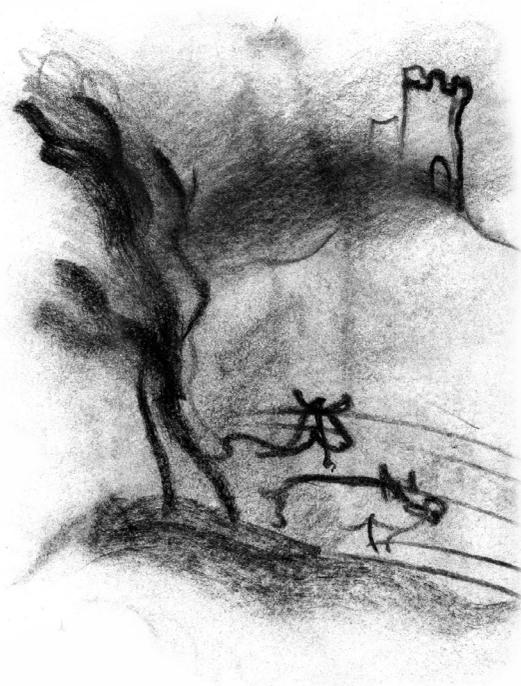


ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ
2020

МАТЕРИАЛЫ ДЕСЯТОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
(Санкт-Петербург, 28–29 февраля 2020 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 2020

Материалы десятой научно-практической конференции
(Санкт-Петербург, 28–29 февраля 2020 г.)

Под редакцией А. К. Кононова

Санкт-Петербург
2021

УДК 75.02
ББК 85.157(2)6
Т65

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

Т 65 Трауготовские чтения 2020 : материалы десятой науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 28-29 февр. 2020 г. / под ред. А. К. Кононова ; Ком. по культуре Санкт-Петербурга, С.-Петерб. гос. бюджет. учреждение культуры «Межрайон. централиз. библиотечная система им. М. Ю. Лермонтова», «Б-ка Измайловская». / Санкт-Петербург : Политехника Сервис, 2021 . / 304 с. : ил. ; 20 см. / Текст: непосредственный.

Сборник статей по результатам научной конференции в рамках проекта «Трауготовские чтения». Проект посвящен истории книжной графики в России и за рубежом, постановке вопросов, связанных с развитием и изучением культуры иллюстрированной книги. Материалы могут представлять интерес для исследователей искусства, а также широкого круга любителей иллюстрированной книги.

ISBN

- © Коллектив авторов, 2020
- © СПб ГБУК «Межрайонная централизованная библиотечная система им. М. Ю. Лермонтова», 2020
- © Проект «Трауготовские чтения», 2020
- © Е. А. Чарушина-Капустина, статья, 2021
- © Е. И. Чарушин, наследники, произведения, 2021
- © Н. Е. Чарушин, наследники, произведения, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции..... 9

Арутюнян Юлия Ивановна

Книжная иллюстрация

В творчестве И. К. Архангельской 11

Вознесенский Никита Антонович

Что это – переплет или обложка?

Проблемы внешнего оформления

в современном книгоиздании..... 25

Гольцова Наталья Викторовна

Иллюстратор – читатель:

Новые модели взаимоотношений

и коммуникации

(На примере воркшопов

иллюстраторов детской книги)..... 40

Журавская Татьяна Михайловна

Поиск современных выразительных

средств отражения исторических

событий в детской книге. «Решающее

сражение. Животные сэкигахара»

японского художника Комаясукан..... 49

<i>Звонарёва Лола Уткировна</i> Иллюстрация как сюрреалистическая игра. А. Алексеев и поэт Ж. Женбах	58
<i>Золотинкина Ирина Анатольевна</i> О книжной ксилографии 1930-х годов: Владимир Козлинский	71
<i>Кнорринг Вера Вадимовна</i> Зуни Мауд и Йосл Котлер как иллюстраторы детских книг на идише.....	94
<i>Козырева Наталья Михайловна</i> Вера Зенькович в книжной графике	107
<i>Корвацкая Елена Сергеевна</i> Книга-картина в творчестве художника Антон Ломаева	123
<i>Корстелина Валентина Валериевна</i> Визуальный облик книги в восприятии современного читателя	138
<i>Кошкина Ольга Юрьевна</i> Особенности языка графики Алексея Парыгина – семиотический аспект.....	149
<i>Кудрявцева Лидия Степановна</i> Мистическое пятилетие Александра Алексеева 1950-е годы. Париж. «Анна Каренина» Л. Толстого	166

Малаховская Станислава Васильевна Дружба писателя и художника.....	184
Певцов Григорий Дмитриевич Живой Свет Библии в иллюстрациях Марка Шагала	199
Рыжанок Марина Валентиновна Альбом литографий художника В. Адама в Научной библиотеке при Российской Академии художеств	213
Селиванова Юлия Владимировна «Из-за острова на стрежень» Юлии Беломлинской: книга художника и/или самоизданная книга? Вновь о границах жанра книги художника.....	221
Смирнов Виктор Викторович Авторская книжка Б. В. Шергина «Сон Богородицы» с рукописным текстом и одиннадцатью миниатюрами.....	233
Торопчина Полина Александровна Лучшая современная детская книжная иллюстрация: Версия ИВВУ–2018	243
Тутатина Екатерина Алексеевна Текст на обложке: эксперименты в оформлении шрифтовых книжных обложек.....	259

Фомин Дмитрий Владимирович
Пути графической интерпретации
басен И. А. Крылова.....268

Чарушина-Капустина
Евгения Алексеевна
Евгений Иванович и Никита Евгеньевич
Чарушины. Два мастера двух эпох расцвета
отечественного искусства книги.....285

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, а также, в более широком плане, постановка научных вопросов, связанных с развитием и изучением культуры иллюстрированной книги в целом.

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

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

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

В 2020 году «Трауготовские чтения» успешно

прошли в десятый раз. Юбилейная конференция проводилась в течение двух дней в Библиотеке книжной графики 28 и 29 февраля. С каждым новым годом конференция привлекает все больше новых участников, что говорит об актуальности и востребованности данной инициативы и об успешном сотрудничестве проекта и Библиотеки.

Постоянными гостями – участниками конференций являются наиболее видные специалисты в области иллюстрированной книги, в том числе из различных художественных организаций Санкт-Петербурга и Москвы – Русского музея, Третьяковской галереи, Московского и Санкт-Петербургского союзов художников, журнала «ХИП: художник и писатель в детской книге» (Москва), Академии художеств (Санкт-Петербург), Академии им. Штиглица (Санкт-Петербург), Европейского университета (Санкт-Петербург), СПбГУ, МГУ, Института графики и искусства книги им. В. А. Фаворского (Москва), Российской государственной библиотеки, Российской государственной детской библиотеки, Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы им. М. И. Рудомино и т. д.

Арутюнян Юлия Ивановна

КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ И. К. АРХАНГЕЛЬСКОЙ

История книжной иллюстрации в XX веке – сложный путь от новой концепции книги художников круга «Мир искусства» к лаконизму коллажированной мозаичности конструктивистских поисков, от идеи уникального издания к массовой продукции – с одной стороны, и формированию «книги художника» – с другой. XX столетие – эпоха расцвета иллюстрации, время торжества печати и изданий, всеобщего читательского бума, расширения и исчерпания классической культуры книги, пути к новым носителям и к трансформации понятия о «слове написанном». XX век формирует новое отношение к детству, воспитанию, детскому чтению и детской книжной иллюстрации. Массовый характер продукции порождает определенную стандартизацию, выработку традиционных приемов изображения и средств художественной выразительности, при этом возникает традиция, складывается принцип оформления книг, ориентированный как на педагогические требования, так и на эстетические представления.

Факультет графики Института живописи, скульптуры и архитектуры меняется в соответствии с поисками, проблемами и достижениями Академии художеств как институции и как учебного заведения. Вопросы перспектив и востребованности художественного образования, новаторские поиски, изменение структуры и формата занятий, отказ от обучения на классических примерах прошлого, закрытие и возобновление деятельности – первые десятилетия XX века проходят под знаком коренных преобразований сложившейся системы. В 1940 г. институт начинает вновь выпускать художников, среди студентов графического факультета – несколько в будущем известных мастеров. По-разному складываются судьбы выпускников предвоенного года – Б. И. Кожин погибнет на Ленинградском фронте в 1942-м, В. В. Морозов создаст одну из известных графических серий, посвященных блокаде, окончивший обучение в 1941 г. М. А. Таранов в 1960-е гг. возглавит факультет. В 1940 году завершила обучение в Институте живописи, скульптуры и архитектуры и И. К. Архангельская (илл. 1).

Это был первый выпуск художников после десятилетнего перерыва, связанного с драматическим периодом в истории учебного заведения. Итогом идеологических противостояний и художественных споров становится возвращение к традиционной академической структуре и устоявшейся педагогической системе, выработка методик обучения основам профессионального мастерства, критериев и требований к обучаю-

щимся. Предвоенное десятилетие – эпоха кристаллизации новых форм профессионального образования. Традиционная система мастерских в соответствии с характерным для эпохи стремлением к единству педагогических схем и науки дополнялась исследовательским институтом, организованным на основе концепции морфологии художественных практик. Кабинет графического искусства объединял мастерские литографии, ксилографии и офорта.¹ В соответствии со штатным расписанием кабинет возглавлял П. Е. Корнилов, «научный сотрудник – Лисенков, худож. руководитель – Бродский, Павлов, Успенский, спец. рабочий – Воротилов»². Современные идеи и академическая традиция соединяются в подготовке студентов факультета графики, где в этот период активно работают знаковые мастера, начинавшие свою творческую деятельность еще в эпоху Серебряного века – П. А. Шиллинговский, К. И. Рудаков, И. Я. Билибин, Е. С. Кругликова.

Ираида Константиновна Архангельская³ (1912–1985) (илл. 2) родилась 2 августа 1912 года в Царицыне. В 1932 г. поступила на графический факультет Института живописи, скульптуры и

1 Научный архив Академии художеств. Фонд 7. Описание 2 часть 1. Дело 434. Л. 1.

2 Научный архив Академии художеств. Фонд 7. Описание 2 часть 1. Дело 435. Л. 3.

3 Важным упоминанием о творчестве И. К. Архангельской и практически единственной научной публикацией о ней можно считать энциклопедического характера труд С. В. Чистобаева «Художники детской книги СССР». Чистобаев С. В. Художники детской книги СССР. 1945–1991. Том 1. А. – СПб.: Санкт-Петербург Оркестр: Речь, 2017. – 799 с. С. 626–639.

архитектуры, сохранились многочисленные фотографии учебного процесса в возобновленном учебном заведении, где И. К. Архангельская среди других студентов факультета работает в печатной мастерской и занимается литографией под руководством К. И. Рудакова. Курс был сильным и весьма разнообразным: многие учащиеся уже имели среднее художественное образование, работали по специальности (Б. И. Кожин, В. В. Морозов), прекрасно понимали цели своего обучения и пути профессионального развития. И. К. Архангельская выбирает тему, связанную с литературой, – как и многие другие выпускники 1940 г., она обращается к пушкиниане. Дипломная работа – портреты писателей и «Советский балет» – выполнена под руководством П. А. Шиллинговского¹.

Начиная с 1937 г. И. К. Архангельская обращается к образу А. С. Пушкина, сначала – в связи с памятной датой, потом – в качестве темы выпускного проекта. Портрет из коллекции Государственного музея А. С. Пушкина в Москве отражает своеобразие подхода к теме, характерное для 1930-х гг. Стремление к исторической достоверности, диалог с графическим искусством XIX века и элементы романтизации облика поэта отражают дух времени. В дипломной работе художница

1 Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Российской Академии художеств. 1915–2005. / Ред. С. Б. Алексеева. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский Государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2007. – 792 с. С. 379.

создает ряд рисунков и офорт, изображающие поэта в Царском Селе у фонтана «Девушка с кувшином», работа стала хрестоматийной, экземпляры хранятся в нескольких музеях (например, в Рыбинском государственном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике). Образ А. С. Пушкина отвечает сложившейся традиции изображения и соответствует принятой официальной пушкиниане в искусстве 1930-х гг.: исторический антураж, мотив «genius loci», тема поэтического вдохновения, ставший стандартным портретный образ. В подготовительных рисунках и офорте решение академично и рационально: пейзаж расходуется за спиной модели, оставляя светлый участок, подчеркивающий узнаваемый профиль, кроны деревьев создают арку над головой, фигура поэта и статуя будто бы в безмолвном диалоге объединены ритмом и движением точного штриха (илл. 3).

И. К. Архангельская создает цикл изображений писателей, экспериментируя с композицией и техниками. В литографском «Портрете Т. Г. Шевченко» (1939, Козьмодемьянский культурно-исторический музейный комплекс) склонившийся над рукописью герой погружен в чтение, бархатистая фактура плотного штриха создает замкнутое пространство вокруг выразительной фигуры. В дипломной работе «М. А. Шолохов» (илл. 4) писатель с книгой в руке представлен у открытого окна на фоне донского пейзажа, образ навеян известной фотографией 1920-х гг. В целом цикл характеризуется традиционным подходом к теме, использова-

нием устоявшихся принципов трактовки облика писателей, академическим характером произведений, опорой на сформировавшуюся в 1930-е гг. систему визуальных средств выразительности.

Интересной и оригинальной стала серия работ на тему «Советский балет»: обращаясь к популярной в искусстве рубежа XIX–XX вв. теме, И. К. Архангельская создает сюиту графических листов, представляющих танцовщиц на сцене и за кулисами. Ее героини готовятся к выходу, беседуют, отдыхают, предстают перед зрителем в выразительных позах. Тема театра воплощается в игре с пространством и светом, в диалоге репрезентативной парадности сцены и покоя мимолетных мгновений отдыха, за редким исключением модели не позируют, они погружены в атмосферу кулис, растворяются в мизансценах. В литографиях этой серии немало от уроков К. И. Рудакова – в структуре композиции, типажах, принципах построения формы штрихом, понимании средств художественной выразительности литографии. Каждый лист – отдельная выразительная история, мастеру удалось схватить движение, передать четкость позы, выявить особенности жеста и мимики персонажей. Сочный и живописный штрих литографии подчеркивает контрасты света рамп и темных кулис, художница варьрует линию от легкой прозрачной паутины штриховки до пастозных динамичных мазков по форме. Композиции сценичны и выразительны – прима в костюме из «Лебединого озера» бросает в публику торжествующую улыбку, склонившись к зеркалу, поправляет при-

ческу (илл. 5), отдыхает, тяжело опустившись на низкую скамью; танцовщицы готовятся к выходу, завязывают пуанты, беседуют в кулисах (илл. 6). Трактовка темы лишена будничности и рутины; волшебство балетных образов, театральная бра-вурность сцен, увлечение эффектами освещения – создают убедительный и характерный для эпохи тип повествования. Необходимо добавить, что дипломная работа И. К. Архангельской была оценена на самый высокий балл.

Выпускники 1940 года – поколение, на судьбы которого особый отпечаток наложила Великая Отечественная война. Известно, что И. К. Архангельская работала в осажденном Сталинграде, создавала плакаты, поддерживавшие и вдохновлявшие участников битвы¹. Эта сторона творчества художницы требует отдельного изучения, архивных изысканий и систематизации материала.

В послевоенное время И. К. Архангельская более двадцати пяти лет сотрудничает с издательством «Детская литература», ею было оформлено не менее пятидесяти изданий для читателей разного возраста. Наиболее известны и тиражируемы ее работы 1950-х гг. Выкристаллизовался авторский стиль художницы, сложились характерные типы, композиционные решения, приемы акцентировки и средства выразительности. Большая часть работ обращена к самым маленьким читателям, что обусловило особенности подхода к иллюстрированию изданий: наглядность

¹ Памяти Ираиды Архангельской. // Газета «Московский художник». 4 октября 1985 г. С. 4.

и узнаваемость персонажей, артикулированная характерность движений и мимики, традиционные костюмы и атрибуты. Иллюстрации И. К. Архангельской – отражение послевоенной эпохи со всеми ее противоречиями и особенностями, с ее непреклонной жаждой жизни, с появлением интереса к обыденным и человеческим аспектам бытия, с особым отношением к миру детства. Две ключевые темы в творчестве художницы отражают ее подход к книжной иллюстрации – образы детей и анималистические мотивы. Автор работает преимущественно с классикой. В коротких рассказах Л. Н. Толстого «Маленьким детям»¹ сюжеты незамысловаты и просты, иллюстрации четко отражают ключевые события историй – быт, игра, прогулки (илл. 7). Обобщенная трактовка персонажей, стилизованные народные костюмы, несколько театрально представленные сцены позволяют ребенку, рассматривающему иллюстрации, вспоминать короткие и конкретные рассказы в несколько строк. Образы животных отличаются характерной конкретностью и стремлением передать особенности движения и пластики. Особенно ярко это отражено в «Храбром утенке» Бориса Житкова²: в рассказах о животных образы наделяются человеческими чертами, не теряя при этом своей убедительности, экспрессивности и легкой иронии (илл. 8).

Многочисленные издания Л. Н. Толстого с иллюстрациями И. К. Архангельской включают как

1 Толстой Л. Н. Маленьким детям. – М. – Л.: Детгиз, 1950. – 24 с.

2 Житков Б. С. Храбрый утенок. – М. – Л.: Детгиз, 1951. – 18 с.

развернутые сцены, так и изображения отдельных персонажей. Обращенные к более старшим читателям, подобные книги предполагают целостный нарратив, диалог текста и изображения, стремление к стилистической общности слова и визуального ряда.¹ От наглядной узнаваемости и лаконизма художница переходит к развернутому рассказу и к попыткам передать характеры и отношения героев (илл. 9), появляются типажные, узнаваемые персонажи. И. К. Архангельская работает вместе с Г. Е. Никольским – известным художником-анималистом, совместные публикации объединяют обычно рассказы о животных и истории о детях. В работах этого круга И. К. Архангельская возвращается к разработанным ранее схемам иллюстрирования произведений классической литературы: повествовательные композиции, характерные типажные, указывающие на эпоху и социальную принадлежность костюмы, выразительная жестикуляция и мимика.

Работает художница и с современной литературой, она иллюстрировала книги Н. П. Саконской² – как для младшего возраста, так и стихи для подростков – в работе над ними И. К. Архангельская отходит от принципа крупноформатных полностраничных изображений, размещая небольшие фигуры на полях по сторонам от столбца стихот-

1 Толстой Л. Н. Рассказы. – М.: Детгиз, 1951. – 30 с.; Толстой Л. Н. Прыжок. – М. – Л.: Детгиз, 1951. – 32 с.; Толстой Л. Н. Рассказы для детей. – М.: Детгиз, 1951. – 64 с.; Толстой Л. Н. Рассказы для детей. – М.: Детская литература, 1960. – 34 с.

2 Саконская Н. П. Волчок. – М.: Детгиз, 1952. – 16 с.; Саконская Н. П. Стихи. Песни. Поэмы. – М.: Детская литература. 1954. – 58 с.

ворения или между отдельными произведениями (илл. 10). Небольшие, выполненные в динамичной манере зарисовки отличаются от традиционных, более законченных работ.

В 1950–1960-е гг. И. К. Архангельская создает многочисленные обложки для серий «Книга за книгой» и «Читаем сами». Яркие и выразительные, эти живописные работы характеризуются живой динамичной кистью, сочным колоритом, живой эмоциональностью образов. Вплоть до середины 1970-х гг. книги с иллюстрациями И. К. Архангельской выходят в издательстве «Детская литература». Необходимо добавить, что художница активно участвовала в выставках, писала акварелью натюрморты («Цветы», «Рябина», 1955), создавала графические пейзажи («Март», 1958 – автолитография, Захаровский краеведческий музей Захаровского района Рязанской области).

Творчество И. К. Архангельской отразило основные пути развития отечественного графического искусства предвоенного периода и послевоенных десятилетий. Детская книжная иллюстрация художницы во многом опирается на работы предшественников – отечественных графиков начала XX века, ее учителей. Наследие И. К. Архангельской интересно и значимо как свидетельство эпохи, с ее особым отношением к детству, педагогике, книге. Творческие находки мастера, сохраняя связь со своим временем, характеризуют специфику образного языка отечественной школы книжной графики 1950-х гг. – времени создания ее наиболее важных работ. Стремление к нагляд-

ности и повествовательности, отражение текста в иллюстрации, уважение к слову, поиск наиболее ярких приемов визуализации поэтических образов – составляют основу художественного языка И. К. Архангельской.

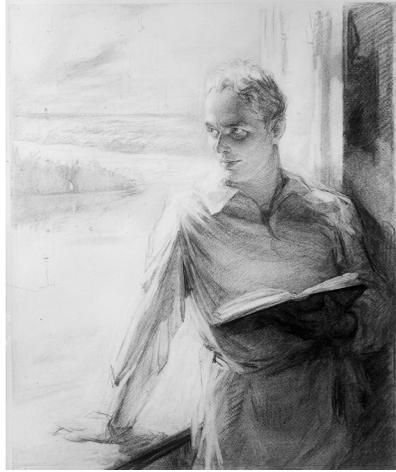


1. Графический факультет
Института живописи,
скульптуры и архитектуры.
К. И. Рудаков ведет занятие
в литографской мастерской.
На первом плане слева –
И. К. Архангельская. 1939.
Фото. Методический фонд.
Санкт-Петербургская
Академия художеств
им. Ильи Репина.
Санкт-Петербург

2. И. К. Архангельская.
Фото. Методический фонд.
Санкт-Петербургская
Академия художеств
им. Ильи Репина.
Санкт-Петербург



3. И. К. Архангельская. А. С. Пушкин в Царском Селе. 1940. Методический фонд. Санкт-Петербургская Академия художеств им. Ильи Репина. Санкт-Петербург



4. И. К. Архангельская. М. А. Шолохов. 1940. Методический фонд. Санкт-Петербургская Академия художеств им. Ильи Репина. Санкт-Петербург



5. И. К. Архангельская. Балерина в гримерной. 1940. Методический фонд. Санкт-Петербургская Академия художеств им. Ильи Репина. Санкт-Петербург



6. И. К. Архангельская. Две балерины. 1940. Методический фонд. Санкт-Петербургская Академия художеств им. Ильи Репина. Санкт-Петербург



Сани были на низу.
„Вези сани на гору“.
„Ну же, дети, живо на сани!“
Дети сели на сани и были рады.



8. И. К. Архангельская Иллюстрации к книге: Житков Б. С. Храбрый утенок. – М. – Л.: Детгиз, 1951.



9. И. К. Архангельская. Иллюстрации к книге: Толстой Л. Н. Прыжок. – М. – Л.: Детгиз, 1951.



10. И. К. Архангельская. Иллюстрации к книге: Саконская Н. П. Стихи. Песни. Поэмы. – М.: Детская литература, 1954



Вознесенский Никита Антонович

ЧТО ЭТО – ПЕРЕПЛЕТ ИЛИ ОБЛОЖКА? ПРОБЛЕМЫ ВНЕШНЕГО ОФОРМЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ КНИГОИЗДАНИИ

Кратко:

В XX веке обложка и переплет книги сильно изменились, и к XXI веку эти изменения приобрели отчетливо кризисный характер. Оказалась стерта граница между этими двумя элементами внешнего оформления: сегодня обложка и переплет существуют в отрыве от эволюции книжного оформления, служат исключительно рекламным целям, и такие книги уродуют, а не украшают домашние библиотеки. Решение этой проблемы мы видим в изменении отношения всех участников книжного дела и рынка к обложке и к переплету. Это отношение должно быть сознательным и должно быть основано на понимании функций и назначения этих элементов внешнего оформления книги. Мы предлагаем ряд практических предложений, направленных на исправление данной ситуации.

Развернуто:

В XX веке обложка и переплет претерпели наибольшие изменения по сравнению с другими элементами оформления книги. Обложка превратилась в неприкрытый инструмент повышения продаж и стала рекламной афишей книги, а переплет, став издательским переплетом, приблизился к положению обложки. Мы наблюдаем, что современным российским издателям и дизайнерам уже трудно понять, в чем различие между обложкой и переплетом.

Между тем в течение долгого времени переплет оформлялся отдельно от книги, лишь стилистически изменяясь от эпохи к эпохе, и подчинялся установленным правилам композиции. А именно: корешок, служивший «лицом» книги, делился на несколько квадратов, которые заполнялись декором. При этом один из «квадратов» выполнял роль этикетки, т. е. содержал в себе краткое название книги. Передняя и задняя стороны книги оформлялись одинаково. Для простых переплетов плоскость стороны заключалась в тонкую рамку практически одной величины с самой стороной. Сторонки более украшенных переплетов полностью заполнялись рамками из декора, которые как бы «вставлялись» одна в другую. Мы описываем именно композиционный принцип. Воображение художников подарило нам множество разнообразных вариантов его воплощения. (илл. 1)

Обложка в современном ее понимании появилась довольно поздно: в начале XIX века. Про-

тотипы обложки, возникшие еще в ранние годы книгопечатания, мы можем увидеть в таких элементах книжного оформления, как фронтиспис и гравированный титульный лист.

