же 1947 г. он делает дизайн [оформляет] новогоднего календаря, и, глядя на него, мы не узнаем авангардиста Альтмана). Из звезды петроградской богемы, из смелого революционного художника и руководителя Наркомпроса, из модного парижского живописца он превратился в незаметного маленького человека, в скромного трудягу на ниве искусства. Можно предположить, что на этой иллюстрации Альтман ассоциирует себя не с орлом, а с незаметной пчелой, а искрометный образ орла – это насмешка над коллегами по цеху, которые не брезговали стремиться к «лавровым венкам».

10 Рядом с Альтманом. И.В. Щеголева. 1906–1993. Воспоминания. Фотографии. Документы / сост. В.П. Березовский. СПб.: KGallery, 2021.

Счастлив, кто на чреде трудится знаменитой:
Ему и то уж силы придает,
Что подвигов его свидетель целый свет.

Здесь Альтман высмеивает бытие знаменитым художником, примеряет содержание этой басни на себя. Он подчеркивает величие орла и ничтожность пчелы контрастом размеров: горделивый орел заполняет практически все пространство композиции, тогда как пчела утрированно согнулась над своими сотами и кажется еще меньшей по величине. Эскиз выполнен карандашом на тонкой бумаге, по краям уголочки вырезаны – вероятно, для точного перенесения контуров на оригинал. Посередине рисунка клякса черной туши – возможно, случайно брызнуло перо при исполнении оригинала, когда художник работал над ним, глядя на карандашный эскиз. Местонахождение оригинала этого сюжета на данный момент неизвестно. Предположительно, в одной из частных коллекций.

В музей-усадьбу «Приютино» несколько рисунков Натана Альтмана, тематически связанных с И.А. Крыловым, часто бывавшим в усадьбе и написавшим именно здесь несколько своих «хитов», попали в 1992-м от вдовы художника Ирины Валентиновны Щеголовой-Альтман. Она рационально рассудила, что их место именно здесь, и несмотря на то, что экспозиция музея в основном посвящена первой половине XIX века, иллюстрации Натана Альтмана, выполненные в 1947 г., отлично прижились в музейном собрании. Две из них находятся в постоянной экспозиции. Остальные регулярно демонстрируются на временных выставках. Всего

в музее 13 рисунков Натана Альтмана: это карандашные эскизы, первые оригиналы и цветная обложка к сборнику «Басни» 1941 г.

Трактовка художником басни «Ворона и Лисица» (илл. 10) весьма своеобразна и, кажется, как нельзя лучше соответствует тому духу времени, что царит в усадьбе Приютино (хотя, разумеется, Альтман не мог предполагать, что эта картинка окажется в таком музее). Лисица представлена в образе изящного кавалера в сюртуке и шляпе, а ворона – простодушной кокетливой барышней в капоре.

Сравнивая карандашный эскиз и оригинал к сюжету «Щука и Кот», можно проследить, как мыслил художник: от каких деталей отказывался, какие добавлял. Играл мастер в основном с дополнительными атрибутами: менялся натюрморт на переднем плане (раскрытые книги сменились на горшки), а на дальнем плане плуг и борона сменились бочками – более простой и узнаваемый силуэт (илл. 11).

Рассматривая эскиз и оригинал к басне «Волк и Ягненок», мы, напротив, не увидим никаких существенных различий. Мастер сразу в эскизе нашел все точные детали и пропорции (илл. 12).

Любимыми животными Натана Альтмана были ослы и обезьяны, хотя, впрочем, он любил всех животных, ведь они были его первыми игрушками и друзьями¹¹. Однако к мартышкам он питал особую любовь, так, во время жизни в Париже у него было две обезьянки: Федька и Макс. В частной коллекции сохранился даже живописный автопортрет

11 Глоцер В. И. (авт.-сост.). Художники детской книги о себе и своем искусстве. Статьи, рассказы, заметки, выступления. М.: Книга, 1987. С. 1–8.

1932 г. с Федькой на плече (илл. 13). В сюжете «Зеркало и Обезьяна» (илл. 14) мартышка показана с особым изяществом и деталями, тогда как суровый медведь, сидящий в кресле напротив нее, дан обобщенно. Образ медведя отсылает к еще одной при жизни не изданной книге, иллюстрированной Альтманом, – к «Веселой азбуке»¹² 1936 г., созданной по заказу «Детгиза» и им же запрещенной. В «Веселой азбуке» все герои были медведями, что и насторожило бдительную цензуру.