Итак, первые обложки представляли собой копию или вариацию титульного листа, обведенного рамкой из декора. Эта рамка могла повторяться на задней сторонке, внутри помещали информацию о цене и о месте продажи. Первые обложки не прикреплялись к неразрезанным листам книги и напоминали современные суперобложки. Бумага на обложку шла самая обыкновенная, но цветная: обычно светло-желтых, светло-зеленых тонов. Предполагалось, что обложка будет выкинута сразу после покупки или перед переплетением книги. (илл. 2)

Уже в конце XIX в. обложку начинают приклеивать к страницам и все чаще делают ее из темной (т. е. менее маркой) плотной, иногда фактурной, бумаги. Появляются издательские переплеты: почти всегда аляповато украшенные фигуративными изображениями, отсылающими к сюжету произведения, что было не характерно для классических декоративных переплетов. (илл. 3)

В XX веке произошли следующие изменения.

1. Традиция переплетения книги после покупки почти исчезла.

2. Книги стали продаваться либо в приклеенных обложках, либо в дешевых, массовых издательских переплетах; с ними они читаются и в таком виде хранятся после покупки.

3. Появились суперобложки (съемные обложки, надеваемые на издательский переплет).

4. Наборные обложки пережили краткий расцвет в эпоху конструктивизма и окончательно сменились рисованными обложками, особенность которых в том, что они создаются художником-графиком отдельно от работы над внутренним оформлением книги.

5. Возросла рекламная роль обложки, теперь почти всегда разноцветной и конкурирующей с обложками других книг. Оформление ее при этом отделяется от собственно книжного и все больше напоминает упаковку товаров широкого потребления.

Надо отметить, что у отечественных оформителей до конца XX века представление о разнице между переплетом и обложкой сохранялось и несмотря на то, что граница между двумя этими элементами уже была сильно размыта. (илл. 4)

В настоящее время обложка стала едва ли не главным элементом оформления книги: она является предметом невероятного интереса как со стороны публики, так и со стороны издателей, оформителей, и в книжной торговле. Получилось, что недолговечная обложка вытеснила и задвинула на второй план все остальное оформление книги. Уже в этом мы наблюдаем проблему. Но есть и другие проблемы, с которыми мы сталкиваемся сегодня.

Во-первых, когда в начале 1990-х книгоиздание в нашей стране перешло на коммерческие рельсы, понимание о разнице между обложкой и

переплетом было совершенно утеряно. Наиболее популярным типом переплета сейчас является так называемый 7Б(ц), т. е. такой переплет, где в качестве покровного материала используется запечатанная бумага. Можно считать 7Б(ц) неким гибридом переплета и обложки. Его считают выгодным по той причине, что он позволяет повышать цену на книги (книги в переплете кажутся более прочными), а бумажное покрытие позволяет использовать переплет как место для рекламы. (илл. 5)

Во-вторых, внешнее оформление современных книг теперь ничего не говорит об оформлении «внутреннем». Если переплет всегда выступал обособленно, то прежде связь между обложкой и внутренним оформлением была, и потому ее отсутствие ощутимо. Сегодня распространено мнение, что назначение обложки – выражать смысл произведения, иллюстрировать наиболее привлекательные образы текста, сюжеты и предметы, о которых пойдет речь. Но, глядя на современную обложку, мы почти никогда не можем сказать: дешевая эта книга или дорогая, иллюстрированная или нет, печать блока цветная или черно-белая. Не в этом ли состоит задача рекламы? Сориентировать своего покупателя, помочь ему сделать выбор.

В-третьих, только в том случае, когда книга «одета» в суперобложку, читатель имеет возможность после покупки избавиться от навязчивой, часто крикливой рекламы. Если это переплет 7Б(ц), и если обложка приклеена к книге, то по-

купателя, по сути, вынуждают вечно хранить рекламу купленной книги, превращая современный книжный шкаф с его разноцветными корешками-обложками в подобие сигаретного ларька из 1990-х. Я знаю людей, которые оборачивают иную купленную книгу в газету: настолько отвратительным бывает внешнее оформление современной книги.

Сказанное относится в первую очередь к оформлению, принятому у нас с 1990-х годов. Каким бы коммерческим ни был подход издателей и книготорговцев, они вынуждены учитывать смену моды. Такую смену мы наблюдаем начиная с 2010-х. Молодые дизайнеры, скорее отталкиваясь от надоевшего, чем действуя сознательно, избегают как бумажных переплетов, так и переплетов в суперобложках, предпочитая минималистично оформленные обложки белых или светлых тонов. (илл. 6) Такое внешнее оформление, хотя и выглядит несравнимо лучше аляповатых переплетов времен автолавок с «Эммануэлью», в целом также является продуктом маркетинга и рекламы, нацеленной на разборчивого представителя среднего класса, который хочет покупать новое и необычное. Другими словами, такая обложка продолжает говорить языком торговли, а не эстетики. Мы вынуждены констатировать, что молодые оформители скорее «ищут нишу» на рынке, пока еще занятом дизайнерами «старой школы», нежели решают давно назревшие проблемы оформления.

Следует добавить, что суперобложка редко отправляется в корзину сразу после покупки. Ее не

снимают при чтении и хранении даже тогда, когда под ней скрывается приличный переплет. Несмотря на то что непрочная суперобложка обречена на уничтожение, ее оформляют так, что покупатель воспринимает отсутствие суперобложки как нечто, делающее книгу менее ценной: он не расстается с ней даже тогда, когда суперобложка портится и мнется. (илл. 7)

Четвертая проблема кроется в том, как поставлен процесс создания обложки в большинстве издательств. По современным представлениям, обложка – это что-то вроде заглавной иллюстрации. Часто можно слышать, что художник или дизайнер перед тем, как делать обложку, должны целиком прочесть книгу: только тогда они смогут осмыслить произведение, найти главный образ или сюжет.

Из этого как бы следует, что сделать (или хотя бы придумать) лучшую обложку может только автор, который как никто другой знает свое произведение. Иногда так и случается: автор настаивает на своих идеях, приводит в издательство «своего» художника, стоит над душой у дизайнера... Результат всегда печален, поскольку за дело берется непрофессионал, который, даже если и связан с миром искусства, имеет знания и опыт в области книжного оформления самые скромные, как у первокурсника графического вуза.

Как правило, все же стараются обратиться к опытному оформителю или художнику, часто внештатному, при этом платят ему значительно больше, чем тому, кто делает «внутрянку» книги.

Предполагается, что если у книги хорошая обложка, такая книга продается лучше, а значит потраченные на оформителя деньги вернутся.

Ни автор, ни штатный оформитель, ни специально нанятый, прочитавший книгу художник не принимают окончательного решения об обложке. В крупных издательствах утверждает или просит доработать обложку либо художественный редактор, в свою очередь находящийся под сильным влиянием отдела маркетинга и продаж, либо руководитель этого самого отдела, сотрудники которого видят в обложке рекламный носитель и инструмент торговли.

Что касается малых издательств, в них роль начальника всех отделов обычно исполняет директор или главный редактор; именно этот человек и выбирает обложку. Если автор известен и сотрудничество с ним важно для издательства, а также если издание дополнительно финансируется заказчиком, то автор и заказчик тоже могут принять участие в выборе обложки.

Таким образом, художественность внешнего оформления во многом зависит от того, насколько развит эстетический вкус у тех, кто утверждает обложку, насколько эти люди разбираются в оформлении книги, исторических и современных направлениях в декоративно-прикладном искусстве, дизайне и т. д.

Перечисленные нами проблемы имеют как результат печальную картину, которую мы видим в книжном магазине и в домашней библиотеке: китч и аляповатое буйство красок, крикливая ре-

клама, заменившая красоту. Обложки и переплеты «старой школы» так плохи, что легко можно добиться лучшего, даже оформляя книгу от противного, действуя попросту наоборот. Это демонстрирует нам «новая» школа оформления. Как и старая, она не спешит решать проблемы, попросту маскируя их более изощренными графическими приемами (взамен грубых и топорных, зато понятных широкой публике), высоким техническим мастерством, а также более дорогими материалами и полиграфией.

Мы предлагаем ряд мер, которые могут улучшить ситуацию.

1. Следует популяризовать знания об обложке и переплете среди всех участников книжного дела и рынка, включая покупателей; это могут быть лекции и статьи как по истории внешнего оформления книги, так и рассказывающие о разнице между обложкой и переплетом, о функциях этих двух элементов.

Задача обложки – выразительная. Обложка должна говорить о том, как выглядит книга внутри, тем самым помогая покупателю с выбором. О самом произведении, а также об особенностях редакционной подготовки издания обложка может сообщать скорее посредством текстов, нежели оформления. Так или иначе, современный фокус на выражении одного содержания произведения выглядит как уловка, попытка отвлечь покупателя от плохого редактирования и негодного внутреннего оформления.

Задача переплета – защитная. Как и обложка, он является временным элементом оформления, хотя и рассчитанным на большой срок. Кроме того, будучи купленным и поставленным на полку, переплет становится еще и частью интерьера. Следует использовать прочные, немаркие переплетные материалы. Следует отказаться от каких-либо текстов на переплете, кроме краткой надписи поперек корешка. Украшать переплет следует посредством декора, руководствуясь почерпнутым из истории книги и архитектуры принципом членения плоскостей. Выразительность, т. е. связь с внутренним оформлением книги и содержанием произведения, следует оставить для обложки. Задача переплета – выражать свою эпоху, быть одним целым с другими книгами на полке (в т. ч. с книгами других издательств), а не говорить о своем содержимом. (илл. 8)

При следующем переплетении переплет должен быть заменен на переплет следующей эпохи, более подходящий новому интерьеру. В противном случае переплет, «слишком подходящий» изданию, будут пытаться сохранить, отреставрировать, повторить, что неправильно, т. к. это временный элемент оформления.

2. Обложка не является графическим элементом оформления (в одном ряду со шрифтами, рисунками и т. д.), ее не нужно «рисовать» отдельно и долго. Будучи композиционным элементом, обложка может включать в себя графику: шрифты, декор, рисунки и репродукции, акцидентные приемы, но только те, что есть в книге; в противном

случае, она будет лгать относительно содержания издания, а не отражать его.

3. Обложка, которая приклеивается к страницам и делается из плотной, фактурной, цветной бумаги, конструктивно уже приближается к переплету. В этом случае оформление обложки следует дополнять цветными плашками, имитирующими кожу, которая всегда имеет естественный цвет, и рисованным декором, имитирующим тиснение.

Оформляя приклеенную обложку, следует думать о том, как она будет выглядеть дома у покупателя. Как говорилось выше, «несъемное» внешнее оформление книги являет собой еще и часть интерьера.

Приклеенная обложка – такой же «гибрид», как и бумажный переплет. Поэтому все, сказанное только что, может быть отнесено и к оформлению переплета 7Б(ц). Но баланс между «обложечным» и «переплетным» оформлением здесь должен быть другим, поскольку конструктивно бумажный переплет гораздо ближе к классическому переплету, чем обложка.

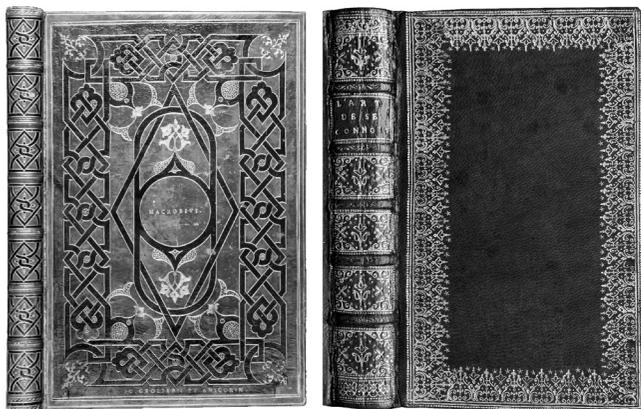
В свою очередь, суперобложка, поскольку она съемная, находится ближе к тому, чем изначально была обложка. Суперобложку следует оформлять без обращения к стилистике переплета. Ее оформление не должно содержать оригинальных графических элементов и текстов (кроме рекламных), чтобы такую обложку не жалко было выкидывать. (илл. 9)

4. Руководить оформлением, в т. ч. обложек и переплетов, должен художественный редактор

(также называемый арт-директором): такой член бригады оформителей, работающих над книгой, которого издательство нанимает, принимая в расчет его достижения, соглашаясь со стилем его работ. Он должен обладать авторитетом среди коллег, быть хорошо знаком с теорией и историей оформления книги, понимать современные художественные тенденции, а также участвовать в жизни оформительского сообщества вне стен издательства.

Следует умеренно использовать рекламу во внешнем «несъемном» оформлении книги. Книжная реклама должна быть «культурной» и должна разительно отличаться от той, которую используют на рынке товаров широкого потребления.

Издатели и книготорговцы должны понимать, чем они занимаются: производством и распространением знаний. Эти знания – не только о том, что написано в книгах, но и о том, насколько грамотно книга отредактирована, как культурно она оформлена. Издатели, которые этого не понимают, похожи на тех скучающих родителей, которые сами в музеи не ходят, но детей туда зачем-то ведут.



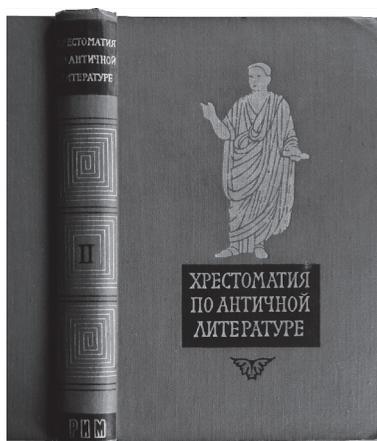
1. Владельческие переплеты XVI и XVIII вв.



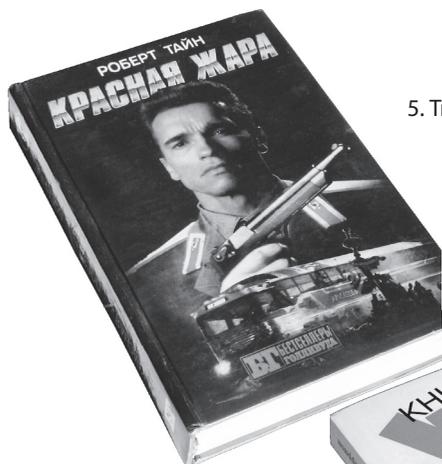
2. Обложка начала XIX в.



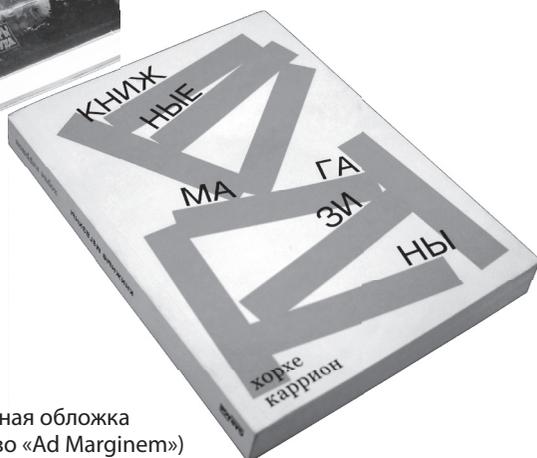
3. Обложка и издательский переплет рубежа XIX–XX вв



4. Обложка и издательский переплет XX в.



5. Типичный переплет 1990-х гг.

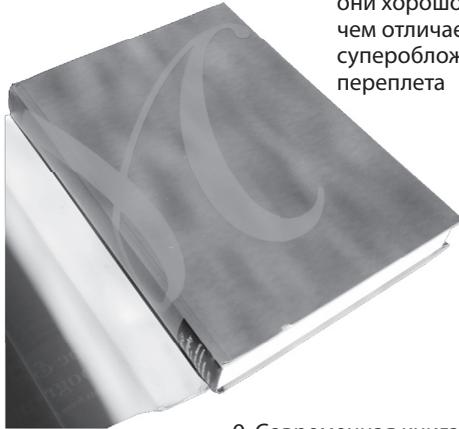
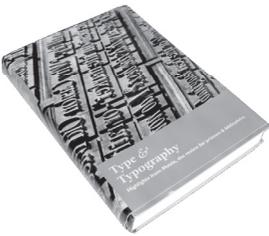


6. Современная обложка (издательство «Ad Marginem»)



7. Так выглядит сегодня суперобложка 1930-х гг.

8. Современные суперобложка и переплет одной книги. Разные по оформлению, они хорошо показывают, чем отличается суперобложка от переплета



9. Современная книга в обложке и суперобложке. Обложка абсолютно пустая



Гольцова Наталья Викторовна

ИЛЛЮСТРАТОР – ЧИТАТЕЛЬ:
НОВЫЕ МОДЕЛИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ
И КОММУНИКАЦИИ
*(на примере воркшопов
иллюстраторов детской книги)*

Иллюстрация в детской книге, в силу своей специфики, всегда была предметом особого интереса. В разные годы и эпохи в ней находили отражение различные школы, направления иллюстрирования и авторские стили. Многие книговеды сходятся на том, что именно иллюстрация способствовала становлению изданий для детей и как самостоятельного вида, и как комплекса изданий, и теперь рассматривается как особая художественная структура. Книжная иллюстрация выполняет ряд важных функций – познавательную, воспитательную, дополняющую, эстетическую. Кроме того, восприятие иллюстраций – это познание, разглядывание, домысливание сюжетов и образов и через них – познание мира, который сама иллюстрация, в свою очередь, позволяет лучше представить, ощутить и понять¹.

¹ Лебедев В. В. О рисунках для детей // Художники детской книги о себе и своем искусстве – М., 1987. – 202 с.

Вместе с тем с развитием и распространением коммуникационных моделей в последние годы стал заметнее проявляться интерес к личности художника, создавшего рисованный мир книги. Это, в свою очередь, помогает сформировать интерес к созданным образам и книгам в целом. В связи с этим многие издательства и агентства устраивают встречи читателей с иллюстраторами на книжных выставках, ярмарках и других мероприятиях, посвященных книге. В частности, сложились многолетние традиции приглашения на московские книжные ярмарки и выставки скандинавских, французских и японских иллюстраторов, а в последнее время в анонсах стали появляться имена художников из Восточной Европы, Италии, Аргентины.

Кроме традиционных выступлений художников на выставочных мероприятиях, в последние годы укрепилась традиция проводить встречи и семинары в рамках специальных программ иллюстраторов, которые получили особое распространение на московской Ярмарке интеллектуальной литературы Non/Fiction.

Многие книги и авторские проекты художников становятся основой для тематических занятий. Так, помимо выставочных мероприятий на стендах и мероприятий в формате творческих встреч сложилась практика проведения воркшопов и мастер-классов с участием авторов-художников или приглашенных художников-кураторов, помогающих детям во время занятия создать образы, отраженные в книгах. Такие мероприятия

отличает высокая посещаемость, а дети с удовольствием участвуют в них, воспринимая задания кураторов как игру. Игра имеет огромное значение в жизни ребенка. Она раскрывает творческие способности, формирует интересы и мотивирует. Именно поэтому во время этих занятий художники используют разнообразные игровые методики.

Часто издательства выступают инициаторами и организаторами воркшопов и мастер-классов с участием приглашенных художников для детей. Так, издательство «Поляндрия» организовало мастер-класс для дошкольников, основываясь на сюжете и иллюстрациях к книге Сэма Ашера «Снег», представлявший собой интерактивную программу по созданию «снежных» образов, которые можно использовать в домашних играх. Издательство «Самокат» сделало мастер-класс по авторским иллюстрациям в книгах игр и загадок, а также организовало выставку иллюстраций Леонида Шмелева «Ыба. Человек! Ыба. Море!». Издательство «Аякс-пресс» провело мастер-класс по книге Моника Финстербуш «Пипа Люпина и ее друзья», во время которого дети, подражая манере художницы совмещать в одной композиции-коллаже не только натуру, но и различные техники, создавали собственные композиции, используя краски, карандаши и засушенные цветы.

В рамках специальных проектов поддержки детского чтения созданы и работают профильные программы. Так, приглашенные художники-кураторы программы «Мастерская детских книг»

провели воркшоп по книжке-картинке Дэвида Литчфилда «Великан. Дедушкин секрет», адресованной младшим школьникам, во время которого дети не только учились рисовать главного героя – «другое» существо, Великана, но и постигали важные вещи, составляющие основные смыслы книги – доверие, забота, толерантность. Санкт-петербургская художница Алиса Юфа проводила воркшоп «Рисуем персонажей Заходера», иллюстратор Влада Мяконькина курировала мастер-класс по книге «Волшебное путешествие в Венецию», включавший игру, рисование, создание карнавальных костюмов, а также последующую выставку работ участников.

Подобные игровые методики – интеллектуальные игры, игры-путешествия, сюжетно-ролевые игры и т. п. – нацелены не только на развитие навыков рисования и художественного конструирования, но и на формирование способности к импровизации и еще более сложному проектному мышлению¹.

Особое внимание всегда привлекают мастер-классы с участием авторов-художников. Хэдлайнерами за последние два года становились титулованные и признанные в Европе художники. Норвежский художник Андерс Н. Кваммен, автор книги «Старшая школа» (издательство «Бумкнига»), ставящей очень острые и болезненные вопросы адаптации «непохожих» детей в социуме,

¹ Бескурова Я. Н. Использование игровых технологий на уроках музыки // Открытый урок: рекомендации и примеры. – 2015. – № 1. – С. 13–19.

подготовил специальный мастер-класс по основам создания комиксов «Веб-комикс – сделай сам». Его целевая аудитория – подростки, и он успешно выстраивает с ними диалог.

Особый род художников – те, кто умеет разговаривать с маленькими детьми на одном языке. Так, иллюстратор из Франции Антун Крингс провел мастер-класс для дошкольников по мотивам своей серии книг «Лучшие истории о зверятах» (издательство АСТ)¹. Британец Роб Биддальф, книги которого выходят в издательстве «Поляндрия»², проводил мастер-класс для детей дошкольного возраста, в процессе которого дети осваивали технику рисования образов главных героев его книг (Кевина, Пса) и усваивали простые, но очень важные идеи, которые автор пытается донести в своих произведениях, – не бойся быть самим собой, не бойся быть уникальным!

И в одном, и в другом случае художники подготовили и предложили детям такие задания, которые заставили их подумать, поразгадывать загадки – найти спрятанные в рисунках элементы, зашифрованные слова и т. п., посоревноваться. Кроме того, эти задания позволили детям не просто копировать изображение, а проявить свое видение, фантазию, создать неповторимые рисунки, и, таким образом, осознать и принять свою уникальность, что, несомненно, является важным

1 Официальный сайт издательства АСТ: [сайт]. – <https://www.ast.ru> (дата обращения 10.09.2020)

2 Официальный сайт издательства «Поляндрия»: [сайт]. – <https://www.polyandria.ru> (дата обращения 10.09.2020)

и для художника, и для человека. Дать волю своей фантазии – это то, что позволяет создать самобытные художественные образы, ведь «если иллюстратор детских книг, запомнивший свое детство, тоже видит розовых быков, недоступных взгляду равнодушных людей... – это прекрасное качество художника!»¹.

Детская книга – это «настежь открытый мир, полный чудес», в который ребенок делает шаг, открыв первые страницы. Словесные и зрительные образы, созданные автором, складываются в пеструю, развернутую, но не застывшую, а очень подвижную с точки зрения воображения картину. Короткие цитаты из текста, фигурки героев, объекты, создающие антураж, сюжетные сценки дают толчок фантазии ребенка, и он, играя с книжкой, начинает придумывать, создавать свой мир. Эту мысль проводит Борис Галанов в своей знаменитой книге, посвященной иллюстрированию детских книг: «Книжка растрепалась, рассыпалась. Но с понравившимися рисунками ребенок не захотел расставаться. Он вырезал их, чтобы долго еще в них играть, сочинять к знакомому рассказу новые концы и начала, по своей прихоти, воле, желанию располагать фигурки в разных неожиданных сочетаниях и комбинациях».

Эта же установка лежит в основе модели ведения занятий приглашенными художниками-кураторами, которым в работе, как правило, помогают издатели, разрабатывая и готовя комплекты ил-

¹ Галанов Б. Е. Платье для Алисы: Диалог писателя и художника. – М.: Книга, 1990. – С. 10.

люстрированных открыток, закладок и раскрасок для занятий с образцами иллюстраций со страниц книг.

Отдельно стоит сказать о практике чтений, сопровождающих подобные воркшопы. Так, отдельной частью встречи Роба Биддальфа с читателями было чтение художником вслух одного из своих произведений. Эта форма коммуникации с читателями позволяет не только привлечь внимание к книге, но и, посредством уникальной авторской интонации и звучания текста, сформировать тонкие настройки восприятия образов и произведения в целом.

Особого упоминания заслуживают автограф-сессии, завершающие мастер-класс или воркшоп. Художники уделяют внимание каждому из подошедших с книгой за автографом. Помимо традиционных надписей они изображают своих героев на свободном поле титульного листа, вкладывая им в уста обращение к ребенку и добрые пожелания или наставления. Из уже привычной и довольно рутинной процедуры сессия превращается в своего рода индивидуальный урок, так как дети, как правило, с напряженным вниманием следят за рукой художника, рисующего в данный момент только для него, пытаясь угадать, что за образ получится в итоге. Для ребенка (да и для его родителей) это уникальный опыт общения с создателем книги, который они запомнят надолго. Ведь именно в эти минуты, при индивидуальном общении, художник не просто демонстрирует свою технику рисунка, но и утверждает значи-

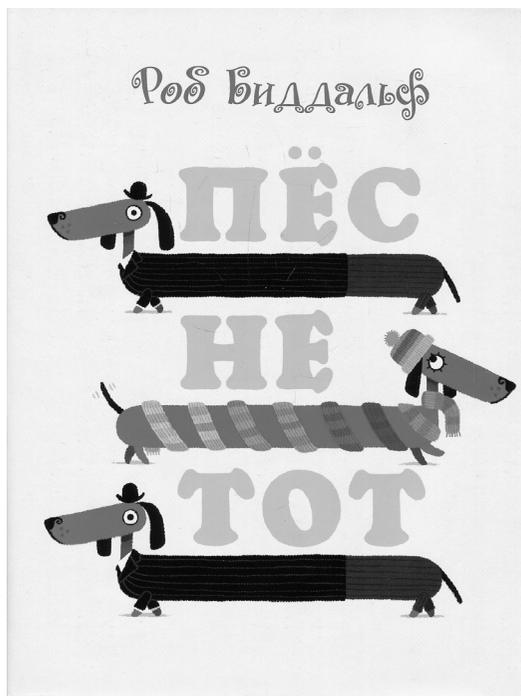
мость и ценность внимания автора к каждому своему читателю.