Особый интерес представляет сюжет «Волк на псаарне», а точнее, какие изменения претерпел замысел художника от эскиза к оригиналу. В карандашном рисунке (илл. 15) в центре композиции изображен дрожащий волк в военной форме, напоминающей немецко-фашистскую, и с крестом на груди. Слева от него суровый медведь в тулупе, валенках и с ружьем грозит ему пальцем – медведь будто бы олицетворяет СССР. Справа стая псов также с элементами военной формы и оружием – кто с винтовкой, кто с вилами, кто с дубинкой. Вытянулся в сторону врага агрессивный бульдог с фонарем в руке. В этом эскизе Альтман мастерски играет смешением реального и фантастического, комичного и драматичного, животных наделяя человеческими чертами и характером, а людей – звериными эмоциями. Если мы посмотрим на оригинал этой иллюстрации (илл. 16), то увидим, как в эмоциональном и художественном плане эта композиция стала слабее. Медведь превратился в широкоплечего мужчину с ружьем, бульдог с фонарем – в паренька с толстыми щеками

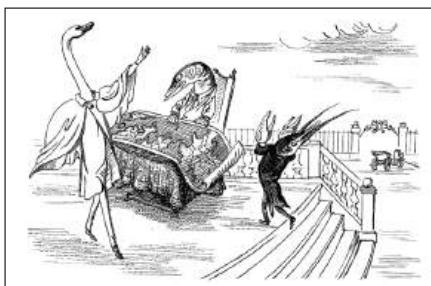
12 Альтман Н. И., Усачев А. А. Веселая азбука. Страна Медведя. М.: Гешарим / Мосты культуры, 2015.

и маленькими глазками, волк потерял свою военную форму и крест, стал обыкновенным животным, псы также утратили свою колоритность и остались без воинских знаков отличия и оружия. Видимо, эти иллюстрации искромсала цензура, а потом и вовсе печать книги была отменена.

Натан Альтман чутко чувствовал природу такого литературного жанра, как басня. Иносказательность, перенесение образов с животного на человека, искрометный юмор, смелость посмеяться над самим собой – все это художник точно выражал в своих иллюстрациях. Кажется, что он настолько глубоко проникся этим жанром, что мог бы писать басни сам: даже сама его манера выражать мысли (по воспоминаниям современников) была афористичной. По крайней мере, рисунки к классическим басням он наделял новыми аллегорическими смыслами и становился как бы соавтором басни, погружая ее в контекст современной ему эпохи. Время работы над иллюстрированием басен совпало с самым суровым для искусства периодом в истории нашей страны – сороковыми годами. Из-за жесткой цензуры многие смелые и насмешливые образы были сначала «нейтрализованы» по указаниям редактора, а затем вовсе запрещены к печати. Остается надеяться, что удастся установить местонахождение оставшихся рисунков и осуществить издание иллюстраций Натана Альтмана к басням И.А. Крылова в самом лучшем качестве, на плотной бумаге, которая позволит передать волосяные штрихи пера и блестящую работу мастера, его точный глаз, твердую руку и тонкое чувство юмора.



1. Н.И. Альтман. Лисица и виноград. 1947.
К. мел., гуашь, перо, проц.
Архив семьи Малаховских



2. Н.И. Альтман. Лебедь, щука и рак. 1947.
К. мел., гуашь, перо, проц.
Архив семьи Малаховских



3. Н.И. Альтман. Лебедь, щука и рак. 1947.
К. мел., гуашь, перо, проц.
Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля



4. Н.И. Альтман.
Слон и Моська (эскиз).
1947.
Б., кар.
Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля

5. Н.И. Альтман.
Слон и Моська. 1947.
К. мел., гуашь, перо, проц.
Музей-усадьба Приютино



6. Н.И. Альтман.
Стрекоза и муравей,
эскиз. 1947.
Б., кар. Архив семьи
Малаховских

7. Н.И. Альтман.
Стрекоза и муравей.
1947.
К. мел., гуашь,
перо, проц.
Государственный
музей истории
российской
литературы
имени В.И. Даля



8. Н.И. Альтман.
Рыбья пляска. 1947.
К. мел., гуашь, перо,
проц.
Архив семьи
Малаховских

9. Н.И. Альтман.
Орел и пчела (эскиз).
1947.
Б., кар.
Архив семьи
Малаховских



10. Н.И. Альтман.
Ворона и лисица.
1947. К. мел., гуашь,
перо, проц.
Музей-усадьба
Приютино

11. Н.И. Альтман.
Щука и кот (эскиз).
1947. Б., кар.
Музей-усадьба
Приютино



12. Н.И. Альтман.
Волк и Ягненок.
1947. К. мел., гуашь,
перо, проц.
Музей-усадьба
Приютино



14. Н.И. Альтман. Зеркало и Обезьяна. 1947.
К. мел., гуашь, перо, проц. Музей-усадьба Приютино



15. Н.И. Альтман. Волк на пасарне (эскиз). 1947.
Б., кар. Музей-усадьба Приютино

Журавская Татьяна Михайловна

ОСОБЕННОСТИ ГРАФИЧЕСКОГО ЯЗЫКА
ХУДОЖНИКА ТОСИАКИ ОНО:
ЯПОНСКИЙ РОМАН
«ПОВЕСТЬ О ДОМЕ ТАЙРА»
В 655 ИЛЛЮСТРАЦИЯХ

*Японский роман в картинках создан художником
Тосиаки Оно (Toshiaki Ohno) и называется
«655 рисунков Хэйкэ Моногатари»
(655 Drawings of Heike Monogatari).*

Краткие биографические сведения

Художник Тосиаки Оно (илл. 1) родился в 1948 г. в древней японской столице Киото. В 1973 г. окончил художественный факультет Киотского городского университета искусств по специальности «Традиционная японская живопись»¹. В своем творчестве художник соединил два направления, традиционно японское и западное, его авторский почерк обладает как чертами неувядающих национальных традиций, так и стремлением найти им новое, современное прочтение.