Многие из этих встреч часто выходят за рамки ярмарочных и выставочных мероприятий и проводятся дополнительно на других площадках – как правило, в библиотеках, в частности, в Библиотеке иностранной литературы имени Рудомино в ноябре 2018 и 2019 гг. В случае с Робом Биддальфом это был Детский зал¹, в случае с Антуном Крингом – организатором мастер-класса стала Франко-тека². Таким образом библиотеки, предоставляя свое пространство, создают среду, позволяющую привлечь внимание детей к книге.

Важно отметить, что многие авторы-иллюстраторы выходят далеко за пределы просто оформительской работы, видя свою роль в том, чтобы через рисунок, через создание иллюстраций донести главные смыслы и воспитательную идею своих произведений, а посредством прямого общения – донести воспитательный и мировоззренческий посыл. Они выходят на новый уровень взаимодействия с читательской аудиторией, выводя на первый план не монолог автора, а диалог с читателем. Опыт этих и подобных встреч с художниками детских книг свидетельствует о переосмыслении роли иллюстратора и об изменении традиционной модели работы художника детской книги.

¹<https://libfl.ru/ru/event/prezentaciya-knigi-kevin-angliyskogo-hudozhnika-roba-biddalfa>

² <https://libfl.ru/ru/event/francuzskiy-avtor-illyustrator-antun-krings>



Илл. 1
Обложка книги Роба Биддальфа «Пес не тот».
Источник: Официальный сайт издательства «Поляндрия»: <https://www.polyandria.ru>



Илл. 2
Обложка книги Антуна Крингса «Лучшие сказки про дружбу и верность».
Источник: Официальный сайт издательства АСТ: <https://www.ast.ru>

Журавская Татьяна Михайловна

ПОИСК СОВРЕМЕННЫХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ
СРЕДСТВ ОТРАЖЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ
СОБЫТИЙ В ДЕТСКОЙ КНИГЕ.

«РЕШАЮЩЕЕ СРАЖЕНИЕ.

ЖИВОТНЫЕ СЭКИГАХАРА»

ЯПОНСКОГО ХУДОЖНИКА КОМАЯСУКАНА

Художник Комаясукан (р. 1967 г.) известен в Японии как создатель оригинальных иллюстрированных книг для детей. Неоднократно его работы были отмечены премиями. Самые известные книги Комаясукана: «Повесть о желудке», «Путешествие на синкансэне от Канадзава до Синхакодатэхокуто», «Решающее сражение. Животные Сэкигахара», «Удивительный парк развлечений». Его книги регулярно участвуют в конкурсе, ежегодно проводимом в городе Кэмбути (см. мой доклад на «Трауготовских чтениях» в 2019 году)¹. Стиль Комаясукана отчетливо узнаваем: это особенности компоновки страниц, тонкая линейная

¹ С художником Комаясукан автор статьи познакомил слушателей на конференции и в опубликованном докладе «Знакомство с центром иллюстрированной книги японского города Кэмбути и творчеством художника Комаясукан» /Трауготовские чтения 2019 : материалы девятой науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 21 февр. 2019 г./ под ред. А. К. Кононова. – Санкт-Петербург : Политехника Сервис, 2020. С. 60.

графика с последующей заливкой цветом, создание запоминающихся образов, близких детям по современной анимации и комиксам.

В книге «Решающее сражение. Животные Сэкигахара»¹ художник представил авторскую трактовку реальных исторических событий, происходивших в Японии и повлиявших на дальнейшую судьбу страны.

Период с 1467 по 1573 год известен в истории страны как «эпоха воюющих провинций». В сентябре 1600 года около маленькой деревушки Сэкигахара в центральной части острова Хонсю столкнулись в ожесточенном бою армии Восточной и Западной коалиций. Западную коалицию возглавлял Исида Мицунари, Восточную – Токугава Иэясу. Вот что говорится об этих событиях в учебнике по истории Японии: «Решающее сражение между двумя соперничающими группировками феодалов произошло в провинции Мино около деревни Сэкигахара 15 сентября 1600 г. Иэясу хорошо вооружил свое войско голландским оружием и буквально сокрушил противника. Сведений о потерях со стороны Иэясу нет, а его противники, по разным данным, потеряли убитыми от 4 до 8 тыс. чел. В последующие дни был захвачен замок Саваяма, принадлежавший семье Мицунари»².

Реальные исторические события, сражения – жестокие и кровавые. Как о них рассказать детям,

1 Комаясукан. «Кэссэн! Добуцу Сэкигахара» – Япония: АО Коданся, 2016. Р. 32.

2 История Японии. Т. I. С древнейших времен до 1868 г. 2-е изд. исправленное и дополненное. М., Институт востоковедения РАН. 1999. С. 406.

чтобы сделать запоминающимися и не вызывать психологических травм и отторжения? Как представить карту военных действий в формате детской книги, не сделав ее скучной и непонятной для читателя-ребенка? Как показать множество действующих лиц, среди которых и предводители и воины армий обеих коалиций, и перебежчики? Характерной чертой этого исторического времени были бесконечные интриги и предательства. Кроме того, сложный гористый ландшафт местности центральной части острова Хонсю, где происходила битва при Сэкигахара, в котором замки и горы окружены водным пространством морей, также сложны для наглядного иллюстрирования.

Художник нашел для этого множество интересных приемов, сделав книгу доступной и интересной как для самостоятельного изучения детьми, так и для семейного чтения, что подтвердили многочисленные отзывы читателей¹.

В книге главные действующие лица и воюющие армии представлены в выразительных образах животных и птиц. Они обладают чертами характеров, свойственных реальным историческим персонажам, и их интересно рассматривать, следить от страницы к странице за развитием событий и взаимоотношениями главных действующих лиц. Таким образом, факты давней истории страны становятся понятны и интересны детям, да и родители узнают много нового для себя, знакомясь с книгой вместе с детьми. Преодолевается психологический барьер «от-

1 <https://www.ehonnavi.net/author.asp?n=13867>

странности» от истории, она становится живой и увлекательной.

Художественное решение книги позволяет не только ребенку, но и взрослому узнать много полезной и интересной информации: как проходили военные действия, какова хронология событий, кто был их участником и каков был исход. Страницы истории, особенно повествующие о трагических событиях и войнах, требуют особых путей решения в поиске композиции и образов. С одной стороны, надо максимально достоверно донести до детской аудитории содержание истории, с другой – события, порою крайне жестокие и кровавые, не должны пугать или быть представлены как легкое развлекательное повествование. Эта непростая творческая задача нашла в авторской трактовке японского художника оригинальное и современное художественное решение. Формат книги «Решающее сражение. Животные Сэкигахара» 30×22 см – большой, удобный для рассматривания, так как книга построена на иллюстративных разворотах с минимумом текста. Композиция разворачивается на фоне карты военных действий, в которой активную роль играют укрупненные фигуры главных действующих лиц, вступающих в диалог друг с другом. Шаржированные персонажи нарисованы в гротесковой манере, характерной для художника. Представленные на карте в мелком масштабе ландшафт местности и архитектура замков прорисованы со скрупулезной тщательностью, органично дополнены фигурами исторических персонажей противоположных сторон. Образы воинов-жи-

вотных выразительны и хорошо запоминаются. Их линейную прорисовку дополняет цветное решение, построенное на достаточно ярких, прозрачных локальных заливках, использующих традиционную японскую колористику.

Узнаваемая авторская техника графики (тонкий линейный рисунок пером и заливка цветом), включение множества мелких, точно прорисованных деталей при масштабности общего решения композиции создают впечатление особой значимости событий, о которых повествует книга.

Остро подмечены узнаваемые типажи – реально существовавшие исторические персонажи с особенностями характеров – в выразительном облике животных и птиц (обезьяна, енот, кабан, медведь, сова, бык, лев и т. д.), понятны детям и легко запоминаются.

На обложке, в центре, красными и синими иероглифами на белом фоне вертикального поля свитка дан шрифтовой блок названия книги «Решающее сражение. Животные Сэкигахара» и имя автора – Комаясукан. Слева и справа от свитка с заголовком – фигуры воинов сражающихся армий в образах животных. Это задает композиции особую динамику, соответствующую содержанию книги, подчеркивающую остроту и драматизм противостояния. На форзаце, на сером фоне белой линией тщательно прорисованы главные действующие лица – военачальники Западной и Восточной коалиций во главе с предводителями: Исида Мицунари – обезьяна (по-японски «сару») и Токугава Иэясу – енот (по-японски «тануки»).

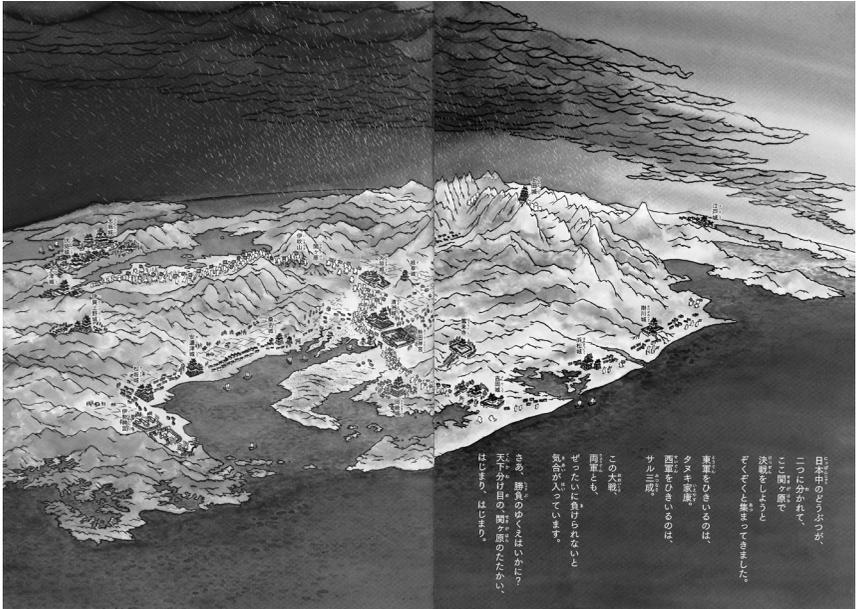
Рядом с каждым военачальником в образе животного написано его имя. Например, военачальник Восточной коалиции Хонда Тадакацу похож на дракона с рогами на шлеме, а военачальник Западной коалиции Укита Хидэйэ представлен в образе совы в военном головном уборе. Армия Восточной коалиции представлена 21 военачальником, а Западной – 18-ю. Это своеобразное театральное представление действующих лиц, отличающееся по художественной трактовке от иллюстраций книги. Все главные герои представлены на своеобразной «сцене», за этим следует само действие. Ритмика книги построена на повторе композиции большинства страниц: так легче прочитывается само разворачивающееся действие и основные события, происходящие с героями.

Первый разворот книги (которая читается справа налево) – остров Хонсю с высоты птичьего полета. Тщательно прорисованы все особенности ландшафта, замки, их узнаваемая архитектура и даны названия замков, написанные на мелких плашках рядом с ними. Особенностью этого разворота является объемно-пространственная карта местности (3D), где разворачивались военные действия. Последующие страницы выполнены в едином композиционном ключе: каждый разворот полностью заполняет иллюстрация. Верхняя часть композиционного поля (большая часть страницы) отделена от низа прямой горизонтальной линией. Внизу, примерно на одной пятой части страницы, изображены главные действующие лица – военачальники, животные и птицы. Рядом,

в типичном для комикса «облачке» помещен короткий текст диалога. Например, на странице 7: «Это Восточное войско, возглавляемое Енотом «Тануки» Иэясу. Мы пришли в Сэкигахара, приводя с собой 74 000 животных. Вокруг все окутано туманом, врагов совсем не видно»¹. Изменение положения в пространстве и взаимодействие мелких фигур на карте органично дополнено укрупненными фигурами главных действующих лиц, обменивающихся репликами.

В левом верхнем углу страниц нарисованы часы с указанием точного времени, когда разворачивались основные события битвы. Тексты книги сведены до коротких диалогов и фраз, поясняющих суть происходящего. Такая форма близка и понятна детям младшего возраста. Предполагается, что в дальнейшем они будут изучать историю более подробно и детально. Но для пробуждения интереса у детской аудитории предлагаемая форма знакомства с историей, возможность использовать гротеск и метафору привлекательна своей выразительностью и доступностью, обращенностью к современным средствам анимации и комикса, особому образному строю. Конечно, такую художественную форму детской книги, посвященной важным историческим событиям, можно рассматривать как эксперимент, требующий комплексной оценки психологов, педагогов, графиков, исследователей детской книги и читательской аудитории.

¹ Комаясукан. «Кэссэн! Добуцу Сэкигахара» – Япония: АО Коданся, 2016. Р. 7.



日本中のところどころが、
二つに分かれて、
この国々で
決戦しようよと
ぞくぞくと集まってきました。
東軍のいるのは、
タヌキ家、
西軍のいるのは、
サル三成。
この夜、
闇にも、
ぜつたいに集げられないと
気が入っています。
さあ、勝負のゆくはいかた？
天守が日の閉ぢるのたい、
はじまり、はじまり。



東軍
こちらは、タヌキ家から集まる東軍です。
7万4000名をこえるふつふつと、
陣ヶ原にやってきました。
あたりは霧につつまれ、
敵のすがたは、なにも見えません。



「おれは、東軍の大将だ。さあ、戦いをはじめるぞ。」
「おれは、西軍の大将だ。さあ、戦いをはじめるぞ。」



「西軍の陣ヶ原分、
こちらで戦はれています。」
「なんと、「リリ」をさがらうたれようです。
タンゴで書はれています。」
「おれは、西軍の大将だ。さあ、戦いをはじめるぞ。」



「おれは、西軍の大将だ。さあ、戦いをはじめるぞ。」
「おれは、東軍の大将だ。さあ、戦いをはじめるぞ。」

Звонарёва Лола Уткировна

ИЛЛЮСТРАЦИЯ КАК СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ИГРА (А. АЛЕКСЕЕВ И ПОЭТ Ж. ЖЕНБАХ)¹

Среди знакомых Александра Алексеева Жан Женбах – единственный поэт, аббат-расстрига. Фигура эпатажная, в духе сюрреалистического времени². Женбах учился в семинарии, завсегдатай парижских артистических кругов, носил сутану. После неудачного романа с актрисой пытался покончить с собой. Позже сблизился с сюрреалистами. В книге «Повседневная жизнь Монпарнаса в великую эпоху. 1905–1930»³ Жан-Поль Креспель дал Женбаху нелюбимую характеристику, назвав к тому же «не поэтом». Не потерявший, несмотря на богемный образ жизни, веры в Бога и после ухода из монастыря, Женбах поссорился с Бретоном, увлекшимся коммунистическими идеями, обозвал его «воплощением дьявола», за что и был отлучен от сюрреализма. В «Париже в безум-

1 Статья написана в соавторстве с Л. С. Кудрявцевой.

2 Ж. Женбах в «Истории французской литературы» и в «Энциклопедии сюрреализма» не упомянут.

3 Опубликовано на русском в Москве в издательстве «Молодая гвардия» в 2000 г.

ные годы»¹ Женбах закончит жизнь в психиатрической лечебнице. В своей книге «Сатана в Париже» он, по словам Бретона, «пытался примирить любовь церковника с любовью мирянина», она «полна юмора и шизофренического бреда». Не без иронии Алексеев поместил на ее обложке две беззастенчиво сидящие фигуры – черную в сутане и женскую, с вытянутыми ножками, на коленях этого псевдоаббата.

Женбах и Алексеев познакомились в 1925 году. А в феврале 1927-го выходит книга “L’abbé de l’abbaye. Poèmes surnaturalistes” Женбаха, выпустило ее издательство «La Tour d’ivoire» (в русском переводе название книги – «Аббат из аббатства. Сверхъестественные стихотворения»).

В своих заметках, в которых Алексеев называет себя Альфеони (именем, им самим для себя придуманным), он вспоминал: Альфеони «примкнул к группе сюрреалистов и делал гравюры на дереве, которые аббат Дефроке (расстрига) иллюстрировал своими стихами»². Нет сомнений: под Дефроке он подразумевал Женбаха.

Сверхъестественный абсурд начинается уже на обложке: фигура в черных коротких брюках, из-под которых торчат тощие голые ноги в шлепанцах; пустые рукава запахивают на груди черную куртку, на которой справа белеет то ли маленькое сердце, то ли одинокий цветок. Очки на лице проступают сквозь широкополую шляпу, или очки –

1 П. Декс. Повседневная жизнь сюрреалистов. 1917–1932. – М.: Молодая гвардия, 2010.

2 Там же. С. 110–111.

на шляпе? А дальше – двойной мужской портрет на резком контрасте: черным в негативе и белым в позитиве.

Перед нами книга-эксперимент, книга-игра. Художник – творец собственных образов. Он чувствовал себя свободным, наполняя возникающие импровизационные образы сновидениями, со всей их бессвязностью, рожденными подсознанием загадками, мистическими ребусами, не забывая, кому они предназначены. Он предлагал поэту пространство, полное зашифрованных символов. Двадцатипятилетний художник фантазировал в освоенной им ксилографии четкими ритмами глубокого холодного черного и резко-белого на тему сознания творческого человека. 16 гравюр – полуабстрактные и абстрактные композиции. Глядя на них, становишься соучастником ассоциативной игры. Образы Алексева музыкальны, ритмически организованы разнообразными линиями и пятнами. Его «сверхъестественные» картинки, ничего не утверждая, задавали тему, оставляя Женбаху свободу для его поэтических импровизаций. На них он и отозвался «сверхъестественными» опусами.

Сюрреалистические фигуры не всегда вырисовываются сразу, «спрятанные» в черном. Вот негр с банджо, заметны ослепительно-белые пятна – инструмента, глаз, манишки и аплодирующих рук. Пальцы, окружившие музыканта, как соцветия, на черном трепещут белыми световыми брызгами. (С игрой – драматической, трагической, лирической, таинственной – женских и мужских рук

художник не расстанется на протяжении всего своего творчества.) Готическим шрифтом он приводит на латыни слова древнего гимна: «Да уйдут прочь сны и видения ночи»¹. Женбах назовет стихотворение «Джазово-флейтовый псалом», услышав в композиции музыкальную тему: «Вечером в Средние века женщина в бабушах-синичках² поет в Черном лесу; светлячки монастыря, взятого на аркан псалмов, дают вечеринку с танцами под елями, лампадки-скоморохи с сотней колоколенок, звенящих, аминь!»

Все неверно и условно в другом рисунке-ребусе: в ночном мире-сне кто-то увидит ночное небо или чернеющую воду, слившиеся воедино темные небо и воду. На черном два белых силуэта: в центре грустно опустившая голову женщина, а вдали от нее коленопреклоненный монах, чье лицо скрыто капюшоном: может, он молится за всех нас, держа в руке молитвослов? Абрис пустой лодки повторяет неф готического собора. К традиционному христианскому образу храма – спасительного корабля в житейском море, очевидно, обращается здесь художник. Все они – женщина, монах, лодка-неф – пребывают в непреодолимом одиночестве: едва заметные белые линии дробят черное пространство на замкнутые клетки.

Ритмически расположенные круглые белые пятна – то как луна, то как фонари. Алексеев настолько увлечен этой игрой, что для сохранения

1 Пер. с латыни Г. Д. Певцова.

2 Восточные туфли без задника и каблука, по форме и цвету похожие на синичек.

звучащего ритма в набор белых пятен включает женскую головку, а одно из них «прячет» в округлой монашеской фигуре, чтобы их получилось восемь. Белые полосы-ступеньки фантастической лестницы напоминают китайский иероглиф, обозначающий слово «Луна» (Алексеев пытался изучать восточные языки). Кто-то увидит в лестнице образ-символ условной дороги-жизни, а женскую фигуру – то ли поднимающейся, то ли спускающейся. Художник не дает прямого ответа ни на один из вопросов.

Женбах выбирает темой женщину и предлагает сюрреалистический набор полуслучайных образов, прихотливо нанизывая их друг на друга: «Монах нежно поет молитвы «Ave Maria» горлиц, исчезнувших в военных колониальных тюрьмах, чтобы забыть улыбку американки воздушных линий «Латекоэр» женщина-вампир!»¹.

Можно только предполагать: воспоминания о многомесячных морских плаваниях возвращаются к молодому художнику, недавнему матросу. В одной из композиций – данный тонким двойным контуром юнга беспечно спускается по веревочной лестнице на фоне волнистой морской ряби: черное пространство испещрено тончайшими разнообразными штрихами. Рядом – условный круг, в нем отражение луны и таинственный абрис рыбы.

Эти волнистые ряби, подвижная фигура морячка, его похаживающий танец движения, отставленная женская ножка в предыдущем изображении,

¹ Подстрочный пер. с франц. здесь и далее Г. Д. Певцова.

пульсирующие декоративные линии и многое другое – начало поиска художником «движущейся гравюры», что несколько лет спустя найдет воплощение в его гениальном открытии новой киноанимации. Здесь можно заметить творческие поиски, навеянные авангардным кино, начинающуюся алексеевскую эстетику. Догадывался ли он сам, что в создаваемых им структурах уже рождалась пластика его анимационного кино с помощью игольчатого экрана?

Женбах фантазировал на тему «Юнги из Гоморры» в свободной ассоциативной манере, озорно досочиня алексеевскую композицию: «Юнга на фор-стеннге / бывший жиголо мюзик-холла / кличет в ореоле луны: / где мой ялик? / это юнга-наильник / щеголь – обезьянка-капуцин с глазами девственницы / и телом пажа / со своими ногами лани спускающийся по канатам / Полночь, / на грот-мачте монах собирается петь псалмы к Заутрене / корабль со всей пышностью идет вперед, / движимый винтом». Художник не забывает: его соавтор – бывший аббат, пишущий стихи. В композициях находим то иконописный образ, то монаха, то абрисы монастырей. Вот тонкой белой линией обведен поданный черным на черном силуэт боконового монаха с белым листом в руке. Какого он вероисповедания? Белые прямоугольные и овальные плоскости наполовину скрывают эту полупрозрачную фигуру. В центре одного из таких загадочных прямоугольников – таинственный черный круг. Он дает импульс к возникновению у непредсказуемого фантазера Женбаха стихотворения

«Нора капуцина», где переплетены неожиданные ассоциации – рекламы турагентства, организующего паломничества в святые места, гостиницы с тем же названием, всяческих врачебных чудес: «... лечение чудотворной водой / организация паломничества / Туристическим клубом Франции / вот анонимная аннотация / человека, страдающего икотой, / вступившего в клуб инкогнито».

Алексеев продолжает сочинять: мелкие белые пульсирующие пятна на черном – это и морская рябь (у Женбаха будет северный ветер), и вибрирующее пространство Вселенной. В непроглядной ночной тьме чуть заметен силуэт монастыря, а два странных белых круга-шара в центре композиции напоминают автомобильные фары и выглядят тревожно. У Женбаха возникает «экспресс смерти». Среди черного пространства (может быть, ночного моря?) он разглядел условные очертания самого крупного в Мраморном море острова Мармара, давшего название популярным в то время во Франции сигарам. В стихотворении «Призрак аббатства» он упоминает, по контрасту с названием, не одобряемое святыми отцами пристрастие к курению: «...смоковницы у моря колышутся под северным ветром в тот момент, когда я приканчиваю сигары Мармара...».

Морская тема продолжается еще в одной композиции: почти весь лист занимает условный абрис гигантской раковины, нанесенный изящной линией. Внутри раковины белеет силуэт аббатства с острым готическим шпилем и серым выступом скалы, изображаемым зернистыми

точками. Кто был в Нормандии, узнаёт величественный силуэт аббатства Сен-Мишель. Женбах откликается стихотворением «Загадка раковины»: «Ты слышишь нежно переливающуюся мелодию водостока? / бард срывает гроздь звуков арфы / на старой гранитной скале / горы Святого Михаила в Периль-де-ла-Мэер, / в погребальном звоне слышны «аллилуйя» – / звучит отходная / это грустная народная песня раковины, / подумай над загадкой раковины / подумай над загадкой раковины, / где слышен отчаянный призыв / с горы Святого Михаила».

Изысканным белым кружевом смотрится другая ксилография – пока не разглядишь в стремительных белых штрихах, среди подвижного мельтешения очертания подводных чудовищ, морских звезд и осьминогов, травинки, раковинки, островерхих колючих водорослей и обломков кораллов. Женбах очередную фантазию на тему алексеевской полуабстракции называет «Тина»: «Его нет / он не имеет ни мышц, ни костей / и ни разу не смогли обнаружить отпечатков его пальцев, / но не раз ледящими вечерами / его ирреальный призрак блуждает по крытой галерее, где прогуливаются монахи / он поднимается, как тень, / по кружевной лестнице / горы Святого Михаила / мозаика инея, / головокращения в тумане, где теряются, исчезают / его ноги мерцают, / похожие на пламя / кинкета¹».