1 В Японии существует два основных направления живописи: «Нихонга (日本画)» – живопись в японском стиле и «Ёга (Yōga, 洋画)» – живопись в западном стиле. Если живопись в западном стиле стала развиваться одновременно и параллельно с живописью в традиционном стиле, то в современной графике новая гравюра фактически вытеснила традиционную гравюру укиё-э, завоевала международное признание и стала заметным явлением мировой культуры.

В 1987 г. Тосиаки Оно получил награду Художественного музея Яматанэ за выдающиеся достижения в искусстве, а в 1993 г. – награду города Киото «За достижения в области искусства новых художников». Он почетный профессор Сэйанского университета искусств и дизайна, член Киотской ассоциации художников Японии.

«Повесть о доме Тайра»

Культурное развитие современной Японии, в том числе развитие иллюстрированной книги, имеет целый ряд особенностей, обусловленных историческими событиями этой страны на протяжении всего длительного периода ее существования.

В конце 40-х годов XX века в разрушенной и оккупированной стране, пережившей горечь поражения, наблюдалась активизация художественной жизни, проявившаяся в большом количестве выставок известных живописцев, графиков и скульпторов того времени – как японских, так и зарубежных, – ставшая важным этапом культурной жизни Японии и повлиявшая на ее развитие. Японская «Повесть о доме Тайра» начинается знаменитым предисловием, задающим тематику произведения:

В отзвуке колоколов, оглашавших пределы Гиона,
Бренность деяний земных обрела непреложность закона.
Разом поблекла листва на деревьях сяра в час успенья –
Неотвратимо грядёт увяданье, сменяя цветенье.
Так же недолог был век закосневших во зле и гордыне –
Снам быстротечных ночей уподобились многие ныне.

Сколько могучих владык, беспощадных, не ведавших страха,
Ныне ушло без следа – горстка ветром влекомого праха!

Повесть о доме Тайра,
перевод Александра Долина²

Война кланов Тайра и Минамото (1180–1185) – одно из важнейших событий японской истории: власть киотской аристократии перешла к провинциальным военным феодалам, это самый широко освещенный в литературе средневековый конфликт. Эта война стала первым за века крупным конфликтом, затронувшим столичный регион, а многие друзья и родственники оказались по разные стороны.

«Повесть о доме Тайра» – японское средневековое предание о разгроме клана Тайра кланом Минамото в XII столетии. В основе повествования – судьба полководца Тайра-но Киёмори и дома Тайра. Темой «Повести» считается буддийский принцип о бренности всего сущего и кармическое возмездие за содеянное. Вот как представлено это произведение XIII–XIV вв. Антологии японской классической литературы: «“Повесть о доме Тайра”, рисующая бесчисленные перипетии междуусобной войны, чрезвычайно интересна как развернутый, богато иллюстрированный примерами свод рыцарских добродетелей – тех самых, что оформились впоследствии в кодекс самурайской чести Бусидо»³.

2 Повесть о доме Тайра / Пер. со старояп. И. Львовой, А. Долина. СПб.: Азбука-классика, 2005. 768 с.

3 Тысяча журавлей: Антология японской классической литературы VIII–XIX вв. / Пер. с яп. СПб.: Азбука-классика, 2004. 992 с.

«Повесть о доме Тайра» в 655 иллюстрациях⁴

655 рисунков Тосиаки Оно публиковались в газете «Нихон Кэйдзай Симбун» с весны 2001 по 2003 г. в качестве иллюстраций к роману «Хэйкэ» писателя Сёитиро Икэмии (1923–2007). Роман печатался в газете в течение 1 года 10 месяцев, а затем был издан отдельной книгой. После издания книги Тосиаки Оно организовал выставку всех иллюстраций. От мастерства художника, автора иллюстраций, во многом зависит то, насколько верно будет донесена до читателя атмосфера времени действия повествования. События, представленные в иллюстрациях (в «романе в картинках»), относятся к периоду, называемому «Смута годов Хэйдзи» (1159–1160). Это противостояние двух кланов – Минамото и Тайра. В результате их борьбы многие сторонники Минамото были убиты или отправлены в ссылку. В Японии установилась единоличная власть Тайрано Киёмори – «главного министра страны». Так как действие романа происходит в Киото, многое рисовалось художником с натуры, поскольку в городе до сих пор сохранились места и уголки, существовавшие в тот период – более 850 лет назад.

Книга «655 рисунков Хэйкэ Моногатари» (илл. 2) стала своеобразной иллюстрированной энциклопедией жизни средневековой Японии. Для лучшего восприятия такого объемного материала художником Тосиаки Оно был найден оригинальный композиционный и цвето-графический язык, пред-

⁴ Toshiaki Ohno. 655 Drawings of Heike Monogatari. Japan, Osaka: Touhou Publishing Co., Ltd, 2004. 207 p.

ставляющий выразительный, цельный визуальный текст со своими особенностями, символами и знаками, которыми так богата японская культура.

Книга форматом 180×260 мм построена по модульному принципу, когда для компоновки иллюстраций использовано два типа деления страниц: один с размером иллюстраций 50×70 мм, в количестве 12 штук на развороте с полями, достаточными, чтобы рисунки не были «сжаты» полем, их легко было «считывать» и они не мешали друг другу (илл. 3, 4, 5); другой тип модуля для разворотов страниц с размером иллюстраций 90×125 мм. Иллюстрации большего размера компонуются по четыре на разворот и представляют собой некоторые выбранные автором «ключевые» увеличенные иллюстрации, встречающиеся ранее в маленьком размере (илл. 6, 7, 8). Под каждой иллюстрацией стоит номер и короткое пояснение. Порядок следования иллюстраций соответствует традиционному чтению иероглифического текста: сверху вниз и справа налево. Например, «1. Пожар во дворце “Сандзё”»; «3. Полководец»; «26. Поздняя осень. Камелия сансаква, цветущая в начале зимы, выглядит благородно»; «49. Зимний сад» и т.д.

Таким образом, ритм компоновки страниц книги построен на сочетании от 3 до 6 разворотов страниц с иллюстрациями маленького размера и 3–4 разворота с иллюстрациями большего размера, где можно рассмотреть все детали и полюбоваться ими. Иллюстрации по тематике очень разнообразны: люди, военные и гражданские, жилые строения и храмы, пейзажи, оружие, предметы быта, деревья, сезонные цветы, животные, птицы, насекомые,

мифологические существа, стихии (огонь, вода, земля, воздух).

Графическая техника выполнения иллюстраций – тонкий линейный контурный рисунок, живой, точный и изящный. Цветовое решение близко к традиционной японской живописи черной и цветной тушью. Цвет приглушенный, создающий некий «флёр» времени, отсылающий к эпохе событий. Цветовая палитра иллюстраций создана на основе традиционных японских цветов с их тонкой нюансировкой и символикой. Они отражают японскую эстетическую категорию «ваби-саби», которой определяют красоту неяркую, не бросающуюся в глаза, печаль, одиночество, красоту обыденную, основанную на любовании чем-то тусклым, «припыленным временем». Автор иллюстраций стремится открыть совершенное в будничном, обыденном, несовершенном.

В иллюстрациях отражены типичные черты традиционной японской графики, обогащенные приемами современного художника:

- плоскостность,
- изображение природных сезонов,
- обожествление природы, любование ею,
- мягкость цвета, его тонкие нюансировки,
- использование контура в изображении,
- представление в малом большого, общего, целого,
- отточенность композиции в целом и каждого ее элемента.

655 иллюстраций, собранных в одной книге, – роман в картинках, который не заменяет текст. Напротив, познакомившись с иллюстрациями,

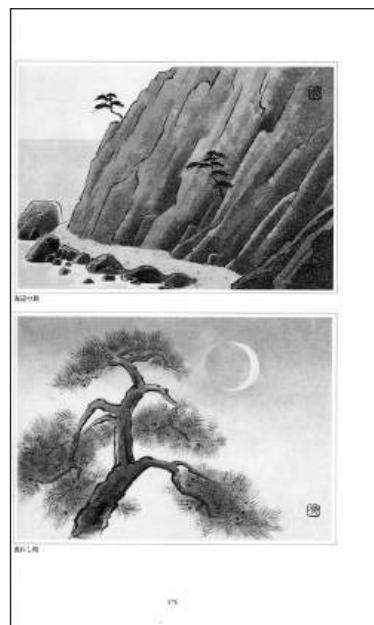
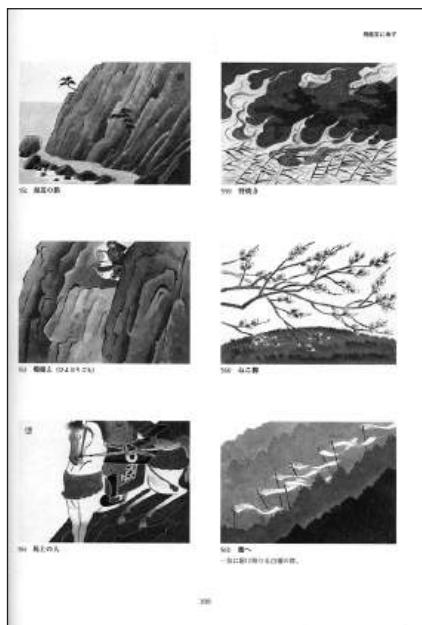
хочется прочитать саму «Повесть» и сопоставить визуальную картину образов японского Средневековья с текстом. Эта картина получается более панорамной и наполненной деталями, создавая эстетически полноценную картину реальных исторических событий прошлого, дополненных графическими образами, возникшими в творческом воображении художника Тосиаки Оно.