Мистические фантазии Алексева ярко отразились и в другой абстрактной композиции, созда-

1 Кинкет – масляная лампа

вая которую художник пользовался музыкально повторяющимися, «движущимися» штрихами. О чем думал Александр, создавая эту работу? Вспоминал ли он таинственные горы, виденные им в юности в плаваниях. Или свое увлечение Рерихом? Что за странный абрис, напоминающий гигантский профиль, тает в пространстве меж огненных зигзагов в небе? Белесые, нервно вспыхивающие зигзаги вибрируют на черном фоне.

Женбах сочиняет «Осанну Иегова», опредмечивая изображение: «Ты вызываешь дрожь вечером / у старушек, ворошащих золу в очаге, / бормоча «Отче наш», / и собирающихся быть с мертвыми / в день Всех Святых в ноябре, / когда на дворе изморозь / Я помчусь во весь опор верхом на серне / петь Осанну на вершинах Гималаев / и в преклонении буду кадить / Моисей в экстазе на горе Синай / Осанна Иегова!!!».

В еще одной, наиболее ясной, но лишь на первый взгляд, композиции узнаём строгий лик Девы Марии в белом одеянии и черном плаще-мафории, пластически окутывающем фигуру, переходя цветом в ее сложенные в молитве ладони, не забирающие с собой эти бело-огненные контуры. Черты лица, рождаемые белыми округлыми пятнами, как и глаза, словно светящиеся. Большой белый нимб. Все остальное оглушительно черное. Образ может напомнить почитаемую в Польше икону «Матери Божией Ченстоховской», за темный лик прозванную «Черной Мадонной».

В сложенных в молитве ладонях необычной Девы Марии трепещет белое пламя, рифмуясь с

окружающими образ напряженными колючими линиями-зигзагами, наполненными энергией, будто охваченными пламенем, соединяясь с решением предыдущей, столь же мистически-религиозной композицией. Здесь они уходят ввысь, за пределы пространства листа. Что это – символическое изображение силы и энергии таинственного образа? И снова Алексеев напоминает о неустанных подсознательных поисках движения в статичных по своей природе графических изображениях.

Здесь Женбах, вынося в название стихотворения первую строчку молитвы «Радуйся, Царица Небесная», вновь погружается в видения: «Муэдзин на минарете молчит... / ... стебельки ландышей вздрогнули / это – процессия чашечек-колокольчиков, / машущих белыми юбками невест / звенящий шелест стихаря, / призывающий к богородичной молитве в честь Благовещенья...».

Надписывая художнику книгу, поэт воодушевленно возвращался к их игровому дуэту: «Алексееву, чье имя пробудило во мне множество образов, которые я не могу выразить, и успокаивающих воспоминаний. Со всей сердечностью, Жан Женбах, Париж, сего 7 марта. 1927»¹. Книга уже вышла, а многочисленные образы, пробужденные сюрреалистическими гравюрами художника, продолжали рождаться в воображении поэта. Алексеев вскоре отойдет от сюрреализма, но элементы сюрреалистической поэтики станут органиче-

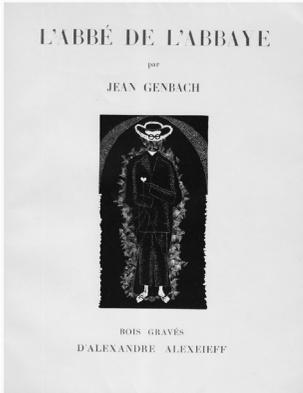
¹ Описание архива А. А. Алексеева в швейцарском фонде «Art ex East», единица хранения AL-GEN-0 (пер. с франц. О. В. Звонарева).

ской составляющей индивидуального стиля художника, помогая ему создавать оригинальный графический комментарий к великим произведениям Достоевского, Льва Толстого, Пастернака.

«Альфеони полагал, что сюрреализм – вещь удобная, так как плохую гравюру могли посчитать за «оригинальную»: «Не понимаете – тем хуже для вас». Но заслуга сюрреализма в том, что он научил его непосредственности».¹

Несмотря на такое ироничное заявление, вдохновенные выдумки Алексеева не обошлись, как мы видели, без «автоматического письма» друзей-сюрреалистов и работы подсознания. В этих рисунках мы находим отражение его внутренней жизни.

¹ Алексеев А. А. Альфеони глазами Алексеева // Федотова Е. И. Безвестный русский – знаменитый француз. – СПб.: 1999. С. 110.



1. А. Алексеев. Обложка книги Жана Женбаха «Аббат из аббатства: супернаaturalистические стихи». Париж, 1927. 25 x 19,5 см

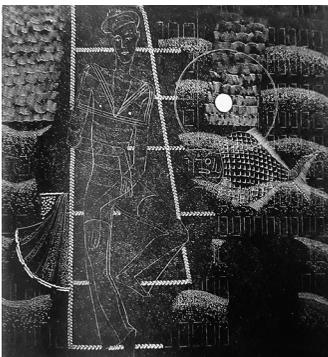
2. А. Алексеев. Фронтиспис книги Жана Женбаха «Аббат из аббатства». 1927, ксилография. 25x19,5 см



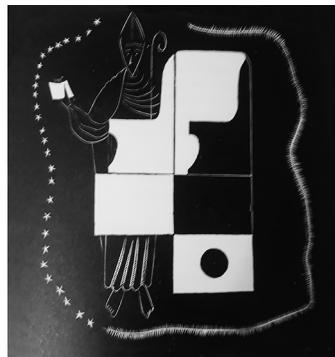
3. Джазово-флейтовый псалом



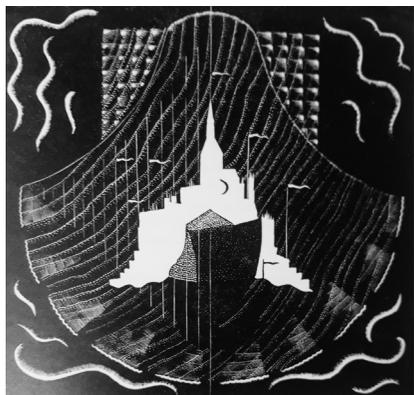
4. Женщина



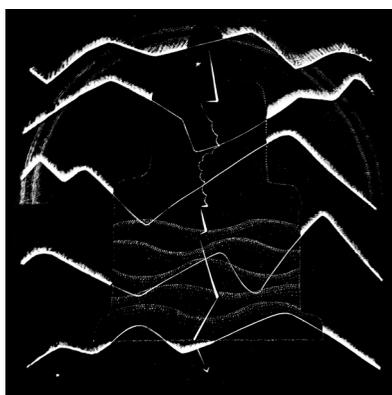
5. Юнга из Гоморры



6. Нора капуцина



7. Загадка раковины



8. Осанна Иегове



9. Salve Regina («Радуйся, Царица Небесная!»)

Золотинкина Ирина Анатольевна

О книжной ксилографии 1930-х годов:

Владимир Козлинский

В истории отечественной гравюры 1930-е годы – время активного развития книжной ксилографии, продолжение бурного расцвета этой печатной техники в предшествующее десятилетие. Наиболее знаменитые ее достижения связаны с Москвой, а именно со школой Владимира Фаворского. В те же годы в авторской ксилографии работали и другие яркие мастера. Некоторые из них, как, например Алексей Кравченко или Павел Павлинов, были сразу отмечены современными критиками как знаковые фигуры русской ксилографии. Однако, несмотря на постоянный исследовательский интерес к представителям московской и ленинградской школ ксилографии, провинциальных графиков этого периода, есть ряд интересных и самобытных художников, чей вклад в развитие русской гравюры на дереве оценен недостаточно. К таким мастерам относится Владимир Иванович Козлинский (1891–1967).

Его иллюстрационные циклы остались почти не замеченными современниками и не изученными последующими исследователями. Так, в общем обзоре Э. Ф. Голлербаха о советской графике Козлинский был отмечен среди мастеров сатирических журналов; эту же тему акцентировал посвященный художнику альбом Л. Дьякова¹. Художник оказался не упомянут и в некоторых капитальных трудах по истории отечественной книжной ксилографии.² В настоящее время имя Козлинского прежде всего ассоциируется с агитационной графикой, а его произведения – непременно экспонаты выставок революционного авангарда. Однако можно констатировать, что фигура художника все еще сильно недооценена. Единственная персональная выставка В. Козлинского состоялась в 1963.³ С конца 1960-х, благодаря, прежде всего Е. Ф. Ковтуну⁴, в научный оборот вошли работы, выполненные художником в молодости, в первые послереволюционные годы. Действительно, этот

1 Голлербах Э. Ф. Советская графика. М., 1938; Дьяков Л. В. Козлинский. Мастера советской карикатуры. М., 1978.

2 Приведем в пример хотя бы два масштабных капитальных: Розанова Н. Н. Московская книжная ксилография 1920–1930-х годов. М., 1982; Герчук Ю. Я. Искусство печатной книги в России XVI–XXI веков. СПб., 2014.

3 Владимир Иванович Козлинский. Выставка произведений. Каталог / Вст. ст. М. Пожарской. – М., 1963.

4 Петроградские Окна РОСТА. Каталог выставки ГРМ, ГПБ / вст. ст. Е. Ф. Ковтуна, А. В. Чистяковой. Л., издание ГРМ, 1968; Е. Ковтун. Неизвестный альбом В. И. Козлинского // Сообщения Государственного Русского музея. Х. М., 1974. С. 20–22; Е. Ковтун. В. И. Козлинский в годы революции // Советская графика. Вып. 10. М., 1986. С. 198–209.

период остался «самой яркой страницей»¹ в его творчестве, а в дальнейшем он не раз обращался именно к найденным тогда пластическим формам и мотивам, повторяя, переосмысливая, преломляя и переиначивая их в новых ракурсах.

Знакомство с гравировальными техниками состоялось у Владимира Козлинского в частной студии Дмитрия Кардовского в конце 1900-х. Преподававший там Василий Быстренин – признанный мастер офорта, обучил начинающего художника этому, наиболее популярному тогда виду авторской гравюры. С 1914 г. Козлинский занимался в граверной мастерской Василия Матэ в Академии художеств. Там, продолжая осваивать офортную технику, он, очевидно, приобрел первые навыки высокой печати – ксилографии и родственной ей линогравюры, получившей быстрое признание среди художников-граверов (линолеумные доски податливы и легки в обработке, при печати дают более насыщенный цвет). В линогравюре в 1919 г. была выполнена и первая значительная серия станковых гравюр Козлинского – «Современный Петербург», явившая собственное лицо молодого художника – с лаконичной, брутальной экспрессией, колючей неряшливой линией; театрализованным эмоциональным накалом. В них царит примитивистская эстетика, видны приемы экспрессионизма и кубизма. В линогравюре же Козлинский создавал плакаты для Окна РОСТА, являясь руководителем петроградского отделения мастерской (1920–1921). Одни и те же мотивы и

1 Е. Ковтун. Неизвестный альбом В. И. Козлинского. С. 21.

сюжеты он варьировал в разных форматах и видах искусства – камерных станковых листах, уличных панно и плакатах. Но вскоре, закончив с плакатной темой, Козлинский переключается на работу в сатирических журналах, и практически все 1920-е годы предпочитает работать в оригинальных техниках: рисует тушью, гуашью, акварелью.

Возврат художника к печатной графике, а вернее, обращение его к ксилографии произошло в 1931 году и оказалось связанным с новым периодом его творчества – работой в книжной иллюстрации.

Активная деятельность Козлинского – книжного графика – это период с 1931 по 1937 г. С его иллюстрациями вышло 16 книг, в большинстве своем произведения современных писателей – Юрия Олеши, Алексея Толстого, Ильи Эренбурга, Александра Грина, Константина Федина и других. Как минимум пять проектов, в том числе сборник поэзии Ильи Сельвинского, поэмы Владимира Маяковского «Хорошо!» и «Облако в штанах», остались нереализованными. Точно неизвестно, почему эти издания не состоялись. Можно с большой долей уверенности предположить, что печать книги Сельвинского в 1937-м была отменена из-за разгромной резолюции Политбюро ВКП(б) о пьесе «Умка белый медведь», названной «антихудожественной и политически недостойной».¹ Полного каталога произведений художника не существует,

¹ «Литературный фронт». История политической цензуры. 1932–1946 гг. Сборник документов. Сост. Д. Л. Бабиченко. М., 1994. С. 22.

в статьях и справочных заметках упоминаются его основные книжные работы. Материалы личных фондов Козлинского не являются исчерпывающими¹. В автобиографиях 1950–1960-х гг. он указывал несколько произведений, порою ошибаясь в датах; в воспоминаниях не упоминал о работе в книжных или журнальных издательствах, сосредоточившись на сценографии. Оригиналы и эскизы иллюстраций, а также подготовительные макеты книг (а Козлинский мог на разных этапах работы делать два–три макета) хранятся в РГАЛИ и РНБ (Отдел рукописей и Отдел эстампов), в ряде музейных собраний, наиболее полно представлены в Русском музее, Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Государственном музее В. В. Маяковского, Литературном музее ИРЛИ (Пушкинский Дом). Русский музей приобрел ряд книжных работ Козлинского в 1936 г., после выхода наиболее интересных изданий, затем приобретения делались уже у вдовы художника, М. М. Кнорре. В остальные государственные собрания работы Козлинского поступали от нее и других наследников в 1960–1970-е годы.

Занятие книгой для Владимира Козлинского изначально было связано с его работой в сатирических издательствах, в 1920-е он выполнил несколько обложек для литературных произведений, издававшихся при этих редакциях.² С 1928 г. с

1 РГАЛИ. Ф. 2969; ОР РНБ ф. 1226.

2 «Пятачок погубил» и другие рассказы. Пг., 1923. Библиотека «Крокодила».

иллюстрациями художника стали выходить сборники сатирических рассказов; его исполненные пером рисунки были выразительны и артистичны, представляя яркий набор типажей, героев социальной и бытовой карикатуры. А в 1931-м он получил заказ на иллюстрирование романа Юрия Олеши «Зависть». Впервые опубликованный в 1927 году в журнале «Красная новь» роман вызвал большой резонанс, и в следующем, 1928-м, вышел отдельным изданием с иллюстрациями Натана Альтмана. Книга, оформленная Козлинским, стала вторым опытом иллюстрирования «Зависти» и была издана в 1933 г. в издательстве «Советская литература». (Оригиналы ксилографий – обложка и 5 иллюстраций – хранятся в собраниях Русского музея и в Отделе эстампов РНБ.) «Зависть» – произведение многоплановое, но в начале 1930-х ее посыл воспринимался как капитуляция несостоятельной интеллигенции перед новыми советскими «людьми дела». Козлинский представил зрителю внешний, сатирический аспект книги, насмеявшись над всеми персонажами, как беспартийными, так и коммунистами. Он переработал свои образы, созданные для альбома «Современный Петербург», только придал им противоположный смысл. Революционный накал, трагедийный пафос вывернуты наизнанку: зловещая сила и уверенность митингующих агитаторов 1919 года в иллюстрациях 1931-го превращаются в комичность и нелепость. Таковыми представлены два антипода, братья Бабичевы. В позе героя листа «Агитатор», только «дополненного» пуховой

подушкой в руке, представлен Иван, полагающий себя изобретателем и мыслителем, но влачащий жизнь жалкого «философа» из пивной... Композиционный прием «Митинга» возникает в иллюстрации, изображающей другого брата – Андрея. Грозная тень этого героического революционера и советского хозяйственного деятеля вырастает в изображении Козлинского из заурядной крепкой фигуры в подтяжках. Она не только фигурально, но и предельно «наглядно» подавляет своей «победительной» силой остальных персонажей романа. Все герои выглядят гротескно, даже прелестная комсомолка Валя представлена пародированным изображением Аллегии Славы.

Несколько следующих книжных серий – 1932–1933 годов – были выполнены Козлинским в технике рисунка тушью, и каждый из них заслуживает интереса¹, но далее он предпочел работать

1 Учитывая отсутствие каталога иллюстрационных работ Козлинского, перечислим их: А. Н. Толстой «Гиперболоид инженера Гарина». М.: Советская литература, 1933 (оригиналы тушь, перо, белила. 1932; местонахождение не установлено) – первое иллюстрированное издание данного романа. Козлинский наряду с А. И. Кравченко, Л. А. Бруни, Н. Дмитриевским, П. Алякринским участвовал в серии «История молодого человека XIX века»; им оформлены: Лермонтов М. Герой нашего времени. М.: Объедин. тип. «Искра революции», 1932; Тургенев И. Рудин. Отцы и дети. Иллюстрации. М.: «Искра революции», 1932. Оригиналы иллюстраций – тушь, перо, белила; варианты к циклу «Отцы и дети» – личный фонд Козлинского (РГАЛИ). Никулин Л. В. Время. Пространство. Движение. М.: Советская литература, 1933. Оригиналы иллюстраций не обнаружены. Безыменский А. Комсомолия. М.: Молодая гвардия, 1934. Варианты иллюстраций, виньеток и рукописных шрифтов к названиям глав (акварель, тушь, перо) 1933–1934. (РГАЛИ).

именно в ксилографии. Изобразительный язык ксилографии предрасположен к символическим обобщениям и акцентам, лаконичной избирательности в композиции, и он как нельзя более соответствовал темпераменту художника.

Уже в первых иллюстрационных циклах выявилась одна замечательная черта книжной графики Козлинского – стремление к разнообразию и постановка индивидуальной художественной задачи для каждой серии: в интерпретации произведения, в общем характере элементов оформления. Эта задача могла быть чисто композиционной и декоративной, могла быть связана с отражением манеры или личности писателя, а иногда – преподносила читателю подчеркнuto субъективную, свою трактовку литературной основы.

Ярко выраженная в «Зависти» сатирическая линия была продолжена Козлинским в книге Федора Гладкова «Маленькие трилогии» (издана в 1936 г.). Характеристика каждого из героев – это определенный жест, идеальная для его выражения пластическая формула и, следовательно, – явление зрителю точного типажа-образа.

К наиболее известным работам художника в книжной графике, настойчиво предлагающим «свое» видение мира писателя, принадлежат иллюстрации к произведениям Александра Грина. «Фантастические новеллы» были изданы в 1934-м, роман «Дорога никуда» – в 1935-м (эскизы иллюстраций – РГАЛИ; макеты (тушь, белила) – ГМИИ им. А. С. Пушкина, иллюстрации (ксилографии) – РГАЛИ, ГРМ, РНБ). Это было первое посмертное

издание писателя – после нескольких лет опалы и последующей смерти; и Козлинский стал фактически его первым настоящим иллюстратором. Заметим, что в 1920-е, особенно во второй половине, Грина активно публиковали; его романы и рассказы выходили в иллюстрированных обложках работы Василия Сварога, Льва Хижинского, Алексея Ушина, других графиков. Но собственно графических циклов, которые бы представляли мир Грина и его героев, до появления работ Козлинского не было (за исключением работ Сергея Волуцкого к книге «Вокруг центральных озер» (1927)). В иллюстрациях В. Козлинского акцент делается на суровости и беспощадности жизни, нивелируя «пряную» остроту и экзотику. Ксилографии художника не просто черно-белые, они наполнены мраком и чернотой, автор предпочитает белый штрих, вносящий дополнительную драматичность. Характерны и выборы сюжетов к новеллам: Козлинский изображает не самые мелодраматичные моменты, не юных и прекрасных героев, а грубые, жестокие сцены. Отец героини «Алых парусов» моряк Лонгрен угрюмо ждет гибели трактирщика, ставшего причиной смерти его жены; персонажи «Пролива бурь» ведут жесткую дискуссию у гроба капитана и так далее.

Наиболее эффектным и сильным элементом книжного оформления в арсенале Козлинского стали буквицы-заставки. Они появились в книжной графике мастера в 1934 году, как раз в работе над произведениями Грина. Строгая, без украшательства, буква, задающая пластический характер

всему изображению komponуется с миниатюрной фигуративной сценой. Для «Новелл» Козлинский сделал всего несколько страничных [полосных] иллюстраций к шести произведениям, заставки же предваряют все пятнадцать, демонстрируя читателю ключевую сцену или завлекая интригующим сюжетом. Так, в ритме волн буквы «Жизни Гнора» чувствуется бесконечное ожидание; предельно лаконично изображение к «Крысолову». В оформлении «Дороги никуда» буквы задают иллюстрационному циклу кинематографический эффект. Сценки со схематизированными фигурками следуют глава за главой с небольшими вариациями, будто нарезанные кадры из фильма, раскладывающие последовательность действия. Заставки-буквы составили иллюстрационный ряд к «Повестям и рассказам» Константина Федина (1935), ставший несомненной удачей Козлинского, несмотря на то, что его творческой замысел не был реализован полностью. (Гравированные титул и авантитулы оказались заменены наборными шрифтовыми, и не вошли концовки к повестям; было сильно упрощено оформление обложки.¹⁾

В 1934–1935 гг. Козлинский также оформил «Трех толстяков» Юрия Олеши.² Судя по макетам книги, изначально иллюстрации предполагались в цвете, затем – с черной рисующей линией,

1 Макет книги (тушь, белила) – ГМИИ. Иллюстрации (ксилографии) – ГРМ, РНБ.

2 Эскизы иллюстраций – РГАЛИ, Макеты – ГМИИ, РГАЛИ, ксилографии – ГРМ, ОЭ РНБ.

подцвеченной в 2–3 краски; однако книга была напечатана с черно-белыми иллюстрациями, она вышла в 1935 г. в издательстве «Советский писатель». Отдельные экземпляры раскрашены от руки. «Толстяки» – самый известный иллюстрационный цикл художника, наиболее масштабный и разнообразный по типам элементов книжного оформления: форзацы, авантитулы к главам, заставки и концовки, иллюстрации полосные, на половину, треть, четверть страницы, образующие динамичный и цельный ансамбль. Сказка Олеси является одним из самых романтических произведений советской литературы. Революция превращена в головокружительное действо, «праздник непослушания». Радостью, игрой, хулиганством и безапелляционностью переполнен иллюстрационный цикл Козлинского. Его рисунки вызывают стойкие воспоминания о революционном авангарде 1910-х: это кубистические приемы и пространственные решения композиций, экспрессионистский надрыв в динамике изображений и столкновении черного и белого, а также прямые ассоциации с плакатами «Окон РОСТА». В «Трех толстяках» ощущение бесшабашного балагана революции усиливается «цитатным» изображением переодетого негром Тибуба – Козлинский обыгрывает знаменитый «Автопортрет с Кончаловским» Ильи Машкова 1910 года (ГРМ).

В творчестве Козлинского много разных точек соприкосновения с мастерами европейского экспрессионизма, прежде всего с Франсом Мазе-

релем.¹ Трагическая и резкая эстетика экспрессионизма присутствует и в цикле к роману Ильи Эренбурга «День второй» (1935), рассказывающему о строительстве Кузнецка. Эренбург выходит за рамки агитки, прославляющей героизм и мужество советских энтузиастов первых пятилеток; он хлестко пишет об ужасающих условиях жизни, о раскулаченных и заключенных, а один из главных героев – интеллигентный юноша, не принимающий коллективистской идеологии и кончающий жизнь самоубийством. Иллюстрации Козлинского лишены репрезентативности и романтического пафоса; они больше напоминают очерковый рисунок, нежели ксилографию, нарочито «будничны» и «неотесаны», иногда с, казалось бы, лишними мелочными деталями. Их общий рефрен – борьба и сосуществование человека с природой, с окружающим миром, с гигантским механизмом завода. Смысловую нагрузку, оттеняющую драматичность прозы Эренбурга, несет контрастный эффект иллюстраций и фронтисписа. Парадный, мощный титульный разворот, на котором чеканными линиями выведен гигантский красавец-завод, дополняемый счастливыми стаффажными парочками, контрастирует с серией иллюстраций, то ли говоря об изнанке жизни, то ли подчеркивая огромную цену индустриальной победы.

Эстетика авангарда ярко проявилась и в других книжных циклах Козлинского – к изданиям, не успевшим состояться до 1937 г. Это иллюстрации

1 Ковтун Е. Ф. Неизвестный альбом В. И. Козлинского. С. 22.

к «Поэмам» Ильи Сельвинского и двум книгам Владимира Маяковского, работа над которыми велась в 1935–1936 годах. В книгу Сельвинского должны были войти 8 поэм, каждая из которых сопровождалась иллюстрированным шмуцтитолом (макет и эскизы иллюстраций – РГАЛИ). Стилистическое решение каждого было предельно самостоятельно и представляло композиции в примитивистской, полуабстрактной, экспрессионистской или кубистической трактовке. Заумные, умозрительные изображения были созвучны экспериментальному, тяжелому и сложному языку Сельвинского, бывшего председателем Литературного центра конструктивистов.

Урбанистическая тема, излюбленная и художниками русского авангарда, и мастерами немецкого экспрессионизма, всегда волновала Козлинского. Еще до поступления в Академию художеств, в студии Званцевой в 1907 году, Козлинский недолго занимался у Мстислава Добужинского. Знаменитый мирискусник, посвятивший Петербургу ряд проникновенных произведений, увлек своей любимой темой ученика. «Собственно не “вид” города, а город, как обиталище людей»¹, – так суммировал Козлинский впечатления от работ мастера, сделав эту формулу основной и для своих урбанистических композиций.