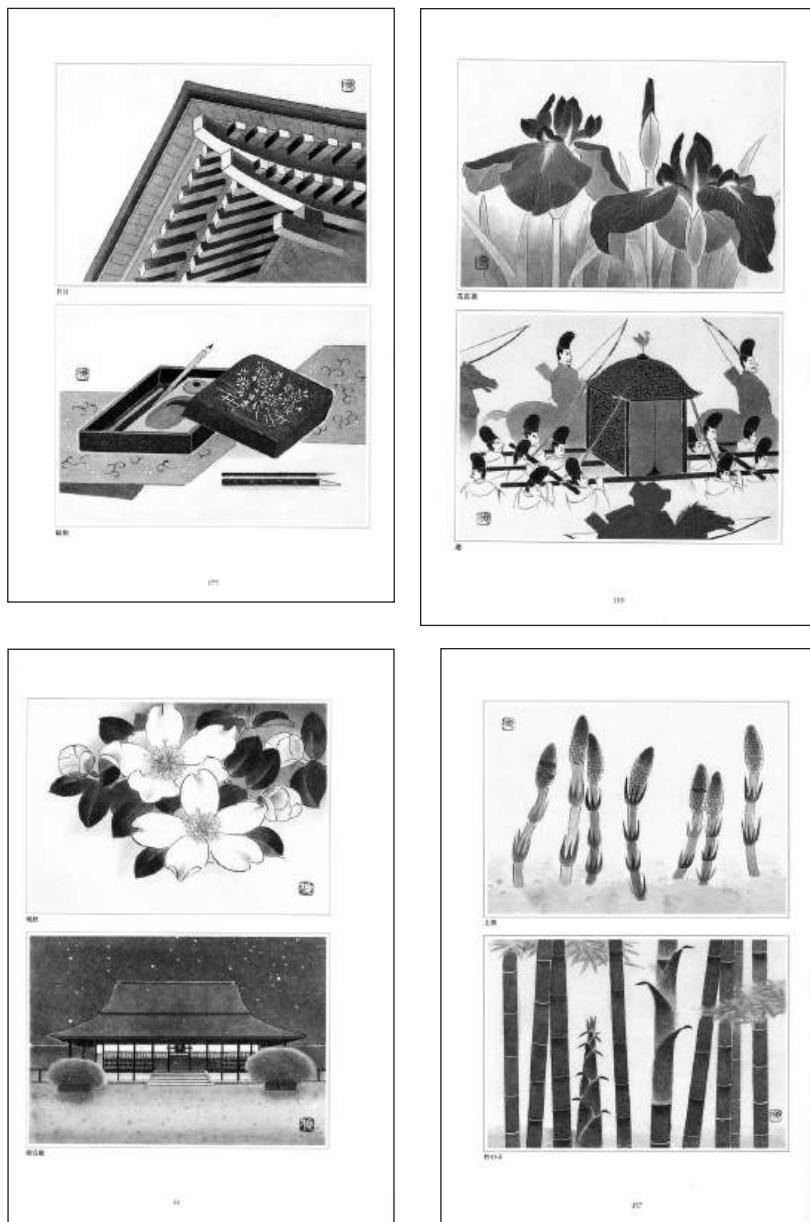
1. Художник
Тосиаки Оно
в замке Нидзё



2. Обложка книги
Тосиаки Оно
«655 рисунков Хэйкэ
Моногатари»
(655 Drawings of Heike
Monogatari)



3–5. Страницы иллюстраций книги «655 рисунков Хэйкэ Моногатари» (размером 50x70 мм)



7-10. Страницы иллюстраций книги
«655 рисунков Хейкэ Моногатари» (размером 90x125 мм)

МАТЕРИАЛЫ ПРОЕКТА: ВЫСТАВКИ В МОСКВЕ И ПЕТЕРБУРГЕ

В 2024 г. было открыто несколько выставок: «Траугот. Рисунки и акварели» в Библиотеке книжной графики (СПб), «Г.А.В. Траугот. Неизданное и малоизвестное» в галерее «Открытый клуб» (Москва) и «Семья Траугот. Вера Янова» в художественном пространстве Île Thélème (Москва).

Выставка в Библиотеке книжной графики представляла произведения Александра Траугота периода 1950-х – начала 2010-х годов. Акварели и рисунки, посвященные самым разным темам: городские пейзажи, уличные зарисовки, портреты членов семьи (в т.ч. и целая серия автопортретов), известных и неизвестных людей, обнаженная натура, живая и эмоциональная фиксация событий конкретного дня, встреч и переживаний, сюжеты, посвященные музыке и танцу, цирку и многое другое.

Выставка Веры Яновой в художественном пространстве Île Thélème – это первая часть задуманного экспозиционного триптиха «Семья Траугот». Это была большая и красивая выставка, впервые масштабно представившая творчество Веры Яновой в Москве.

В галерее «Открытый клуб» проходила уникальная выставка «Г.А.В. Траугот. Неизданное и малоизвестное». На ней была показана малоизвестная широкому кругу любителей искусства книжная иллюстрация, созданная знаменитым семейным содружеством ГАВ Траугот, но так и не вышедшая в печать. На этой выставке остановимся подробнее...

С более подробной информацией о выставках можно ознакомиться на сайте <https://traugot.ru>.