Фантастический, романтически-зловещий образ города возникает в иллюстрациях к уже упомянутому роману Грина «Дорога никуда» (1935). Все

¹ Козлинский В. И. [воспоминания]. Цит. по автографу. Не издано. ОР РНБ. Ф.1226. Д. 101. Л. 25.

действие зритель/читатель будто бродит по городскому лабиринту, по «дороге», непонятно куда ведущей, оказывается запертым в каменном мешке домов и не может оттуда выбраться. Возникает иллюзия, что художник изображает один и тот же дом, показывая его с разных ракурсов и меняя, как в детском конструкторе, какие-то детали фасадов. Показательно, что в первоначальных эскизах художника присутствовали сюжеты с горными дорогами и пейзажами, но он от них отказался.

Городская атмосфера и уличная толпа как единый организм и источник интереснейших эмоциональных впечатлений – именно это привлекло впечатлительного мальчика и юношу с самых ранних лет, все это он впоследствии старался выражать в своем творчестве и образно описал в воспоминаниях. Русская провинция и ее обитатели представлены в иллюстрациях к повестям Федина. Из всех книжных циклов Козлинского этот – наиболее «русский» по лиризму и настроению, явственно навеян впечатлениями Устюжны, недалеко от которой, в имении деда, будущий художник провел детство.

Город стал основным героем и в неизданных иллюстрационных циклах к произведениям Маяковского. Работа над поэмой «Хорошо!» так и не была завершена. Судя по эскизам иллюстраций, Козлинский намеревался сделать их в ксилографии.¹ Образы и мотивы отчасти должны были перекликаться с его линогравюрами «Современ-

¹ Эскизы иллюстрации и макет книги см.: РГАЛИ. Ф. 2969. Д. 62; Государственный музей В. В. Маяковского. № 11751.

ного Петербурга» 1919 года. Людские фигурки на листах художника – силуэтные, схематизированные и мелкие на фоне городских стен, улиц, набережных и волнующейся агрессивной Невы; это не стаффаж, но и не самозначительные персонажи.

В решении «Облака в штанах»¹ Маяковского Козлинский использует эстетику лубка – примитивистский характер композиций, грубоватый штрих продольной гравюры на дереве. Балаганный, развязный характер изображения и текста подчеркивают гротескно представленные «мужчины, залежанные как больница, и женщины, истрепанные как пословица». Другой лейтмотив поэмы Маяковского, перебивающийся с брутальным эпатажем – лирический и страстный, стыдящийся своих чувств, также отражен в этом цикле Козлинского. Иллюстрация, где поэт тщетно ждет возлюбленную, перерабатывался в сторону бóльшей символичности: в итоге композицию составили громадные часы, «мещанские» обои и стиснутый оконными рамами поэт. Показателен и

1 Цикл состоит из 5 иллюстраций к частям поэмы и фронтисписа; обложки. Эскизы и варианты иллюстраций – РГАЛИ. Ф. 2969. Д. 48–50. Ксилографии – ГРМ, ОЭ РНБ, Государственный музей В. В. Маяковского. Эскизы обложки и пробный оттиск одной из иллюстраций в РГАЛИ подписаны и датированы 1935–1936 гг. На оттисках собр. РНБ на обороте рукою вдовы проставлены даты – 1948. Последняя дата указана в каталоге выставки Козлинского – 1963. Доски к гравюрам сохранились (ГРМ, переданы вдовой в 1971 г.). Можно предположить, что в 1948-м Козлинский сделал несколько оттисков то ли просто «для себя», то ли надеясь на новое издание. В 1946–1948 гг. по заказу Гослитиздата он работал над романами Виктора Гюго «Отверженные» и «Труженики моря» (изданы в 1948 и 1950 гг.), и можно предположить, что собирался предложить и «Облако...» в редакцию.

поиск интонации к иллюстрации с ночным городом («Вселенная спит, положив на лапу с клещами звезд огромное ухо»). В первых эскизах невзрачные дома как муравейник распластаны по земле, а в итоге город приобретает романтический, несколько сказочный вид: гротескный подтекст сменяется откровенно лирическим.

Излюбленным городским мотивом Козлинского можно назвать набережную. Впервые она появляется еще в альбоме «Современный Петербург» 1919 г. К самым сильным иллюстрациям художника принадлежит фронтиспис к 2-му тому «Хождения по мукам» Алексея Толстого (1934) – изображая петербургскую набережную ледяной зимой 1918 года, фронтиспис очень мрачен и пронзителен и словно символизирует гибель страны. Мотив набережной варьируется и в «Хорошо!», и в шмуцтитуле к поэмам Сельвинского.

Любовь Козлинского к театрализации, к громким страстям, трагедии или буффонаде видна в динамике и жестах героев большинства его иллюстрационных циклов. Наиболее отчетливо она проявилась в портретах Александра Грина (1934) и Ильи Сельвинского (1935), предназначенных для фронтисписов соответствующих изданий. Основой и в том, и в другом случае служили фотографии писателей. Портрет Грина был создан на основе фотографии 1924 года (вклеена в макет книги)¹. Большую часть изображения занимает глухой черный цвет, из которого фронтально выступает лицо-маска. Отчаяние изможденного, по-

¹ ГМИИ, ГРП-4069/2.

битого жизнью человека преобразено у Козлинского в страдающий, трагически возвышенный образ; в гравюре даже «артистически» обыграна вздувшаяся жила на лбу Грина. Декоративная линия преобладает и в портрете Сельвинского, эффектно представленного в образе брутально-го хулигана (известен ранний вариант портрета Сельвинского, выполненный на основе другого изображения поэта, где он подан художником ироничным разочарованным циником). При этом надо отметить нелюбовь Козлинского к «портретным» иллюстрациям книжных героев – «психологических», со сложной гаммой чувств; характеристика персонажа, как правило, передается через позу, жест, сконцентрированную эмоцию.

Внимание на разнообразии стилистики в книжной графике Козлинского акцентировал Петр Корнилов, заведовавший отделом Советской графики Русского музея в 1930-е годы, и именно с его подачи музей приобрел в 1936-м целый ряд книжных иллюстраций мастера. «Почему Вы вспомнили забытую форму первого своего периода и в ней дали иллюстрации к «Трем толстякам»? Чем вызвано иное разрешение формы в книге Грина?» – писал он художнику, а также приглашал его выступить в отделе с рассказом о своем творчестве.¹

Владимир Козлинский – интереснейший художник книги своего времени, явно недооцененный современниками. Он исповедовал принцип избирательности в искусстве: акцентировать главное,

¹ Корнилов П. Е. Письмо к В. И. Козлинскому от 20.02.1936. Цит. по автографу. РГАЛИ. Ф. 2969. Ед. хр. 137. Л. 3.

характерное, опуская ненужные подробности. Для книжной графики художника свойственна лаконичная манера и стремление к строгому символу, условное двухмерное пространство, энергетика противопоставления черного и белого. Его становление проходило в 1910-е, его понимание формы близко к художникам эпохи модерна и продолжало эту линию в отечественной графике, хотя своей колючей, нарочито небрежной, аскетичной эстетикой внешне противостояло им. В сравнении со многими мастерами авторской ксилографии 1920-х, у него не было нарочито рационального подхода к построению формы. Козлинский явно не вписывается и в характерную для художников-ксилографов 1930-х манеру многодельного, «ювелирного» гравирования – с обилием мелких деталей и разнообразных штриховок, его не занимала передача разнообразных фактур и конструктивного подхода к передаче пространства и объема. Он стоял особняком от знаменитых центров отечественной гравюры Москвы и Ленинграда. У Козлинского – книжного иллюстратора не было подражателей или учеников, но его творчество во многом предвосхитило печатную графику следующего поколения художников – времени Оттепели и Сурового стиля. В 1920-е годы в отношении книжной графики Владимира Лебедева, друга Козлинского, возникло определение «плакатный стиль»¹. Такое же

1 Определение Э. Ф. Голлербаха. См., напр., Голлербах Э. Современная обложка. Л., 1927; Голлербах Э. Книжная графика // Графическое искусство в СССР. 1917–1927: Сборник – Л.: Ленинградская Академия художеств, 1927. – С. 81–83.

определение, имея в виду способ графического видения, можно дать и книжной графике Козлинского. Это открытые, резкие, кричащие, обобщенные формы, условные символические жесты персонажей, а также романтический – приподнято-пафосный или гротескный язык.

Лаконизм, тщательная избирательность в изображаемых предметах и пластической форме – вот основная характеристика книжных ксилографий Козлинского. Он применял штриховку очень избирательно, предпочитал большие локальные плоскости и не старался повторять или подчеркивать штрихом реальные объемы. «Прелесть простоты» он стремился выявить и подчеркнуть во всех областях своего творчества – плакате, книге, сценографии. В неизданных воспоминаниях художника есть такие слова: «Громадный пластический опыт бедности вероятно давно уже сопровождает настоящее искусство»¹.

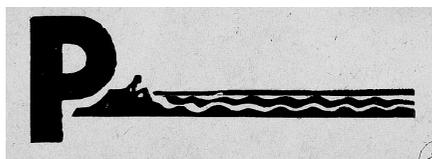
¹ Козлинский В. И. [воспоминания] ОР РНБ. Ф. 1226. Д. 101. Л. 134.



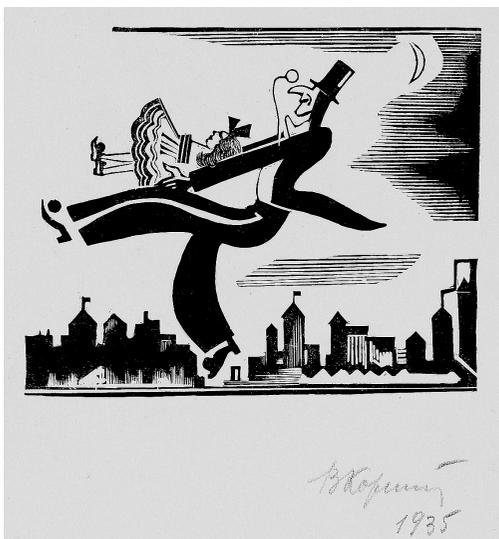
01. Козлинский В. И. Фронтиспис к роману Ю. Олеси «Зависть». 1931



02. Козлинский В. И. Фронтиспис к роману Алексея Толстого «Хождение по мукам». 1934. Ксилография



03. Козлинский В. И. Заставка к новелле «Жизнь Гнора» для книги «Фантастические новеллы» А. Грина. 1934. Ксилография

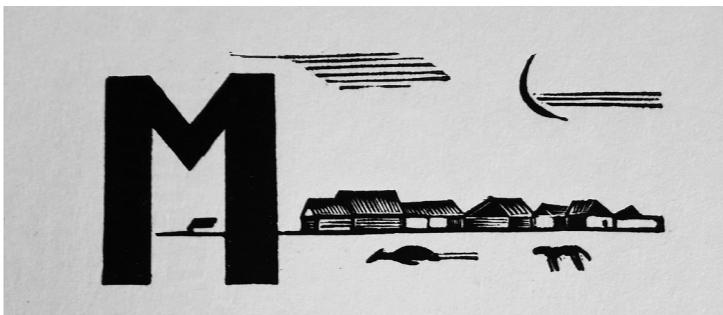


05. Козлинский В. И. Иллюстрация к сказке Ю. Олеси «Три толстяка». 1935. Ксилография. С. Гр.1979



04. Козлинский В. И.
Фронтиспис к роману
А. Грина «Дорога
никуда». 1934.
Ксилография

06. Козлинский В. И.
Заставка к рассказу
«Песьи души» для
книги «Повести и
рассказы» К. Федина.
1935. Ксилография





07. Козлинский В. И.
Фронтиспис к книге
И. Сельвинского «Поэзия».
1935. Ксилография



09. Козлинский В. И.
Иллюстрация к поэме
В. Маяковского «Облако в
штанах». 1936. (оттиск 1948?)



08. Козлинский В. И.
Шмуцтитул к поэме
«Улялаевщина» для книги
«Поэзия»
И. Сельвинского. 1935.
Ксилография



10. Козлинский В. И. Иллюстрация к роману Алексея Толстого «Гиперболоид инженера Гарина». 1932. Репродукция из издания

Кнорринг Вера Вадимовна

Зуни Мауд и Йосл Котлер
КАК ИЛЛЮСТРАТОРЫ ДЕТСКИХ КНИГ НА ИДИШЕ

Имена художников, о которых пойдет речь, известны немногим. Пик их популярности пришелся на первую треть минувшего столетия. К тому же прославились они за океаном, в США. Однако после поездки в Советский Союз, состоявшейся в начале 1930-х, о них узнали и в нашей стране. Сегодня о Зуни Мауде (1891–1956) и Йосле Котлере (1896–1935) помнят лишь узкие специалисты, но наследие обоих заслуживает того, чтобы познакомиться с ним более широкие круги любителей книжной графики и искусства вообще.

Перед тем как анализировать творчество художников, необходимо хотя бы немного рассказать о них самих. В судьбах Зуни Мауда и Йосла Котлера немало общего. Оба они, как уже отмечалось, сумели добиться большого успеха в Америке, но родом были из Российской империи. Зуни Мауд родился в местечке Васильков, что на полдороге между Гродно и Белостоком. Йосл Котлер появился на свет в волынском местечке Трояново.

Оба будущих художника рано почувствовали свое призвание. Зуни Мауд не раз терпел брань и даже побои от своих учителей за то, что вечно что-то рисовал на страницах «святых книг», по которым учился. Йосл Котлер поступил в ученики к мастеру, малевавшему вывески. В начале XX столетия Зуни Мауд и Йосл Котлер разными путями эмигрировали в США. Здесь они перебивались случайными заработками, а по вечерам учились сначала просто в вечерних школах, а затем и в различных учебных заведениях художественного профиля. Оба достаточно рано – и на всю жизнь – примкнули к левым кругам еврейской общественности в США. Независимо друг от друга каждый начал карьеру карикатуриста в американской прессе на идише. И наконец, в 1922 г. они познакомились в редакции еженедельника «Der groyser kundes» («Большой проказник») и стали неразлучными друзьями. Много лет спустя варшавский поэт и критик Мейлах Равич не без иронии так писал об этом: «Те, кто сомневается в том, что браки совершаются на небесах, должен был бы взглянуть на Зуни Мауда и Йосла Котлера. Такой слаженный дуэт, где один дополняет другого, – это редкость в нашем мире. Мауд низенький – Котлер долговязый; у Мауда глубокий бархатный бас – у Котлера высокий, дерзкий, мальчишеский тенор; Мауд полон еврейских фольклорных традиций, а Котлер экспрессионист, но когда они вместе, они неотличимы»¹. В 1926 г. художники – неожидан-

1 Ravitsh M. Di marionetn-kinstler Zuni Moud un Yosl Kotler // Literarishe bleter. – Varshe. – 1929. – № 50. – Z. 984 (на идише. Пер. В.К.).

но сами для себя – основали в Нью-Йорке кукольный театр «Модикот». Собственно, Зуни Мауд и Йосл Котлер прославились по всему миру как раз своей театральной студией. В начале 1930-х гг. ее гастроли состоялись в Советском Союзе, тогда-то советская публика и познакомилась с творчеством наших героев.

Мауд и Котлер добились известности как художники-карикатуристы, без которых не могли обойтись такие крупнейшие еврейско-американские газеты, как «Forverts» («Вперед») или «Morgn fraykhayt» («Свобода завтрашнего дня»). Но не меньше известна и книжная графика обоих мастеров. Зуни Мауд был несколько более плодовит и талантлив; его работы отличались большей разносторонностью, и часто в пределах одного издания художник демонстрировал способность к нескольким стилям рисунка. Среди книг, оформленных друзьями, выделяются сборники стихотворений еврейских поэтов, заявивших о себе в 1920-х – 1930-х гг. С большинством авторов художников связывала личная дружба.

Автором книги для детей, проиллюстрированной Йослом Котлером в 1934 г., был если не друг, то уж во всяком случае единомышленник художника по имени Алеф Кац (1898–1969; настоящее имя – Мойше-Авром)¹. Взяв в качестве псевдонима первую букву еврейского алфавита, поэт словно бы декларировал ясность и простоту своих стихов. И в самом деле: сочиняя для еврейских газет левого

¹ Подробнее о нем см.: *Leksikon fun der nayer yidisher literatur*. – Bd. 4. – N.Y., 1961. – Z. 344 (на идише).

толка стихи, весьма напоминавшие характерные образчики советского агитпропа, Алеф Кац не допускал никаких замысловатых ходов. Иное дело книги, адресованные детям. Тут вполне допустим и даже оправдан полет фантазии. Перу Алефа Каца принадлежат десятки разных произведений для детей, а повесть в стихах, к которой создал рисунки Йосл Котлер, стала его дебютом в жанре детской литературы. Она называлась «Тарелочка с неба»¹. Отметим, что книга была выпущена солидным издательством «Matones» («Подарки») при крупном просветительском центре – Народном институте Шолом-Алейхема. Для американских изданий всегда был характерен высокий полиграфический уровень, позволяющий максимально полно раскрыть любые задумки художника. «Тарелочка с неба» не стала исключением.

Интрига начинается даже не с первой страницы – с обложки: на ней злой волшебник протягивает руки к Луне. Затем Алеф Кац столь же колоритно обрисовывает этого колдуна в стихах. Таинственными заклинаниями он хочет спустить на землю «тарелочку с неба», чтобы... сытно покушать. Но рядом столько нуждающихся, голодных рабочих! Они требуют хлеба и тоже тянут изможденные руки к небесным яствам!

Нет смысла следовать всем перипетиям причудливого сюжета, достаточно сказать о том, что сказка приобретает все более социальную окраску. В какой-то момент в повествование врыва-

¹ Kats A. Dos telerl fun himl / Kinstler Y. Kotler. – N.Y. : Matones, 1934 (на идише).

ется тема противопоставления убогой жизни в местечке – гармонии будущего рая, в котором развитие индустрии отнюдь не мешает цвести садам. Но все острее становится противостояние между призраками голодной смерти и рабочими, борющимися за лучшую долю. И вот наступает хэппи-энд – торжественное шествие трудящихся под красным знаменем. Собственно, ничего иного, судя по тексту, и ожидать было нельзя...

Однако иллюстративный ряд книги сложнее ее текста. Художник демонстрирует способность создавать как фантастические образы, так и вполне реалистические картины. А вот финальная иллюстрация выглядит совершенно неожиданно. Вне всякой связи с повествованием, Йосл Котлер изображает самую обычную комнату, в которой все зашаталось и заколебалось, словно при землетрясении, и уже готово упасть. Карниз с занавеской уже почти совсем упал. Все это можно объяснить достаточно просто: на подоконник взбирается дитя. Оно тянется к Луне и выглядит при этом очень трогательно – не то что колдун с обложки. Ребенку явно не нужны от «тарелочки с неба» никакие материальные блага, ему просто нравится Луна. С другой стороны, трудно удержаться от соблазна интерпретировать этот рисунок как призыв художника, исповедовавшего коммунистические взгляды, сломать старый быт и старую жизнь. Совсем как там, где герои отворачиваются от местечка – оно остается в прошлом.

Переходя к выводам, можно утверждать, что у Алефа Каца был недюжинный талант, но излиш-

няя политическая ангажированность ему только вредила. Рисунки же Йосла Котлера, разделявшего взгляды поэта, выгодно оттенили достоинства книжки и даже в чем-то обогатили ее содержание. Недаром в справочниках «Тарелочка с неба» всегда упоминается с указанием имени художника. Он стал полноценным соавтором произведения. После этого оформлением детских книг Йосл Котлер больше не занимался.

Что же касается Зуни Мауда, то он проиллюстрировал несколько детских книг, большинство из которых, к сожалению, отсутствует в фондах Российской национальной библиотеки. Однако одно из самых ярких изданий для детей в Публичку все же попало. Это книга Эстер Кац «Сон Марика»¹ (слово «сон» в данном случае можно перевести еще и как «греза», «мечта»), изданная в 1953 г. издательством «Yungvarg» («Юность»). Рассказ о книгах обычно начинают с характеристики их издателей, но в данном случае можно сказать только то, что, по-видимому, владельцы «Юности» придерживались левых взглядов. В послевоенной Америке такое было почти на грани фола. В пользу этой гипотезы можно привести несколько доказательств, в основном относящихся к сфере языкознания. Грамматика идиша – превосходный маркер для определения политических взглядов авторов того или иного текста. Об авторе же данной книги сведений почти не сохранилось: в литературе она упоминается лишь как создательница книжки

¹ Kats E. Marik's [-апостроф нужен?] khoylem / Kinstler Zuni Maud. – N.Y. : Yungvarg, 1953 (на идише).

«Сон Марика» и не более¹. Однако с Эстер Кац связана почти детективная история: в биобиблиографическом справочнике ее фамилия (весьма распространенная в еврейской среде) написана не с той буквы, как на книге, и это явно не простая небрежность. В еврейской традиции буквам как таковым придается огромное значение. Возможно, составители справочника просто не хотели путать автора со множеством ее однофамильцев? Как бы то ни было, Эстер Кац в предисловии к собственной книге сделала то же самое: выражая благодарности лицам, принявшим участие в работе над изданием, написала фамилию художника с грубой орфографической ошибкой. Время скрыло от нас многие подробности, и о том, что там произошло, можно только гадать...

Прежде чем перейти к рассказу об иллюстрациях к «Сну Марика», необходимо коснуться истории экземпляра, хранящегося в РНБ. На форзаце имеется наклейка, сообщающая: это подарок некой четы Штерн, родом из Литвы. Штерны пережили там Вторую мировую войну, вследствие чего их книжный дар посвящается памяти двух героев – организаторов еврейского Сопротивления Ицика Витенберга и Гирша Глика.

В начале 1950-х война была еще очень близкой, особенно для евреев, которым удалось чудом избежать смерти. Это сказалось и на детских книжках на еврейском языке. В стихах Эстер Кац то и дело встречаются упоминания об ужасах фашиз-

¹ О ней см.: *Leksikon fun der nayer yidisher literatur*. – Bd. 8. – N.Y., 1981. – Z. 108 (на идише).

ма. Иногда это отдельная строчка («Фашисты расстреливают маленьких детей»), иногда – заглавие стихотворения («Я не хочу быть фашистом!»). Пунктирность таких упоминаний наводит на мысли о том, что поэтесса, в отличие от дарителей, знает о войне только понаслышке. И уж тем более военная тематика не нашла отражения в иллюстрациях, которыми Зуни Мауд украсил книгу. Этот художник создал несколько пронзительных рисунков, связанных с переживаниями военного лихолетья, но они опубликованы в совершенно других изданиях, а иллюстрации Зуни Мауда к «Сну Марика» дышат безмятежностью и добрым юмором.

В авторском предисловии (том самом, где Эстер Кац так вольно обошлась с именем художника) поэтесса говорит, что рисунки составляют важнейшую часть книги¹. Сегодня это утверждение выглядит еще более актуально, ибо идишем владеют далеко не все любители книжной графики. И им ничего не остается, как рассматривать блестящие иллюстрации. Но внимательный зритель сразу заметит, что рисунки мастера часто повторяются в книге, причем пара более или менее абстрактных картинок – даже в перевернутом виде. Те же, кто умеет читать по-еврейски, без труда обнаружат, что связь между текстом и иллюстрацией прослеживается лишь в единичных случаях. Вот, например, сказка «Ножницы и нож». Мастерство художника, отточенное многолетней работой в качестве газетного карикатуриста, позволило в данном

1 Kats E. Marik's khoylem. – N.Y., 1953. – Z. 3.

случае найти нестандартный ход, при этом абсолютно точно отразив мысль автора. Но чаще всего картинки словно перетасованы на страницах книги самым произвольным образом: рисунки сами по себе, стихи – сами... К тому же нельзя не отметить, что стихи эти откровенно скучноваты. Читатель, знакомый с шедеврами, порожденными союзом поэта и иллюстратора (к примеру, Маршака – Конашевича или Лебедева, Чуковского – Ротова и т. д.) будет очень разочарован. Но книга «Сон Марика» все равно имеет право войти в историю мировой художественной культуры, потому что рисунки Зуни Мауда ценны сами по себе. Среди них немало шуточных. А картинка с большеглазой девчонкой, собирающей цветы (иллюстрация к стихотворению «Весна пришла»), исполнена поэзии. И, наконец, дважды повторяется рисунок, на котором хочется остановиться немного подробнее. В нем зашифрован важный культурный код, – вроде тех, о которых мне уже доводилось рассказывать на «Трауготовских чтениях»¹. С первого взгляда все выглядит просто: дедушка ведет по дороге внука. Но надо заметить, что «дедушка» – это очень значимый образ, символизирующий преемственность еврейской традиции. Зуни Мауд не раз рисовал дедушек – веселых, с лукавинкой в глазах, или серьезных. В книжке же «Сон Марика» дедушка быстро ведет за собою внука по дороге. Ему этот

1 Культурные коды в иллюстрации к еврейской книге // Трауготовские чтения: Материалы девятой науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 21 февр. 2019 г. – СПб.: Политехника Сервис, 2019. – С. 102–115.

путь хорошо знаком, а внук словно медлит в нерешительности. Зуни Мауд нашел удивительно емкий символ, комментировать который просто не хочется – пусть каждый осмыслит его для себя сам.

Вернемся к авторскому предисловию к книге и обратим внимание еще на один важный момент. Свои стихи поэтесса адресует не столько самим детям, сколько окружающим их взрослым. По мысли Э. Кац, им легче прививать младшим любовь к своему родному языку. Однако известно, что как раз после войны потомки еврейских эмигрантов начали постепенно отходить от образа жизни и культуры предков. До полной потери национальной идентичности еще не доходило, но новые поколения американских евреев оказались уже затронутыми «плавильным котлом» культур и втянутыми в ассимиляционные процессы. Единичные попытки препятствовать этому (вроде выпуска книжки детских стихов) успеха не имели, да и не могли иметь.

В такой ситуации значение иллюстраций в книге сильно возросло. Художник сумел сделать то, что не удалось поэтессе: он нашел образы, от которых зрителю «щежит душу». От них веет чем-то смутно знакомым и дорогим, поэтому книгу хочется перелистывать снова и снова.

Думается, что к книжной графике Зуни Мауда вполне применим общий закон искусства: если оно по своей природе глубоко национально, с тем большим правом оно входит в культурный фонд всего человечества. Поэтому я рада открыть для истинных ценителей творчество этого художника.



1. Обложка книги «Тарелочка с неба».
Художник Йосл Котлер



2. Иллюстрация из книги «Тарелочка с неба».
Художник Йосл Котлер



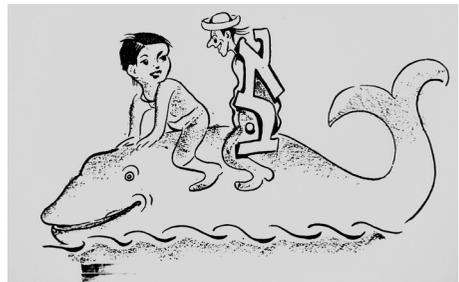
3. Иллюстрация из книги «Тарелочка с неба».
Художник Йосл Котлер



4. Иллюстрация из книги «Тарелочка с неба». Художник Йосл Котлер



5. Финальная иллюстрация из книги «Тарелочка с неба». Художник Йосл Котлер



7. Иллюстрация из книги Э. Кац «Сон Марика». Художник Зуни Мауд

6. Титульный лист книги Э. Кац «Сон Марика». Художник Зуни Мауд



א שער און א מעסער

האט זיך פארפירט א קיניג
צווישן א שער און א מעסער,
ווער פון זיי איז שארפער,
ווער פון זיי איז בעסער.

60



9. Иллюстрация из книги Э. Кац
«Сон Марика».
Художник Зуни Мауд

8. Иллюстрация из книги Э. Кац
«Сон Марика».
Стихотворение «Ножницы и нож».
Художник Зуни Мауд



אז עס נעמט אים
דער זידע
אז בא דער האנט.

10. Иллюстрация из книги Э. Кац «Сон Марика». Художник Зуни Мауд

Козырева Наталья Михайловна

ВЕРА ЗЕНЬКОВИЧ В КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ

Имя художника Веры Владимировны Зенькович (1906–1985) сегодня мало известно широкой публике. Однако всего несколько десятков лет тому назад не было ни одной графической выставки в старом доме на Большой Морской, где до сих пор размещается Союз художников, в которой не принимала бы участие Вера Зенькович. Ее станковые и книжные произведения входили в обязательный список экспонатов, – чем ЛОСХ всегда гордился.

График, живописец, иллюстратор и оформитель книг Вера Владимировна Зенькович в девятнадцать лет поступила в ленинградский ВХУТЕИН–ИНПИИ, где училась на графическом факультете у таких мастеров, как В. М. Конашевич, Д. И. Митрохин, К. С. Петров-Водкин. Ее однокурсниками были Г. Д. Епифанов, К. Н. Думаревская, А. Э. Блэк. В 1930 году Вера получила Свидетельство об окончании института. К сожалению, название выполненной дипломной работы в документах архива отсут-

ствует, но Зенькович было присвоено звание художника-графика. В следующем году она впервые приняла участие в выставке.

Одаренная, наблюдательная и восприимчивая Вера рано испытала сильное воздействие двух художников, обладавших мощным живописным и графическим талантом. Это были Вера Михайловна Ермолаева и Валериан Дмитриевич Дворковский.

В. М. Ермолаева, выдающийся деятель русского авангарда, сподвижник К. С. Малевича по созданию в Петрограде Института художественной культуры (ГИНХУКа) и сотрудник этого Института, через год после его разгрома в 1926 году организовала так называемую «группу живописно-пластического реализма», проводила у себя на квартире на Васильевском острове выставки и заседания общества. В декабре 1934 г. она была арестована и в марте 1935-го осуждена по делу группы. Через два года расстреляна.

Молодая Вера Зенькович принадлежала кругу Ермолаевой, которую считала своим учителем. Она была знакома с Анной Лепорской, Константином Рождественским и таким образом получила представление о школе Малевича. В 1932–1933 годах вместе с Ермолаевой и Марией Казанской она проводила лето в старинной деревне Пудость на Ижоре под Гатчиной, где все они много работали. Хорошо известна великолепная серия гуашей Ермолаевой, созданная в Пудости и, несомненно, повлиявшая на становление живописного дарования Зенькович, особенно на ее манеру приме-

нения полюбившейся на всю жизнь техники – гуаши.

Поездки с Ермолаевой в Пудость в летние месяцы в начале 1930-х годов сыграли большую роль в постановке и развитии «живописного глаза» Зенькович – появилась реальная возможность перевести в практическую плоскость те новые знания, которые Вера получала от любимого учителя.

Как позднее вспоминала Т. В. Шишмарева, близкая подруга Зенькович, она выбрала в наставники Ермолаеву осознанно: «Этот выбор был для нее естественен, и он определил ее путь, очень ясный и стройный. На этом ясном пути не было ни колебаний, ни сомнений. То, чему научила Ермолаева Веру Зенькович, стало для нее основой и в рисунке, и в живописи. Это учение продолжалось вплоть до ареста Ермолаевой. Но и дальше Вера развивала и расширяла этот путь. Линия Ермолаевой была все время определяющей. Зенькович всегда считала ее своим главным учителем»¹. До конца жизни Вера Владимировна бережно хранила не только память, но несколько произведений Ермолаевой, имя которой, как «врага народа», было запрещено и вычеркнуто на десятилетия из истории отечественного искусства.

Рядом с Зенькович много лет жил и работал еще один замечательный художник – Валериан Дмитриевич Двораковский (1904–1979). Он был немного старше, но познакомились они во ВХУТЕИНе, где Двораковский в 1924–1929 годах учился

¹ Т. В. Шишмарева. Вера Зенькович. ОР ГРМ., Ф. 170., Ед. хр. 29., С. 2.

у В. М. Конашевича, В. Н. Левитского, Д. И. Митрохина. Его дипломной работой были обложка и рисунки для журнала «Еж». После окончания института Двораковский на несколько лет уехал в родной Минск, но в 1931 году вернулся в Ленинград, где и встретился снова с Зенькович, ставшей его женой. Уже с 1925 года Двораковский принимал участие в выставках. Он стал одним из ведущих книжных графиков Ленинграда, создал собственный неповторимый стиль, оформлял книги Л. Фейхтвангера, Ш. де Костера, Шекспира, А. Конан-Дойля, А. Пушкина, Ю. Тынянова, Н. Гоголя, А. Чехова, Ю. Германа для многих ленинградских и минских издательств. Его знаменитые рисованные шрифты, переплеты, обложки, титульные листы, заставки и концовки были выполнены с использованием всего арсенала графических техник – Двораковский блестяще владел рисунком тушью, пером, кистью, реже прибегал к акварели, гуаши, литографии.

Сохранились заметки И. В. Варзар, много лет отдавшей оформлению книг и музыкальных партитур, о Вере Зенькович, с которой они встречались в издательстве «Искусство»: «Несмотря на близорукость (а может быть благодаря ей: дальновзоркость – беда для шрифтовика), она ювелирно-элегантна в шрифтах и рисунках, близкая в них к строю и стилю ее мужа В. Двораковского»¹.

Творчество Зенькович действительно развивалось в русле развития концепции искусства

1 И. В. Варзар. Воспоминания. ОР ГРМ., Ф. 223., Ед. хр. 3., С. 56.

книги, разработанной Двораковским. Она заключалась в единстве и взаимодействии оформительского и изобразительного начал, то есть три первоэлемента книжно-графического искусства (шрифт – рисунок – орнамент) должны были свободно сочетаться и дополнять друг друга. Постепенно Зенькович научилась мыслить категориями книжного ансамбля. Развитый вкус, знание исторических стилей позволяли ей самостоятельно и свободно оперировать конкретными деталями, не копируя их, но переосмысляя как новые эстетические качества.

Одним из основных формо- и стилеобразующих элементов является шрифт, влияющий на единый ритм книги, ее целостность. Шрифты Зенькович, как правило, соответствовали историческим образцам, помогавшим представить эпоху и время. Сравнивая первое решение оформления «Ада» Данте (1939) с повторным обращением художника к «Божественной комедии» (1949), можно заметить, как поменялись стилистические акценты, как строгая готика сменилась величавостью раннего Возрождения. Друзья Зенькович хорошо знали, какой огромный труд скрывала видимая простота начертанных букв, потому что все надписи, от крупных до самых мелких, были нарисованы от руки – не пером, а только тонкой кистью. Б. Д. Сурис подчеркивал: «Какая точность глаза и твердость руки необходимы для этой виртуозной работы».¹

¹ В. В. Зенькович. Каталог выставки. Вст. ст. Б. Д. Суриса. Л., 1976. С. 5.

Обращаясь к иллюстрированию очередной книги, Зенькович не случайно предпочитала классическую литературу, ее любимыми авторами до конца жизни были Данте и Ф. Рабле, Дж. Свифт и Н. Гоголь, М. Твен и Лопе де Вега, О. Бальзак и аббат Прево, А. Франс и Дж. Голсуорси, а также В. Жуковский, Ю. Слонимский, А. Толстой. Созданные Зенькович обложки, форзацы и заставки, тщательно выбранные шрифты отличались благородной гармонией и соразмерностью всех деталей, вызывали искреннее восхищение каждого библиофила, взявшего в руки очередной том. Та большая профессиональная культура и подлинный артистизм исполнения, которыми характеризуется искусство Зенькович, позволяют и сегодня рассматривать оформленные ею книги в числе выдающихся образцов отечественных изданий.

Своеобразие художественного дарования Зенькович заключалось в естественном сочетании противоположных начал: она была прирожденным живописцем и одновременно настоящим мастером каллиграфической линии. В ее творчестве станковое и книжное искусство развивались параллельно, не утрачивая ни характерных черт, ни свойственных им отличительных качеств.

В 1930-м, начиная работать в «Детгизе», Зенькович прошла школу мастерства у В. В. Лебедева, поэтому не удивительно, что ее произведения обладали строгой конструктивностью, ясностью поставленной задачи, крепостью руки. Острая, изящная, «скорописная» линия, казалось, была главным выразителем творческой индивидуаль-

ности художницы. Однако цветное начало, сочно и темпераментно проявившееся в ее пейзажах 1930-х годов, с особенной силой обнаружило себя позже, в блокадной живописи и графике. В книжной графике в послевоенных изданиях значительное место все чаще занимал цветной рисунок (например, суперобложка к «Чаттертону» Альфреда де Виньи, 1956; обложка к «Путешествиям Лемюэля Гулливера» Джонатана Свифта, 1966; где в портретном рисунке героя угадываются черты Двораковского; суперобложка к сборнику испанских и португальских народных сказок «Птица-Правда», 1971).

Отличавшийся зорким взглядом и умением профессионально точно формулировать свои суждения об искусстве и о творчестве современников, ленинградский художник В. А. Власов, с которым Зенькович нередко работала вместе, полагал, что «Вера Владимировна убежденный художник-реалист. Такова уж природа ее дарования. Никакое изысканное сочинительство не заменит ей тех радостей, которые рождает реальная жизнь, увиденная глазами взволнованного живописца <...> Но внимательный и строгий художник не поддается случайным и беглым впечатлениям, и Вера Владимировна берется за работу только тогда, когда в сознании возникает та ясность, которая может дать на бумаге простое и завершенное изображение увиденного»¹.

Обаяние личности Веры Зенькович объяснялось свойствами ее характера: решительного, бес-

1 В. А. Власов. Вера Зенькович. ОР ГРМ. Ф. 209. Ед. хр. 21. С. 1.

компромиссного, категоричного, стремительного в делах и поступках. Во всем она руководствовалась «удивительно ясным разумом»¹. И вместе с тем отношение к ней было противоречивым: по словам Шишмаревой, «ее либо любили, либо не выносили»². Среди ее друзей были художники, артисты, музыканты. Еще до войны, работая преимущественно в «Гослите» и в «Издательстве писателей», Вера познакомилась со многими ленинградскими прозаиками и драматургами, дружеские отношения связывали ее с Е. Л. Шварцем, В. В. Бианки, М. М. Зощенко, Н. М. Олейниковым, а впоследствии с Ю. П. Германом.

В приводимых ниже воспоминаниях Б. Н. Сегаль, в течение многих лет хорошо знавшей Веру Владимировну, возникает выразительный, точный портрет, созданный внимательным и любящим человеком: «Зенькович была знатоком искусства, архитектуры, костюма, стилей разных эпох. Раннее Возрождение в поэзии Данте, Англия времен Шекспира – все в ее рисунках звучит убедительно и свежо. <...> Просторная мастерская на Кировском проспекте была, в некотором роде, отражением натуры самой художницы. Во всем читались культура, благородство, хороший вкус. На стенах несколько первоклассных работ Веры Владимировны, в большом книжном шкафу раритеты – прижизненные издания Гоголя, Достоевского, Гончарова, много поэзии и, конечно, прекрасные книги по искусству. Всю жизнь Вера

1 Шишмарева. Указ. соч. С. 2.

2 Шишмарева. Указ. соч. С. 7.

Зенькович была любителем хорошей литературы, удивляла окружающих своей замечательной памятью на стихи, знала их десятки. Она свободно владела английским и французским языками, в подлинниках читала современную зарубежную литературу. У приезжающих после гастролей музыкантов она доставала запрещенных в те времена Цветаеву, Мандельштама, Набокова, Солженицына и, прочитав, бесстрашно делилась с друзьями. Очень много для Веры значила музыка, часть жизни она провела на концертах в Филармонии и Капелле.

Вера Зенькович любила людей талантливых, увлеченных своей профессией, хороших рассказчиков и острословов. Таким был ее старинный и верный друг драматург Евгений Шварц, чьи пьесы с огромным успехом шли в театре Комедии, такими были ее близкие приятельницы – актрисы этого театра Елена Юнгер, Ирина Зарубина и, особенно, Елизавета Уварова»¹, с которой они часто встречались в доме В. М. Конашевича.

Жизнь Веры Зенькович заканчивалась непредсказуемо печально. В 1976 году состоялась ее последняя персональная выставка в залах ЛОСХа. Каталог готовила она сама, превосходную вступительную статью написал Б. Д. Сурис. В экспозиции были широко представлены редко показываемые станковые листы и знаменитая книжная оформи-

1 Б. Н. Сегаль. Воспоминания о Vere Зенькович. Рукопись. Архив автора. Статья-вариант «В. В. Зенькович – адресат писем М. М. Зощенко» опубликована в Ежегоднике Рукописного отдела Пушкинского Дома. 2018–2019. СПб., 2019. См. с. 535–541.

тельская графика, начиная с ранних, 1932 года, обложек, переплетов и титулов к изданиям Рабле, Данте, Лопе де Вега и заканчивая переплетами, суперобложками 1968–1971 годов. К несчастью, после этой большой выставки творческая энергия Зенькович начала как будто бесследно исчезать, работа для нее постепенно теряла смысл. Как вспоминала Шишмарева, память ее подруги возвращалась к блокадным лишениям, к тяжелой неизлечимой болезни Двораковского, к ранней смерти измученного Зоценко. Вера Владимировна закрылась в своей мастерской на шестом этаже известного дома Бенуа, № 26/28 на Кировском проспекте. Со временем она совсем перестала работать, выходить на улицу, даже читать. Она разговаривала с немногими друзьями и продолжала поливать ею выращенное и почти закрывающее большое окно апельсиновое дерево, изредка приносящее плоды.

В 1983 году она решила передать в Русский музей большую часть своих станковых и книжных работ. Так в отделе рисунка сложилась полноценная коллекция произведений замечательного мастера Веры Зенькович.



В. Зенькович и В. Двораковский. 1928 г.



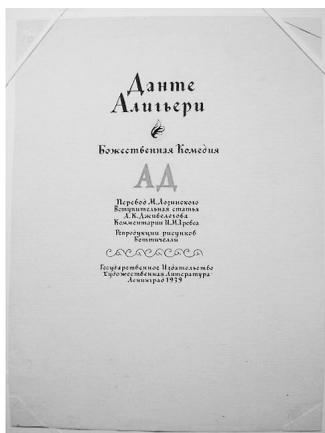
В. Зенькович
и В. Двораковский.
Конец 1920-х

Новый год в семье
Конашевичей.
1950-е





В. Зенькович.
1940-е



Титульный лист к книге Данте Алигьери «Ад». 1939

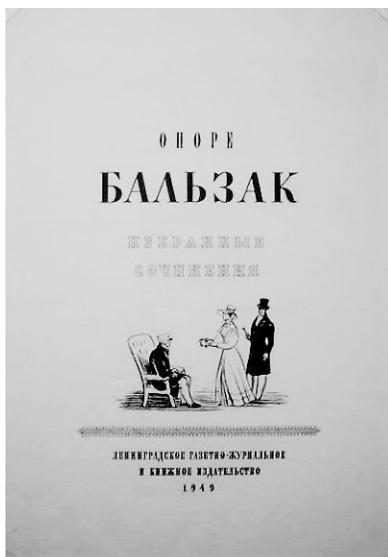


Титульный лист к книге Данте Алигьери «Чистилище». 1945



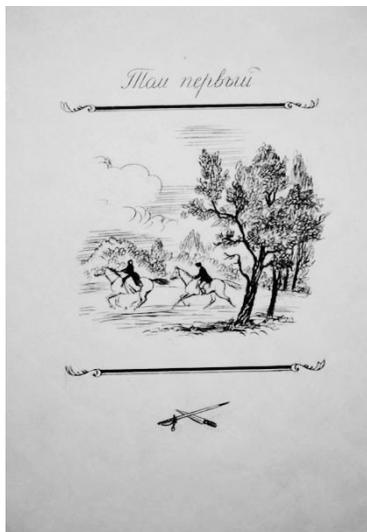
Три апельсина. Титульный лист. 1959

Переплет книги
Александр Прокофьев.
Стихотворения. 1938



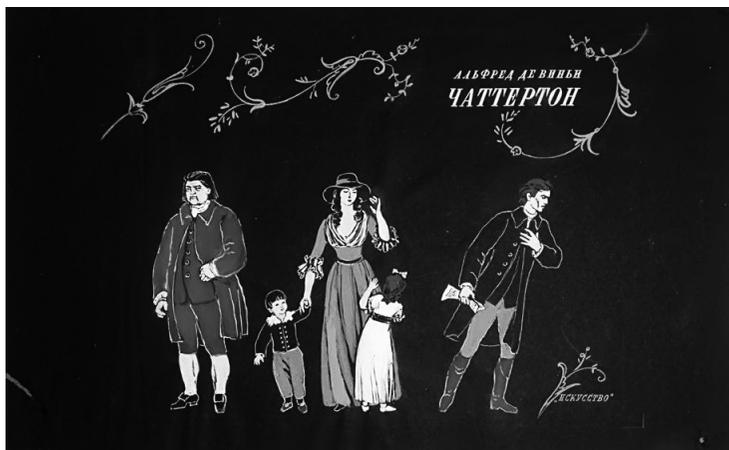
Титульный лист к книге
О. Бальзак. Избранные сочинения. 1949

Шмуцтитул к книге
Вильям Годвин. Калейб Вильямс.
1950





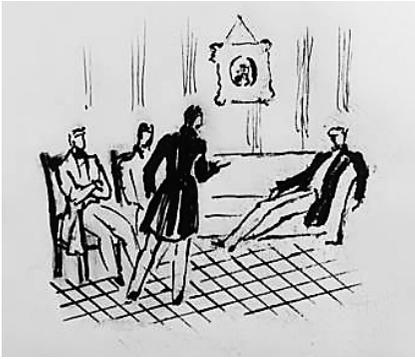
Три апельсина. Итальянские сказки. Буквицы. «Ж». 1959



Альфред де Виньи. Чаттертон. Эскиз суперобложки. 1956



«Отец Горио». Заставка к книге О. Бальзак.
Избранные сочинения. 1949



Альфред де Мюссе.
Исповедь сына века.
Новеллы.
Иллюстрации. 1970



Джонатан Свифт.
Путешествия
Лемюэля Гулливера.
Обложка.
1966

Корвацкая Елена Сергеевна

КНИГА-КАРТИНА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА АНТОНА ЛОМАЕВА

К детской книге приковано большое внимание. Родители с большим интересом выбирают издания, обращая внимание на само произведение, качество печати, оформление книги. Появляются новые детские издательства, которые выбирают узкую направленность в выпускаемом ассортименте по критериям: отечественные или зарубежные авторы, репринтные издания, стилистика оформления, тип переплета и т. д. Новые профессиональные книжные конкурсы направлены на поддержку качества детской литературы.

В конце 1990-х годов были резко изменены векторы развития отечественного книжного мира. Детская книга оказалась в состоянии упадка, пережила увлечение репринтами и многочисленными переизданиями иностранных книг. В начале 2000-х гг. в детской книге начали звучать имена новых иллюстраторов.

Антон Ломаев – яркий представитель академической школы книжной графики Ленинграда-Пе-

тербурга. За 15 лет активной творческой деятельности он прошел путь от иллюстратора обложек до любимого многими читателями художника-иллюстратора детской книги. Выход его очередной книги – это ожидаемое и радостное событие для почитателей отечественного книжного искусства.

Художник родился 13 марта 1971 г. в городе Витебске, где посещал художественное объединение Дворца пионеров и детскую художественную школу. В 1982 году переехал в Ленинград. С 1982 по 1989 г. учился в СХШ им. Б. В. Иогансона. В 1992 г. поступил в Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Он учился в мастерской книжной графики под руководством А. А. Пахомова (1994–1998 гг., диплом «Серия иллюстраций и оформление к произведению У. Шекспира «Король Лир» (похвала Художественного совета).

С конца 1990-х г. Антон Ломаев работал с издательствами «Терра» (М., СПб.), «Нева» (СПб.), АСТ (М.) и др. Долгое время сотрудничал с петербургским издательством «Азбука»¹: серии книг современных отечественных писателей (М. Семёнова, Х. ван Зайчик, А. Иванов), серии «Рэдволл» Б. Джейкса, «Миры Крестоманси» и «Волшебные бестселлеры Дианы Уинн Джонс» Д. У. Джонс и др. Это был путь становления Антона Ломаева как

¹ В данной статье книги издательства «Азбука» («Азбука-классика», «Азбука, Азбука-Аттикус», Издательская Группа «Азбука-Аттикус») указаны как «А., год издания».

книжного графика. В 2000 г. Антон Ломаев стал членом Союза художников России.

К середине 2000-х г. Антон Ломаев заслужил авторитет в профессиональных кругах. Стали появляться полноцветные издания, в которых художник решал задачу оформления книжного ансамбля. Ломаев создал большие серии иллюстраций к произведениям Артура Конан Дойля («Собака Баскервилей» М.: ИД Мещерякова, 2014)¹ и Исаака Бабеля («Одесские рассказы». А., 2015). Несколько оформленных им были переизданы за рубежом². Иллюстрации к произведению «Охотники на волков» Дж. О. Кервуда были опубликованы только во Франции (J. O. Curwood. Les chasseurs de loups. Paris, Sarbacane Editions, 2019).

Художник принимает активное участие в книжных фестивалях, тематических встречах и занимается выставочной деятельностью³, его

1 В данной статье указаны данные первого издания с иллюстрациями Антона Ломаева.

2 Herman Melville. Moby Dick. Illustré par Anton Lomaev. Sarbacane, Paris, 2017; Brüder Grimm. Rotkäppchen und der Wolf. Wunderhaus Verlag, 2017; Brüder Grimm. Das tapfere Schneiderlein. Wunderhaus Verlag,; Hans Christian Andersen. Die kleine Meerjungfrau. Wunderhaus Verlag, 2017; Der Kleine Muck: Buch, Unendliche Welten (Unendliche Welten / Märchenklassiker neu illustriert) (Deutsch). 2018 .

3 Перечень недавних выставок с участием Антона Ломаева (в СПб): выставка иллюстраций Антона Ломаева к сказке Шарля Перро «Красная Шапочка», ЦГДБ им. А. С. Пушкина (2013); выставка иллюстраций Антона Ломаева к детским книгам, Детская библиотека, МЦБС им. М. Ю. Лермонтова (2018); выставка иллюстраций Антона Ломаева к детским книгам, ЦГДБ им. А. С. Пушкина (2018); «Щелкунчик и мышинный король», Музей-квартира Н. А. Некрасова (2018); «Морфология волшебной сказки», галерея Arts Square Gallery (2019).

творчество получило признание международного книжного сообщества¹.