Проект «Трауготовские чтения» сердечно благодарит Библиотеку книжной графики, галерею «Открытый клуб» и художественное пространство Île Thélème за организацию и поддержку выставок.

Г. А. В. ТРАУГОТ НЕИЗДАННОЕ И МАЛОИЗВЕСТНОЕ

Творчеству союза «Г. А. В. Траугот» семь десятилетий. Если включить сюда и то время, когда трудился лишь первый из его участников – Георгий Николаевич, – получится целый петербургский век. Старший сын Александр этот век догоняет – ему уже девяносто три, и по-прежнему открываются новые выставки. Вы видите как раз такую.

«Тройственным» союз был, увы, недолго – отец безвременно погиб. Но и в наши дни он незримо присутствует в каждой работе, ведь в подписях сохраняется инициал. Настоящая выставка, однако, содержит произведения, где Георгий Николаевич участвовал как полноценный соавтор. Это ранние литографии, созданные в мастерской Академии художеств. Жанр, в целом для Трауготов не характерный, но освоенный, когда юные братья входили в искусство.

Редким или чудесно найденным на выставке можно называть все – это никем или мало кем виденные работы, они сотни раз могли пропасть, но тем не менее представлены здесь и сейчас. Возвра-

щением многое мы обязаны проекту «Трауготовские чтения». А учитывая, что иногда создавались варианты даже не отдельных иллюстраций, но целых макетов, стоит предположить, что счастливые находки еще не исчерпаны.

Большой частью перед нами книги, по разным причинам не напечатанные. Почти необъяснимое чудо – возможность увидеть школьные вариации младшего сына Валерия на тему «Золушки». Автору было всего двенадцать, еще не придумана знаменитая подпись, да и сами Трауготы, очевидно, не решили быть иллюстраторами. Но текст Перро как будто предопределяет некий сказочный путь.

«Раздел» литографий – уже целая волшебная россыпь. Отец трудится вместе с сыновьями, опять проба сказочного сюжета. Ранняя версия истории голого короля лишний раз напоминает, как Трауготы любят переосмысления. Спустя годы, после различных версий, братья сделают иллюстрации к той же истории, ставшие очень известными. К тому времени они сами – знаменитые художники, почти соавторы сочинений великого датчанина.

В тот же ранний период умещаются циклы литографий на цирковую тему. Говорим «цирк», «Ленинград» – вспоминаем Владимира Лебедева. Неопознанный, неназванный цикл явно отсылает к нему, в чем-то повторяя манеру мастера. Разрезная книжка «Забавные клоуны», не отпечатанная, но частично публиковавшаяся в «Мурзилке», уже явно самостоятельная. Легко различим хороший знакомый Трауготов – артист Олег Попов. Он же (теперь уже вместе с Карадашом) возникает в акварельных эскизах к «Цирку» Самуила Маршака.

Вновь вспомним Лебедева и удивимся, почему настолько оригинальную, индивидуальную книгу опять не напечатали. Все было готово, сейчас мы видим работы даже не окончательные, а подготовительные. Макет с финальными, оформленный в год смерти отца, похоже, навсегда пропал.

«Цирк» – один из редчайших примеров работы Трауготов с текстами Маршака. К подобным же относятся эскизы для неизданной игры «Узнай, кто это». Они соседствуют с изображениями героев Корнея Чуковского – еще более редкого «гостя» в творчестве братьев.

Технически, но не тематически к ранним литографиям примыкает «Дума про Опанаса». Вполне официальное издание текста Эдуарда Багрицкого с иллюстрациями Трауготов тоже не вышло – по слухам, над книгой в то же время в Москве начал работать знаменитый Евгений Кибrik. Впрочем, свою версию, очевидно, не закончил и он.

Годы спустя, в середине девяностых, Трауготы создали цикл, вдохновленный стихотворениями Владимира Набокова. Это, во-первых, словно вторая часть диптиха, где события «Думы...» рассмотрены с противоположной стороны. Во-вторых, это едва ли не самые первые рисунки братьев на черном фоне, после такие возникали регулярно. Наконец, листы тут загрунтованы краской и действительно выглядят, по слову Валерия Траугота, «эмансипированной живописью» – такой, что сделана без участия холста и масла.

Истории двух очень разных книг – драмы Василя Друмева «Иванко – убийца царя Асена» и пьесы «Вторник Мэри» Михаила Кузмина – причудливо