Антон Ломаев – очень «открытый» художник для читательской аудитории. Он ведет свой персональный сайт², на котором представлена подробная библиография, выложены фотографии разворотов и отдельных иллюстраций всех вышедших книг. О художнике можно найти много информации в интернете. Это преимущественно интервью, небольшие очерки, статьи общего характера³.

Сегодня интернет-пространство является основным источником для изучения современной иллюстрированной детской книги. Это публикации блогеров на тематических площадках, новостные ленты издательств в социальных сетях, персональные сайты художников. Такие источники имеют биографическую направленность или

1 Премия «Золотое яблоко» (BIB Golden Apple) международного конкурса иллюстраций книг для детей и юношества в Братиславе (2019), Почетный диплом Международного Совета по детской книге IBBY (International Board on Books for Young People) (2018), лауреат Всероссийского конкурса книжной иллюстрации «Образ книги» (2013, 2014, 2018, 2019) и др.

2 lomaevart.com – персональный сайт Антона Ломаева (дата обращения: 29.09.20).

3 Медведь, Наталья. Антон Ломаев. Северная натура // Rara Avis. Открытая критика: [сайт]. URL: http://rara-rara.ru/menutexts/anton_lomaev_severnaya_natura (дата обращения: 17.01.20); Антон Ломаев: «Для меня важно работать над авторскими проектами» // Книжная индустрия: [сайт]. URL: <https://www.bookind.ru/events/9372/> (дата обращения: 28.01.20); Антон Ломаев: «Работаю над теми книгами, для которых есть место на полке» // Artchive: [Интернет-портал]. URL: https://artchive.ru/publications/2359~Anton_Lomaev_Rabotaju_nad_temi_knigami_dlja_kotorykh_est'_mesto_na_polke (дата обращения: 28.01.20).

рассказывают об истории создания отдельной книги. Они не содержат системного анализа и должной искусствоведческой оценки.

За 2000–2010-е гг. Антоном Ломаевым было оформлено несколько десятков книг. Из них можно выделить группу изданий (около двадцати), схожих по структуре и формату. Назовем такие книги «книгами-картинами». Под этим термином будем понимать большеформатные издания в 16–20 полос, представляющие собой системы иллюстрированных разворотов. Эти книги выделяются доминированием иллюстративной составляющей, яркой художественной трактовкой литературного текста, где замысел иллюстратора диктует целостность всего издания.

Используя термин «книга-картина», хочется сделать акцент на особенностях восприятия рассматриваемых книг Антона Ломаева. Знакомясь с этими изданиями, у читателя может возникнуть впечатление, схожее с тем, что создается у зрителя, когда он знакомится со станковым произведением в выставочном пространстве. Это последовательный, вдумчивый процесс погружения в мир, придуманный художником. Сначала каждую картину мы, как правило, рассматриваем на расстоянии, стараемся понять творческий замысел автора, ищем закономерности, прочитываем сложную систему композиционных отношений. Затем, подойдя немного ближе к произведению, обращаем внимание на детали, подробности отдельных мизансцен, технику исполнения. Подобный сценарий возника-

ет, когда открываешь одну из книг в оформлении Антона Ломаева.

За последние 10–15 лет художник проиллюстрировал хрестоматийные и всеми любимые сказки Х.-К. Андерсена «Принцесса на горошине», «Русалочка», «Свинопас» и др., «Маленьких человечков» братьев Гримм, «Красную Шапочку» и «Кота в сапогах» Шарля Перро, «Маленького Мука» Вильгельма Гауфа и т. д.

Книги-картины Антона Ломаева созданы для чтения в семейном кругу. Ребенок сразу обращает внимание на водоворот событий, разворачивающихся перед ним в пространстве книги, на озорство героев, остроту действия, сказочность происходящего. Ему пока еще не будут понятны детали костюмов или предметы интерьера, изображаемые художником. Как правило, большие по размеру издания интересны не только маленьким читателям, для старшего поколения работы художника не менее интересны сложностью проработки образов, оригинальностью художественного решения и качеством графического исполнения.

Выбранная типология позволяет выявить и проанализировать специфику работы Антона Ломаева. Его первые большеформатные издания состояли преимущественно из постраничных иллюстраций и малых форм книжной графики, например «Русалочка» (А., 2009), «Стойкий оловянный солдатик» (А., 2009), «Дикие лебеди» (А., 2010). С каждым новым проектом художник все больше усложнял иллюстрации, прорабатывал детали, включал в разворот несколько ком-

позиционных групп («Гадкий утенок» (А., 2011), «Маленький Мук» (А., 2012), «Красная шапочка» (СПб.: ИГ «Лениздат», «Акварель», 2013) и др., страничные иллюстрации все чаще переносил в заставки, а отдельные рисунки объединял в одну композицию с помощью цветowych подложек. Постепенно художественные элементы разворота трансформировались в одну большую иллюстрацию альбомного формата. Это новое пространство способно вместить весь творческий замысел художника. «Пространство, заключенное в книжном блоке, вклеенном в картонную обложку, манит меня множеством измерений, требует от меня пересматривать весь свой прежний опыт»¹, – пишет Антон Ломаев.

В своих работах художник открывает читателю небесные просторы, бесконечный океан, дорогу странствий и свободу приключений. Антон Ломаев организует пространство своих иллюстраций, направляя читательское внимание. Это всегда движение: стремительный ход корабля, порывы ветра в парусах («Колыбельная для маленького пирата» (А., 2018), танец («Свинопас» (А., 2014), игра-шествие цирковых музыкантов («Бом-Бом-Бом» (СПб.: «Лорета», 2019), вихрь событий («Кот в сапогах» (А., 2011), прогулка по парку («Принцесса на горошине» (А., 2013), кружение на балу при дворе короля («Новое платье короля» (А., 2016).

¹ Ломаев Антон. Творческая биография // Персональный сайт Антона Ломаева [сайт]. URL: <http://www.lomaevart.com/BiographyArt.html> (дата обращения: 28.01.20).

Сначала эта энергия была скрыта за фронтальными ракурсами и контрастными планами («Кот в сапогах», «Русалочка»), она едва выражалась в остроте диагональных композиций. Художник больше концентрировался на нюансах драматургии литературного произведения в статических композициях. Например, в «Стойком оловянном солдатики» (А., 2019) акцент сделан на мире детства. В «Диких лебедях» на эмоциональном состоянии героя, застывшем на миг по воле художника.

Для изданий А. Ломаева начала 2000-х г. характерно, что каждая композиция выстраивается вокруг одного доминирующего центра. Начиная с «Гадкого утенка», Антон Ломаев постепенно усложняет иллюстрации за счет разработки нескольких сюжетных групп, соединяя их с помощью жестов, ракурсов, взглядов героев. Теперь разворот насыщен большим количеством образов, деталей, эмоций, движений, жестов, диалогов. В сказках «Новое платье короля», «Храбрый портняжка» (А., 2016) и «Свинопас» отчетливо видны брейгелевские мотивы.

Примечательно, что в книгах-картинах у художника много «лишних» разворотов. На развороте фронтиспис – титульный лист (реже – на форзаце) изображается первое событие будущих приключений. Выходные данные в конце издания всегда являются частью общего ансамбля книги. Им отдается еще один разворот. В своих недавних работах Антон Ломаев разрабатывает авантитутлы, несколько дополнительных иллюстраций в начале и конце своего графического повествова-

ния, которые не сопровождаются текстом и призваны подчеркивать художественную форму, найденную иллюстратором.

Формат книг-картин дает возможность внимательно изучить и, при желании, всегда вернуться к многочисленным деталям иллюстраций, увидеть любимые мотивы художника, такие как: чтение, мотив театральной игры, танца, цирка, мотив полета и другие. На одном из разворотов всегда присутствует его монограмма, вписанная в структуру иллюстрации.

Первые циклы иллюстраций созданы художником в той же стилистике, что и обложки книг издательства «Азбука» рубежа 1990–2000-х гг., – «доминирующая витиеватая узорчатость». Сейчас для каждой книги Антон Ломаев продумывает отдельную концепцию, состоящую из техники исполнения, общей стилистики, единой композиционной системы. Антон Ломаев стал работать с разными материалами, сочетать в одном проекте акварель и цветные карандаши (или пастель). За время работы над книгами-картинами стилистика его графического языка стала свободнее.

Картина – это всегда продолжительный диалог между художником и зрителем. Постраничная иллюстрация и книжный ансамбль также имеют подобную функцию. Например, в «Принцессе на горошине», на форзаце, художник приглашает нас во владения сказочного короля, изображая французский регулярный парк, где слуги готовятся к приему гостей. Это можно считать первой карти-

ной на своего рода персональной выставке художника, спрятанная в переплете книги.

Форзац для Ломаева – всегда как увертюра к будущему действию. Здесь он представляет своих героев или приоткрывает занавес будущего действия. Кстати, тема театрального или циркового представления – одна из любимых тем художника («Кот в сапогах», «Красная шапочка», «Бом-бом-бом»).

На следующем развороте «Принцессы на горошине» – на развороте титульного листа, гости уже идут по парку, так похожему на Нижний парк в Петергофе. Невольно проводишь параллели со знаменитой акварельной серией А. Н. Бенуа. Каждый следующий разворот книги является законченной самостоятельной картиной по сюжету сказки. В конце книги Х.-К. Андерсена Антон Ломаев возвращает читателя-зрителя снова к прогулке по парку.

В «Принцессе на горошине» художник также нарушает единую панорамную структуру книги, закрепившуюся в более поздних книгах. Он разделяет некоторые развороты на две самостоятельные иллюстрации или отводит часть пустого пространства тексту. Не всегда художник придерживается правил построения станковой композиции, возвращаясь к чисто формальным книжным приемам – фрагментарности, активной работе с первым планом, острым диагональным схемам построения композиции.

Восприятию книги как картины помогает качество репродуцирования. Большой опыт художника в допечатной подготовке в сочетании с возможностями современных типографий позво-

ляют сохранить в издании ощущение подлинности художественного произведения.

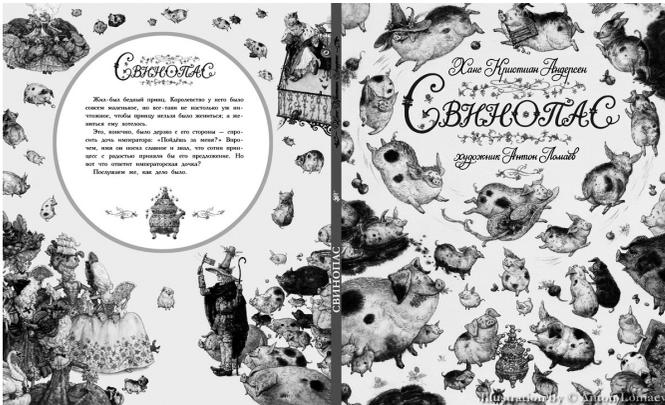
Книги сопровождаются развернутыми комментариями Антона Ломаева. В послесловиях художник рассказывает об истории создания иллюстраций, личном интересе к литературному произведению. Поэтому закономерно, что из последних работ Антона Ломаева два издания являются полностью авторскими книгами художника. Это «Колыбельная для маленького пирата» и «Бом-Бом-Бом». Они носят биографический характер. В первой книге в образе пирата и маленького пирата показан сам художник и его сын, а на развороте титульного листа – вся семья и близкие друзья художника.

Вторая книга передает детские воспоминания о Витебске, родном городе автора. «Бом-Бом-Бом» можно назвать промежуточным итогом большой творческой работы Антона Ломаева, проделанной за последние два десятилетия. В книге отражены основные особенности цикла, но присутствуют и новые художественные решения. Здесь панорамные иллюстрации вписаны в квадратный формат переплета. Художник нашел еще больше пространства для своих графических задумок. Он отошел от «брейгелевских» мотивов, не отказавшись от подробной детализации. В иллюстрациях к «Бом-Бом-Бому» Антон Ломаев использует новый для себя кинематографический принцип построения сюжета: в начале и в конце книги размещены уже по три дополнительных разворота без текстового сопровождения.

В изданиях с работами Антона Ломаева иллюстрация является главным элементом книги. Часто это влечет за собою нарушение целостности книжного ансамбля, в первую очередь в работе со шрифтом и полосой набора. Эта проблема характерна для всей современной иллюстрированной книги после прихода в нее компьютерных процессов. Для многих книг-картин Ломаев сам делает верстку издания, работает со шрифтами. В этих изданиях есть как интересные, так и не вполне удачные типографические решения. При разработке иллюстраций художник учитывает габариты предполагаемого текста, включая его в структуру композиции. Поэтому от объема художественного произведения также зависит концепция оформления книги.

За годы работы над циклом большеформатных книг Антон Ломаев создал свой авторский тип художественного оформления переплета. Издания этой серии погружают читателя в мир изобразительного искусства, они являются средством эстетического воспитания и элементом семейного досуга. В цикле книг-картин, на фоне схожести художественной формы и общего принципа организации книжного ансамбля видна эволюция графической манеры художника, присутствует индивидуальный подход в разработке персонажей и композиций.

За десять лет большеформатные книги Антона Ломаева стали ярким явлением в отечественном книжном искусстве. Возможно, в скором будущем мы сможем увидеть и книгу художника в исполнении Антона Ломаева.



Андерсен Х.-К.
Свинопас.
(СПб.: Азбука,
2014).
Обложка



Андерсен Х.-К.
Принцесса на
горошине.
(СПб.: Азбука,
2013).
Форзац

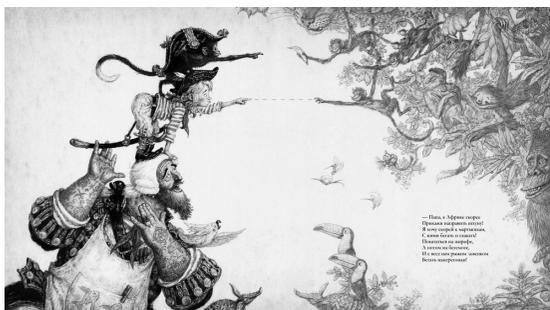


Андерсен Х.-К.
Новое платье
короля.
(СПб.: Азбука,
2016).
Постраничная
иллюстрация.
Разворот



Ломаев А. Колыбельная для маленького пирата. (СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018).

Титульный лист



Ломаев А. Колыбельная для маленького пирата.

(СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018).
Постраничная иллюстрация.
Разворот



Ломаев А. Бом-Бом-Бом. (СПб.: Лорета, 2019). Титульный лист. Разворот



Ломаев А. Бом-Бом-Бом. (СПб.: Лорета, 2019).
Постраничная иллюстрация.
Разворот

Коростелина Валентина Валериевна

ВИЗУАЛЬНЫЙ ОБЛИК КНИГИ В ВОСПРИЯТИИ СОВРЕМЕННОГО ЧИТАТЕЛЯ

Искусство оформления изданий является неотъемлемой частью книжной культуры и важнейшим фактором формирования национальных традиций чтения. В эпоху цифровых технологий происходит неизбежная утрата разнообразных читательских практик, которые ранее были связаны с чтением печатных книг. Это касается не только всевозможных тактильных, звуковых и обонятельных ощущений – важных особенностей книги как материального объекта, но и сопутствующих ритуалов, привычек, традиций.¹

Более того, в результате развития высокоскоростного интернета, роста значимости социальных сетей, появления разнообразных каналов получения концентрированной информации в сжатые сроки, под угрозой оказалось будущее

¹ Коростелина В. В. *Художественное оформление современных изданий: редакторский аспект: дис. ... канд. филол. наук* : 05.25.03 / В. В. Коростелина; [Место защиты: Моск. политехн. ун-т]. – Москва, 2018. – 316 с., ил.

не только бумажной книги – у современной аудитории теряется интерес к чтению книг в принципе, вне зависимости от материальной основы текстового носителя. По данным Министерства просвещения Российской Федерации, более 25% россиян не владеют навыками функционального чтения, т. е. не способны воспринимать большие, сложные тексты¹. По словам экспертов, проблема уходит корнями в раннее детство и напрямую связана с отсутствием традиции семейного чтения. Меняется и культурный код современных молодых читателей: он больше не предполагает для подавляющего большинства процесса автокоммуникации, результатом которого выступает обращение к самому себе в процессе общения с текстом, анализ своего внутреннего состояния, дающие, в свою очередь, возможность для дальнейшей перестройки личности².

Данные тенденции обуславливают необходимость создавать продуманное, эстетически привлекательное художественное оформление изданий, отвечающее актуальным читательским

1 ТАСС: информационное агентство России: [сайт]. – Москва, 2020. – Обновляется в течение суток. – URL: <http://tass.ru> (дата обращения: 26.12.2019). – Текст: электронный.

2 Каченя Г. М. Чтение как вид деятельности и фактор развития личности: время перемен / Г. М. Каченя; Пятый международный интеллектуальный форум «Чтение на евразийском перекрестке» (Челябинск, 24–25 октября 2019 г.): материалы форума / науч. ред., сост. В. Я. Аскарова, Ю. В. Гушул; Мин. культуры РФ, Мин. культуры Челяб. обл., Челяб. гос. ин-т культуры, Рос. библиотеч. ассоц., Юж.-Урал. отд. Рус. ассоц. чтения. – Челябинск: ЧГИК, 2019. – С. 57–62. – ISBN 978-5-94839-721-4. – Текст: непосредственный.

запросам. Для достижения этих целей необходимо составить разностороннее и полное представление о потенциальной аудитории, смоделировать ее психологический портрет, четко определить ее нужды и потребности. Отметим, что на данный момент проблема популяризации чтения достигла таких масштабов, что речь идет не просто о продвижении конкретных изданий или серий книг: работа современного редактора над визуальным обликом издания – это одновременно вклад в пропаганду чтения как способа проведения досуга и получения информации.

В данной работе сформулированы наиболее распространенные тенденции, связанные с особенностями восприятия визуального облика изданий современными читателями. Для начала выделим особенности, характерные для всех возрастных групп.

Прежде всего справедливо будет отметить, что, несмотря на модные тенденции, подразумевающие осознанное потребление, стремление к минимализму, экономии ресурсов, в книжной индустрии основные тренды связаны с наличием декоративных элементов, красочности, ярких дизайн-концепций в издании. Безусловно, на рынке есть достаточно линеек с лаконично оформленными сериями, возрастает интерес к применению крафтовых материалов, однако в сравнении с ассортиментом западных издательств прослеживается явное тяготение к более смелым цветовым гаммам, обилию тиснений,

лакирования, разнообразию форматного ряда. Директор «Эгмонт Россия» Лев Елин в интервью журналу «Книжная индустрия»¹ отмечает, что книги, в которых редакторы его издательства использовали рисунки российских художников, работавших преимущественно на западноевропейский рынок, не получили отклика среди российских читателей. Предположительно, это объясняется тем, что художественное оформление таких изданий казалось им недостаточно ярким и красочным. В результате иллюстрации, в том числе и на обложки, приходилось дорабатывать, тогда как у европейских покупателей они имели явный успех. Данная точка зрения полностью совпадает с мнением Марьям Андерсон, редактора французского издательства «Actes Sud»²: российские издатели при создании концепции художественного оформления книг расставляют гораздо больше визуальных акцентов с помощью иллюстраций и средств полиграфии, чем их французские коллеги.

Сопоставляя традиции искусства оформления книги России и стран Запада, следует также учитывать разное соотношение текста и иллюстраций: в США и Западной Европе редакторы детской литературы не уделяют такого серьезного внимания тексту, поясняющему иллюстра-

1 Книга и чтение в культурном пространстве России. – Текст: непосредственный // Книжная индустрия. – 2014. – №3 (115). – С. 18–29.

2 По материалам лекции редактора издательства «Actes Sud» Muriam Anderson для студентов Московского политехнического университета.

ции, в отличие от своих коллег из Восточной Европы¹.

Важную роль в восприятии произведения современным читателем также играет расположение на полосе смысловых единиц текста. Традиционно принято считать, что начало и конец печатного материала понимаются и запоминаются лучше, по сравнению с остальными частями книги. Если разбавить текст с помощью цветового градиента, это облегчит для глаз переход от одной строки к другой, взгляд читателя будет как бы следовать по заданной траектории. В результате это позитивно сказывается на скорости чтения. Усвоению и правильной интерпретации информационных потоков также помогают иллюстративный материал, инфографика (дольше всего в памяти читателя сохраняются образы, вписанные в овал или круг) и т. д., в отличие, например, от шрифтовых выделений (курсива, подчеркивания, полужирного шрифта и т. п.), которые, в свою очередь, не всегда облегчают восприятие текста.

Принято считать, что читатель легче всего воспринимает гарнитуру «Times New Roman». Однако это может быть связано с тем, что в 1990-х гг. было меньше качественных компьютерных кириллических шрифтов. В настоящее время существует множество вариантов авторских кириллических шрифтов, в том числе обладающих высокой эстетической ценностью и наделенных большим ин-

¹ Книга и чтение в культурном пространстве России. – Текст: непосредственный // Книжная индустрия. – 2014. – №3 (115). – С. 18–29.

терпретативным потенциалом, но издатели не всегда готовы выделять бюджет на их приобретение. Отметим, что при восприятии шрифтов большое значение имеют индивидуальные психологические особенности читателя, социокультурные реалии, привычки, жизненный опыт, семейное прошлое, так как очень многое в этом процессе построено на сугубо личных ассоциациях¹.

Одной из важнейших проблем, возникающих при создании визуального облика книги, является вопрос о том, на каком носителе – бумажном или электронном – оптимально разместить конкретное произведение. Традиционная, бумажная книга оценивается читателями как более доступная к анализу и пониманию. При чтении же электронных текстов исчезает ощущение количества и полноты, в то время как восприятие произведения бумажного носителя способствует связи между сенсорно-моторными и когнитивными процессами в разных областях мозга. Электронный текст ограничен размером экрана, он теряет свою целостность, не позволяет создать ментальную карту текста, что приводит к фрагментарному чтению, мешает понять и осмыслить произведение (особенно это касается бесплатных приложений, использование которых предполагает просмотр рекламных роликов).

Однако, учитывая высокий темп жизни, обилие информационных потоков, ежедневно обрушива-

¹ Маленькие, сильнодействующие таблетки // type.today. – Москва, 2018. – URL: <https://type.today/ru/journal/leybov> (дата обращения: 11.11.2018). – Текст: электронный.

ющихся на человека, и потерю навыка функционального чтения, о котором говорилось ранее, справедливо будет отметить, что современным издателям стоит сосредоточиться на развитии новых каналов размещения книжных текстов, создании площадок с подходящей для современного читателя визуальной культурой.

Одной из особенностей взаимоотношений современного читателя с текстом и визуальным обликом издания выступает тот факт, что сегодня аудитория занимает по отношению к ним принципиально активную позицию, предполагающую возможность вмешательства в том числе и в содержание редакторской концепции. Читатели создают фанфики, предлагают альтернативные варианты оформления книг, снимают буктрейлеры и буктьюбы и т. д. Возникает тип читателя / зрителя, которого Е. В. Козлов именуется «эмансипированным реципиентом», способным самостоятельно конструировать визуально-зрелищные артефакты как проекции исходных текстов, в данном случае – литературных¹. Здесь книга предстает своеобразным «сценарием», порождающим различные формы театрализованного поведения, но воплощаемые, в отличие от экраниза-

¹ Сокоиков С. С. Книга как источник зрелищ / С. С. Сокоиков; Пятый международный интеллектуальный форум «Чтение на евразийском перекрестке» (Челябинск, 24–25 октября 2019 г.): материалы форума / науч. ред., сост. В. Я. Аскарова, Ю. В. Гушул; Мин. культуры РФ, Мин. культуры Челяб. обл., Челяб. гос. ин-т культуры, Рос. библиотеч. ассоц., Юж.-Урал. отд. Рус. ассоц. чтения. – Челябинск: ЧГИК, 2019. – С. 62–72. – ISBN 978-5-94839-721-4. – Текст: непосредственный.

ции или буктрейлера, в виде живого зрелищного акта. Среди них можно назвать косплей, литературный перформанс, ролевые игры по мотивам книг, театр книги (представления, создаваемые коллективным сотворчеством педагогов, библиотекарей и читателей), литературно-музыкальную композицию, театрализованную игровую программу, книжный флешмоб, литературный карнавал, книжное дефиле и др.¹ (7)

При создании редакторской концепции оформления книги ключевое значение имеет возраст потенциальных покупателей. При анализе потребностей той или иной возрастной группы современные издатели все чаще обращаются к «Теории поколений», основные положения которой на протяжении многих лет успешно внедряет в свою работу крупнейшее многопрофильное издательство «Эксмо». Безусловно, эта теория воспринимается исследователями весьма неоднозначно, главным образом ввиду ее смелых обобщений и весьма спорных критериев для анализа возрастных групп. Например, в ней совершенно не учитываются такие факторы, как численность поколений, социальный статус людей, их происхождение, национальность, гражданство, конфессиональная принадлежность, пол, образование, социокультурный бэкграунд, возможная инвалидность и т. д. Также границы поколений даны нечетко и имеют слишком большой охват. Однако, если рассматривать эту теорию в комплексе с другими способами изучения целевой аудитории,

1 Там же.

это благоприятно скажется на качестве визуального облика книги и позволит максимально привлечь внимание потенциальных покупателей.