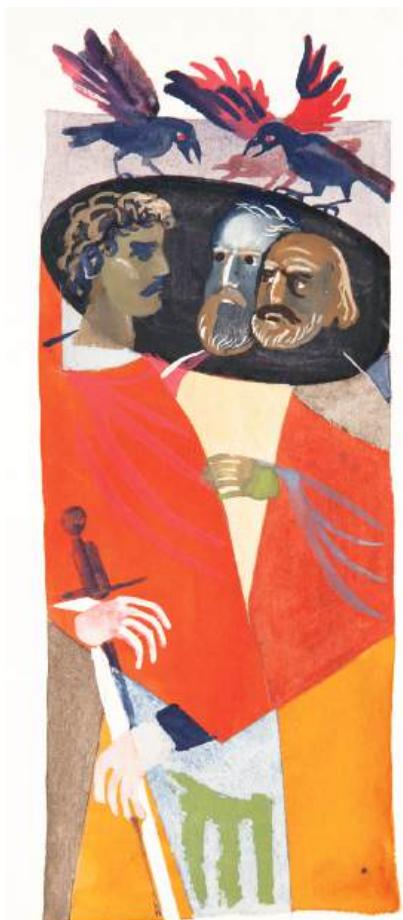
схожи. Обе были совершенно закончены, одобрены, но в первом случае пропал итоговый макет, причем уже на уровне Министерства культуры Народной Республики Болгария, во втором – сами заказчики. Иллюстрации к драме из болгарской истории по-своему отзывались в будущем – они отчасти напоминают произведения Александра Траугота на религиозные темы, создаваемые в наши дни.

Чудесным образом возникли «картинки» для трогательной истории немецкого писателя Михаэля Энде. Сам рисовальщик, он на грани суворости относился к визуальному сопровождению своих текстов. Но опасение, что автор просто не позволит иллюстрировать сказку, в случае с Трауготами не оправдалось. Однако и эта книга почти необъяснимо оказалась неопубликованной.

Вернемся к игре, в чем-то задавшей сущность всего события. Ведь и выставка тоже игра или сказка – высокого свойства, с изобилием приключений. Здесь можно вглядываться в рисунки разных десятилетий, даже эпох, и бесконечно угадывать, что именно сделал каждый из мастеров; здесь неслучившееся оказывается совершенным, а навеки утраченное благополучно возвращается. Даже если мы в подробностях знали о Трауготах, то теперь еще раз открыли, «кто это». А кто-то откроет их впервые, причем начнет с весьма редких сокровищ.

Кирилл Захаров

Иванко
убийца
царя
Асена
первого



Иллюстрации к
поэме В. Друмева
«Иванко – убийца
царя Асения I»
1970-е
Бумага, акварель, гуашь



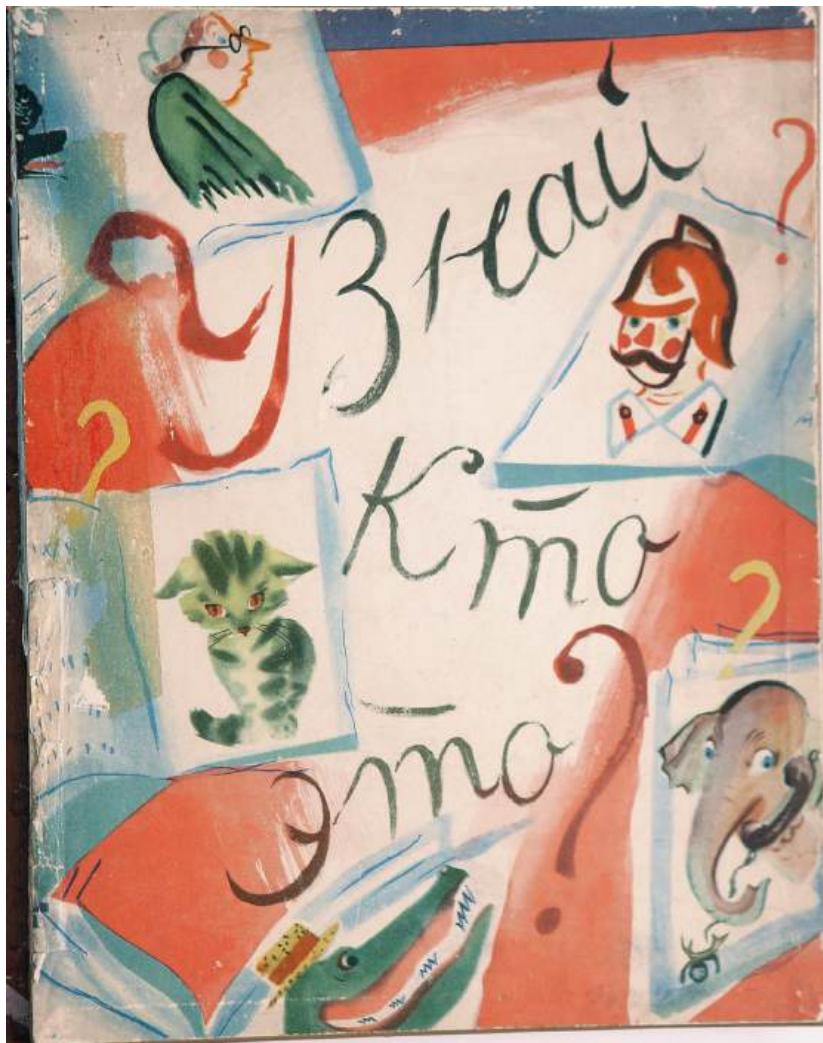
Иллюстрации к поэме В. Друмева «Иванко – убийца царя Асения I».
1970-е. Бумага, акварель, гуашь



Иллюстрации к поэме В. Друмева «Иванко – убийца царя Асена I».
1970-е. Бумага, акварель, гуашь



Иллюстрации к поэме В. Друмева «Иванко – убийца царя Асения I».
1970-е. Бумага, акварель, гуашь



Лицевая сторона короба для игры «Узнай кто это?»
Середина 1950-х – до 1961 года
Бумага, акварель



Карточки для игры «Узнай кто это?».
Середина 1950-х – до 1961 года. Бумага, акварель



Карточки для игры «Узнай кто это?».
Середина 1950-х – до 1961 года. Бумага, акварель



Иллюстрации
к сказке Х. К. Андерсена
«Новое платье короля»
Коне 1950-х
Бумага, литография





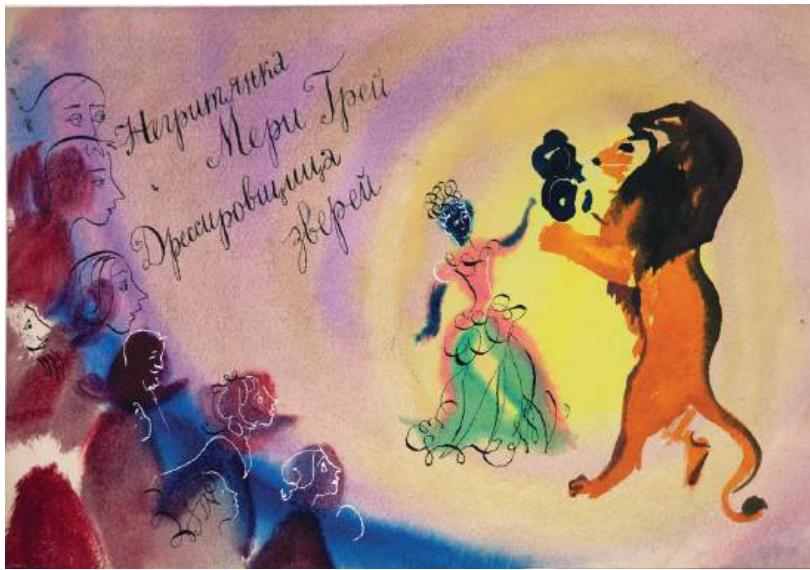
Иллюстрации к сказке Х. К. Андерсена «Новое платье короля». Коне 1950-х. Бумага, литография



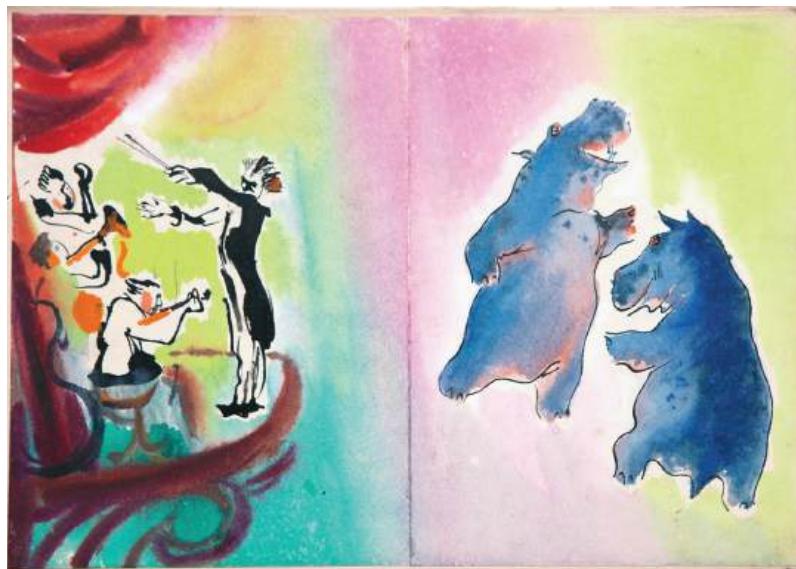
Иллюстрации к поэме Э. Багрицкого «Дума про Опанаса».
Конец 1950-х – начало 1960-х. Бумага, литография



Вариант обложки к стихотворению С.Я. Маршака «Цирк».
Середина 1950-х – до 1961 года. Бумага на картоне, акварель, тушь



Эскиз иллюстрации к стихотворению С.Я. Маршака «Цирк».
Середина 1950-х – до 1961 года. Бумага на картоне, акварель, тушь



Эскиз иллюстрации к стихотворению С.Я. Маршака «Цирк». Середина 1950-х – до 1961 года. Бумага на картоне, акварель, тушь



Иллюстрации к сказке
М. Энде
«Офелия и театр теней»
Конец 1980-х – начало 1990-х
Бумага, акварель



ЖАКОНЕЦ СТАРУШКА ПРЫГЛА К МОРЮ.
ДАЛЬШЕ ИДТИ ЧУДО НЕБУДА.
ОНА ПРИСЕЛА НЕМНОСКО ОСЛОЖНУТЬ
КУСКУЛ...



Иллюстрации к сказке
М. Энде
«Офелия и театр теней»
Конец 1980-х – начало 1990-х
Бумага, акварель

Научное издание
ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2024

Материалы четырнадцатой научно-практической
конференции (Санкт-Петербург, 26–27 апреля 2024 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 Дадонова