На наш взгляд, наибольший интерес для современных книговедческих исследований представляет поколение Z, люди так называемого первого цифрового поколения, которые родились в 2000–2019 гг. На изучение их психологических особенностей и предпочтений должны быть направлены усилия всех крупных игроков издательского рынка, так как, если не сформировать у данной аудитории устойчивой привычки к чтению, не сделать книгу естественным предметом их ежедневного обихода, эта возрастная группа неизбежно предпочтет другие способы проведения досуга и иные каналы получения информации. Особенность современной социокультурной ситуации обусловлена обесцениванием опыта предыдущих поколений, сложившегося на протяжении длительного исторического периода. Прежние читательские практики, необходимым условием которых является владение культурным языком и понимание культурного кода, а результатом – развитие личности, для подавляющего большинства представителей молодежи уже утратили свое значение.

Поколение Z и его ценности только формируются, как и события, которые на него повлияют. На сегодняшний день можно с уверенностью называть такие составляющие, как культ здорового образа жизни, гражданская ответственность, четкая позиция относительно необходимости свободы слова. Данное поколение умеет быстро ори-

ентрироваться в информационном потоке, однако не всегда способно оценить качество получаемой информации. Читатели, принадлежащие к этой возрастной группе, с раннего возраста свободно пользуются современными гаджетами, планшет для них как друг, которым можно управлять. Опыт поколения современных детей формируется в процессе освоения новой техники, возможности которой в разы превосходят реальные нужды среднего потребителя. Скорость обновления и расширения опций гаджета задает скорость жизни поколения Z.

У них есть много атрибутов для занятий спортом и устройств для обеспечения безопасности. Данное поколение большую часть времени живет в виртуальной реальности. Они ориентированы вовнутрь, на себя. У Z сильно развитие творческих навыков, в том числе связанных с обустройством домашнего быта (любят готовить, чинить, заниматься рукоделием и т. д.), возможно, причина кроется в гиперопеке со стороны родителей. Поколение Z будет развивать искусства и науки, большое внимание уделяет обучению, интересуется техническими отраслями (инженерно-техническими вопросами, биомедициной, робототехникой), опытами, экспериментами, предпринимательской деятельностью. Скептически относятся к приобретению недвижимости и личного автомобиля, предпочитают брать всевозможные товары в аренду или в лизинг.

Для этой читательской группы характерен очень короткий период внимания ~ 8 с (у их ро-

дителей, представителей поколения Y, – 12). Им нужно меньше текста и больше иллюстраций. Предположительно, успехом у них будут пользоваться издания с фуд-фотографиями; изображениями, иллюстрирующими здоровый образ жизни, интерактивные обложки, иллюстрации с дополненной реальностью.

В данной работе мы обозначили важность изучения психологических особенностей и предпочтений различных читательских групп в контексте книжного оформления, сформулировали необходимость дальнейшего изучения читательского восприятия визуального облика изданий. На нестабильном, падающем рынке усилия издателей должны быть направлены на привлечение читателей, удержание их интереса, заботу об их читательском комфорте. Бурное развитие цифровых технологий, скорость обновления приложений, программной и аппаратной частей устройств с последующим ростом производительности задают редакторам высокую планку в борьбе за внимание читателей. В этой связи поиск инновационных, отвечающих потребностям аудитории решений по книжному оформлению станет весомым вкладом в мероприятия по стимулированию читательского спроса и развитию отрасли в целом.

Кошкина Ольга Юрьевна

ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКА ГРАФИКИ АЛЕКСЕЯ ПАРЫГИНА – СЕМИОТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Петербургский художник Алексей Парыгин – незаурядная творческая личность. Известный своей приверженностью к различным экспериментальным техникам и материалам, он отличается выверенным умением находить точно соответствующие его художественным импульсам новые и неожиданные способы высказывания. Считая, что «пластическая тема» – это знак «пластического состояния», возникшая на пороге новой темы, воплощаемая при этом «совершенно поразному, сохраняя основное – знак»¹, художник оперирует богатым арсеналом средств: живопись, графика, дизайн, скульптура и керамика, инсталляция, перформанс. Среди опытов с текстами А. Парыгина чрезвычайно интересно его обращение к «книге художника» (КХ). Данная статья – попытка исследования визуального художественного текста КХ Парыгина в контексте семиотического анализа.

¹ Благодатов Н. И. Искусство – это поиск, поиск – это искусство // Нева. 2002, № 2. С. 253.

КХ – это формат художественной практики, в результате которой рождается произведение, неразрывно связанное с понятием «книга». Работающие в этом жанре мастера используют весь арсенал современного визуального языка, создавая синтетический продукт – КХ. Оставаясь «зрелым жанром современного искусства», точное определение КХ до сих пор остается дискуссионным: так, общая «идея различных исследователей заключается в том, что КХ – это объект, созданный художником как произведение искусства»¹. Несомненно одно: КХ, как авторская книга, предполагает создание «законченного синтетического продукта, в котором невозможно без ущерба для целостности произведения разъединить содержательную, литературную, сюжетную часть от ее предметно-визуального воплощения»². По мнению специалистов по книге художника, в частности Дж. Россман, «авторство книги, полностью задуманной художником, является фундаментальной основой определения КХ»³.

Признавая необычайное разнообразие КХ, в частности, по степени авторского участия худож-

1 Гик А. В., Гик Ю. Л. Книга художника: проблема определения и генезис // Румянцевские чтения – 2017: 500-летие издания первой славянской Библии Франциска Скорины: становление и развитие культуры книгопечатания. Материалы международной научно-практической конференции. В 3-х частях. Составитель Е. А. Иванова. 2017. С. 123.

2 Лаврентьев А. Н. Феномен «книги художника» как единство слова, графики и личности художника // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2011. Вып. 2. С. 85.

3 Гик А. В., Гик Ю. Л. Книга художника: проблема определения и генезис. С. 123.

ника, Парыгин предлагает свое понимание данного явления: это – «непосредственно рукодельные книги, полностью сделанные художником, и малотиражные печатные издания, так и уникальные объекты, каким-либо образом сопрягающиеся с вербальным контекстом»¹. Заметим, что помимо характерных для книг образовательной и информационной функций, КХ «являются творческой площадкой для реализации амбиций художника и решения общекультурных задач»².

Первые авторские печатные издания Парыгина, сделанные вручную или с помощью графических печатных процессов, появились в конце 1980-х гг.: «Песок» (1989), «Цветные звуки» (1989), «Зеленая книга» (1989), «Моя мансарда» (1990) и др. Художник сумел сформулировать свое кредо: «...более других интересен именно такой подход, когда основным выразительным языком книги является визуальный. Через знаковую пластику, цвет и форму мне важно показать развитие заявленной в заглавии темы, воспринимаемой не столько через смысловую нагрузку слова, сколько через эмоциональное переживание и осмысление последовательно воспринятого изобразительного ряда»³. Тема КХ в творчестве Парыгина имела продуктивное развитие: за период 1989–2019 гг. мастером было создано около четырех десятков

1 Парыгин А. Б. Природа «Книги художника» // Петербургские искусствоведческие тетради, выпуск 44. СПб.: АИС, 2017. С. 239.

2 Гик А. В., Гик Ю. Л. Книга художника: проблема определения и генезис. С. 127.

3 Из записных книжек А. Б. Парыгина.

объектов – авторских книг, часть которых находится в крупнейших отечественных (Эрмитаж, ГРМ, РНБ и др.) и зарубежных (Национальный музей в Варшаве, Саксонская государственная библиотека, Библиотека Принстонского университета и др.) музейных собраниях, а также в частных коллекциях.

Первоначально разнообразные по форме, базирующиеся на материалах к выставкам (каталоги, буклеты), или имеющие собственные стихотворные тексты, КХ Парыгина существенно трансформировались: от традиционного понимания текста как основного смыслового носителя до невербальной структуры книги и логики ее устройства. Это происходило в соответствии с преобразованием современного информационного общества, в котором все более явно видна «частичная замена письменного языка на визуально-графические символы в процессе коммуникации»¹. Такой подход был и до сих пор интересен самому мастеру: «Со временем представление о том, что я делаю в “книге художника” и о том, что считаю нужным делать, сложилось в простую формулу: “книга как объект созерцания”»².

1 Шакурова Е. С., Старчикова И. Ю. Исследование процесса замены письменного языка на визуально-графические символы в современном обществе // Глобальный научный потенциал. 2020. № 3 (108). С. 126.

2 Парыгин А. Б. Книга художника как форма искусства // Четвертые Казанские искусствоведческие чтения. Искусство печатной графики: история и современность: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Казань, 19–20 ноября, 2015 г. Казань: Заман, 2015. С. 78.

Особенности творческого языка художника допустимо изучать в совокупности научных подходов на основе семиотического метода. При рассмотрении графики Парыгина применим принцип анализа, где теоретико-методологической базой выступит классификация знаков Ч. С. Пирса, основанная на отношении знака к объекту¹. В типологии знаков Ч. С. Пирса выделяются знаки-иконы, знаки-индексы и знаки-символы.

Известно, что предметами научного рассмотрения семиотики являются теория и функционирование знаков и знаковых систем. По определению А. Ф. Лосева, семиотика – наука о коммуникативных системах и знаках, используемых в процессе общения². Семиосфера, по Ю. М. Лотману, характеризуется главнейшим признаком – «отграниченностью». Семиотическое пространство предстает многослойным пересечением различных текстов, складывающихся вместе в определенный пласт, формирующий сложные внутренние соотношения разной степени переводимости и тесно сосуществующие с пространством непере-водимости³. Как указывал Н. Брайсен, ядром семиотики становится «выявление факторов, определяющих непрерывные процессы означивания и интерпретации»⁴. Очевидно, что в смысле при-

1 Пирс Ч. С. Логические основания теории знаков. СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ, Алетейя, 2000. 352 с.

2 Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М.: Изд-во МГУ, 1982. С. 9.

3 Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб: Искусство – СПб, 2001. С. 30.

4 Бел М., Брайсен Н. Семиотика и искусствознание // Вопросы искусствознания. 1996. № 2 (9). С. 529.

кладной полезности семиотика необходима искусству.

В своем происхождении художественный образ не есть семиотическое образование. Участвуя в коммуникационных отношениях, он приобретает признаки знакового объекта в некоторой, существенно значимой мере. Рассматривая визуальное искусство сквозь призму семиотики, допустимо рассмотрение объекта визуального ряда как текста, созданного явственными знаками по правилам кода конкретного произведения искусства. Как отмечает в своих трудах Н. Б. Мечковская¹, знак-изображение является исходным и конечным макрознаком. Информационная разработка начальной единицы погружается в произведение. Этапы творческого пути художника в процессе работы над произведением реализуются в различных эскизах, но и композиция произведения подвергается динамическому изменению, что особенно характерно для печатной графики. В творчестве Парыгина преобладающей является шелкография, мастер в процессе печати может вносить изменения на носитель, придавая отпечатку индивидуальность.

Теоретические приемы, основанные логикой семиотики, могут быть применены к анализу творчества Парыгина, стремящегося создавать целостный образ КХ имеющимися в его распоряжении художественными средствами.

Иконический знак как предмет исследования художественного образа парадоксален и сложен

¹ Мечковская Н. Б. Семиотика. Язык. Природа. Культура. М.: Академия, 2004. С. 79.

в познании. К примеру, титульный разворот КХ «Цветные звуки» (20,9x31,4 см) – ручной трафарет (желтым и красным) по зелено-голубой бумаге ручного тонирования, название выполнено вырезанными из картона и подкрашенными цветной гуашью буквами – композиция формируется на базе смыслового и изобразительного элементов иллюстративного листа. Восприятие акцентируется поиском смысловой середины с помощью эстетической, семантической, эмоциональной наполненности. Иконический знак – разноформатные буквы, формирующие словосочетание названия книги, выполненные высоким шрифтом и разным цветом, стекающие по условной реке словосложения – предтечи книгоизложения, отсылающие к развернутому под прямым углом нотному стану, и желтой точкой, как скрипичным ключом, держащей текучий знак – признаки движения, выявляющие общую композиционную и смысловую значимость, а также цельность, сплоченность элементов визуального сюжета.

Считающий восприятие прототипом мышления Р. Л. Грегори полагает, что языковые концепции позволяют «излагать свои мысли последовательно и параллельно»¹. Каждый из разворотов КХ «Цветные звуки» – пять полосных композиций, отпечатанных трафаретами в три-четыре цвета (синий, черный, алый, желтый) по зелено-голубой бумаге ручного тонирования с обеих сторон листа; текст отпечатан на пишущей машинке с использованием цветной копировальной бумаги

1 Грегори Р. Л. Разумный глаз. М.: Едиториал УРСС, 2003. С. 183.

(красным, зеленым, фиолетовым, черным и желтым тоном), с акцентированием цветом отдельных элементов стихотворений, на бумаге «торшон» кремового тона – имеет композиционным центром место перекрещения полос рисунка и текста, что есть внутреннее равновесие, выстроенное на контрасте света и тени.

Особенности восприятия знака в изобразительном искусстве, как отмечает В. И. Смирнов, отделяют смысловой и изобразительный вес элементов композиционного рисунка¹. Поэтому восприятие зрителем разворотов КХ Парыгина целостно и приписывает объекту изображения систему: расположение в пространстве, уровень освещенности и яркости, пропорции и размер, масштаб расстояния и др. Вложив в вербальные коммуникативные средства языка функции моделирования, допустимо рассматривать внутренние перцептивные модели объектов «способными включаться в процессы межсубъектной коммуникации, благодаря актам экстерииоризации, в изобразительной деятельности»². Здесь уместно привести пример КХ Парыгина, созданные в 2015 г. – «Absolute & Relative», «Eclipse», «BOTANY»; все – изготовленные в единственном экземпляре (уникаты). Основой для КХ стали страницы с текстом, взятые из учебника по физике 1982 года (высокая печать, набор). Эти объ-

1 Смирнов В. И. Особенности восприятия знака в изобразительном искусстве // Культура в фокусе знака. Тверь, 2010. С. 199–210.

2 Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 115.

екты (КХ), по задумке мастера, продолжили тему визуальной книги, основанной на пластических выразительных качествах (форма, цвет) в последовательности развития и изменения, однако дополнительные качества работам придал научный текст и физические схемы, являющиеся элементами случайного выбора, создающие контекст абстрактным геометризированным композициям.

Графическое искусство осваивается семиотикой постепенно. Причисление изобразительного ряда к семиотическим объектам достаточно формально. По размышлению Л. Ф. Чертова, отождествление графических «изображений со знаками-символами, как и простое их противопоставление, не раскрывает еще семиотических механизмов изобразительной репрезентации», оно незначительно углубляет осмысление, добавляя свой аспект к сложившимся в «античные времена представлениям о миметичности (иконизме) и символичности изображений»¹.

Для Парыгина важно, что знаковая пластика, цвет и форма способны показать развитие заявленной в заглавии темы, воспринимаемой не столько через смысловую нагрузку слова, сколько «через эмоциональное переживание и осмысление последовательно воспринятого изобразительного ряда»².

1 Чертов Л. Ф. О семиотике изобразительных средств // Знаковая призма: статьи по общей и пространственной семиотике. М.: Языки славянской культуры, 2014. С. 215.

2 Из записных книжек А. Б. Парыгина.

КХ «Созерцание денег» – особый проект. Главный в нем – изобразительный ряд, в котором вступают в противоречие «случайная, как бы неуверенно-непредсказуемая линейная пластика (в духе детских рисунков) с достаточно герметичными (простыми и самодостаточными) знаками в центре листа и отпечатки монет»¹. Исполнительской лаконичностью и простотой графические листы отсылают к пластике иероглифа. Книга, как и весь проект, «символизирует своеобразную границу, которую перешло современное общество в понимании и трактовке главной ценности искусства»². Несмотря на кажущуюся безыскусственность (текст, набранный на компьютере распечатан на плотной бумаге на лазерном принтере; экземпляры сброшюрованы металлическими скобами вручную; обложка выполнена аппликацией из белой бумаги с печатью на лазерном принтере), «Созерцание денег» имело убедительное признание различных категорий зрителей, в т. ч. и знатоков. Так, коллекционер Н. И. Благодаров, приводит свои впечатления: «...цепь ассоциации перекинулась на сезанновское предложение провидеть основы мира в простых геометрических фигурах. Затем вспомнился родной супрематизм, что показалось вторым уровнем смыслов – символическим, почти по Ролану Барту. Далее,

1 Парыгин А. Б. Книга художника как форма искусства // Четвертые Казанские искусствоведческие чтения. Искусство печатной графики: история и современность: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Казань, 19–20 ноября, 2015 г. Казань: Заман, 2015. С. 78.

2 Из записных книжек А. Б. Парыгина.

однако, эстетические качества работ намекали на то, что он не последний, что есть символизм самого автора – художника Алексея Парыгина...»¹.

Вызывает интерес КХ «The Sea» – с текстом, написанным вручную (синяя тушь, стальное перо) на бумаге светло-зеленого цвета; изображение – цветные карандаши, синяя, черная и белая темпера кистью, через трафарет. Здесь слово – иконический знак и, одновременно, базисная единица языка – обогащено образным осмыслением, поскольку «...занимает промежуточное положение между знаками-образами, связанными с обозначаемыми ими предметами и явлениями действительности по принципу внешнего или конвенционального изоморфизма, и знаками-символами, которые почти абсолютно произвольны»². Многожды прописанное «sea» – языковая единица, фиксирующая устную речь графическими средствами. Абрис условной рыбы, ее скелет, выложенный знаками – прямыми и дугами, словно буквами, создает базовый знак иллюстративного образа. Слово, прописанное и визуальный образ, объединенные воедино, усиливают эмоциональное воздействие.

Особое место в ряду КХ Парыгина занимает «Крученых А. Дыр бул щыл» с основной книги – поэтическим сочинением А. Крученых. Включенный в издание портрет поэта-футуриста – аппликация, черная тушь, перо по красной бумаге: «Выполнен-

1 Благодатов Н. И. Искусство – это поиск, поиск – это искусство.

2 Ивановская О. Г. Слово как образ в письменной речи подростков с нарушением письма // Проблемы современного педагогического образования. 2020, № 66–4. С. 112.

ный в присущей художнику знаковой манере, он тяготеет к символическому обобщению образа»¹. Стихотворный текст рисован от руки – карандаш, кисть, цветная тушь (красным, желтым, синим, зеленым и коричневым тоном). Обложка – картон, ткань, шитье, трафарет красной краской: «А. К.». Можно отметить, что художник модифицирует известные книжные футуристические традиции в современные реалии. Визуализация слова через пластическое перетекание букв, изменение цвета и фактуры буквенных знаков создают заумно-кручоновские «причудливые хитрые сочетания». Новая форма интерпретации стихотворения органична «заумной поэзии» А. Крученых.

Добавим, что, в той или иной степени, в КХ Парыгина – «Козьма Прутков. БДИ!» (2012), «Solar System Art» (2015), «Rhythm / Ритм» (2017), «VECTOR (Homage to Bruno Munari)» (2017), «The Birth of the World» (2017), «Geometry / Геометрия» (2018) и др. – прослеживается переосмысление структуры футуристической книги, наряду с освоением новых материалов. Легко считываемое повествовательное развитие ассоциативно взаимодействует с нестандартной книжной формой, а в основе «развертывания визуального ряда лежит принцип серийности и трансформации во времени и пространстве»². Можно надеяться, что

1 Григорьянц Е. И. Алексей Крученых – Алексей Парыгин: диалог с футуризмом в современной «Книге художника» // Петербургские искусствоведческие тетради, выпуск 25. СПб.: АИС, 2012. С. 52.

2 Лаврентьев А. Н. Феномен «книги художника» как единство слова, графики и личности художника. С. 89.

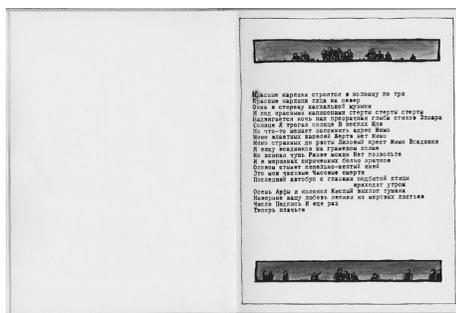
в лучших проявлениях творчества Парыгина на ниве КХ считается «пространственное выражение длительности» по В. А. Фаворскому.

Принимая, условно, КХ за графическую серию, нельзя не согласиться с Ю. М. Лотманом, что она «таит в себе возможность синтагматического развертывания, т. е. превращает рисунок в потенциальный рассказ»¹. Тогда, следуя мысли ученого, всматриваясь в творческое поле Парыгина в области КХ, мы увидим богатство смысловых резервов, рассказ и антирассказ одновременно. Художник «постигает зримый и незримый поток жизни как знаковую систему – “от уникального к типическому и обратно”. Каждый предмет есть знак, который обладает признаком. При внимательном аналитическом рассмотрении и вытекающем отсюда воплощении знак обретает значение символа, расширяющегося от конкретного до бесконечно космического»².

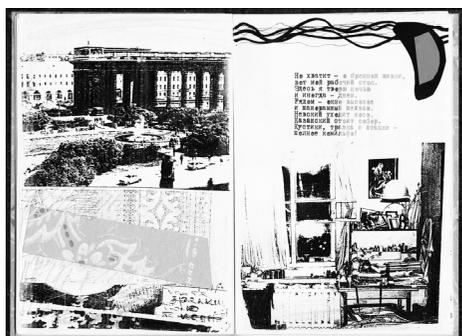
Семиотические приемы в анализе графики включают возможности раскрытия смысловых конструкций. Произведения Парыгина в области КХ, несомненно, – определенная образно-знаковая модель действительности: основной визуальный ряд – иконические знаки; преобладает одномоментность восприятия; присутствует ориентированность на статическое отображение картины мира.

1 Irina Belobrovtsseva. Картина и ряд картин – «дьявольская разница»: Ю. М. Лотман об изобразительном искусстве // Toronto Slavic Quarterly. Academic Electronic Journal in Slavic Studies, 50. P. 239.

2 Раскин А. Г. Пример творчества // Педагогические вести. 2004–2005. № 30. С. 24.

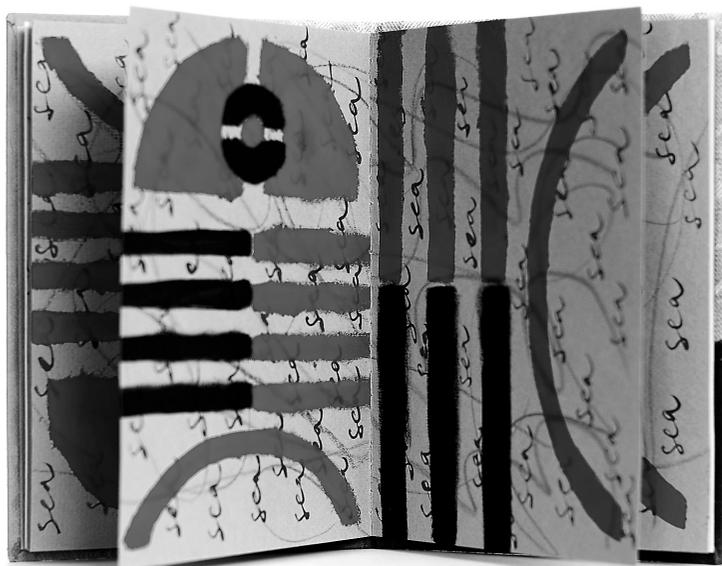


Парыгин А. Б. А. К. Вермишев. Красные карлики. Разворот. 1990. См. техника (б., перо, черная тушь, печать черным тоном, цв. карандаши, акварель, гуашь; печать на пишущей машинке размножена на копировальном аппарате). 33,8 x 21,5. Тираж 14 экз. Экз. № 4



Парыгин А. Б. Моя мансарда. Разворот. 1990. См. техника (б., печать черным тоном, трафарет, цв. карандаши, перо, цв. тушь, аппликация из цв. бумаги; печать на пишущей машинке цв. тоном). 21,8 x 30,2. Тираж 6 экз. Экз. № 1

Парыгин А. Б. The Sea. 2011. См. техника (б., цв. тушь, стальное перо, цв. карандаши, цв. темпера, кисть, трафарет). 30,7 x 22 x 0,4. Тираж 6 экз. Экз. № 6





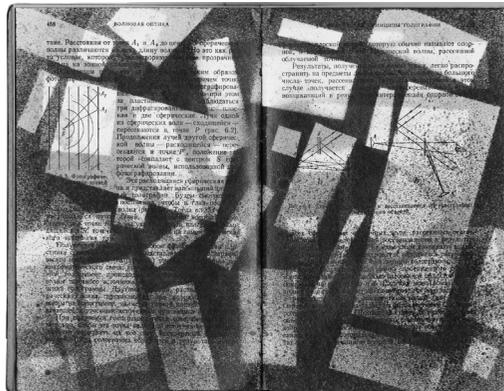
Парыгин А. Б. А. Крученых. Дыр бул щыл. Обложка. 2011.

См. техника (картон, ткань, шивание, трафарет красной краской). 22 x 15,7 x 1,2. Тираж 12 экз. Экз. № 1

**BUSINESS IS AN ART
ART IS A BUSINESS
BUSINESS IS AN ART
БИЗНЕС ЭТО ИСКУССТВО
ИСКУССТВО ЭТО БИЗНЕС
БИЗНЕС ЭТО ИСКУССТВО
BUSINESS IS AN ART
ART IS A BUSINESS
BUSINESS IS AN ART
БИЗНЕС ЭТО ИСКУССТВО
ИСКУССТВО ЭТО БИЗНЕС
БИЗНЕС ЭТО ИСКУССТВО
BUSINESS IS AN ART
ART IS A BUSINESS
BUSINESS IS AN ART**

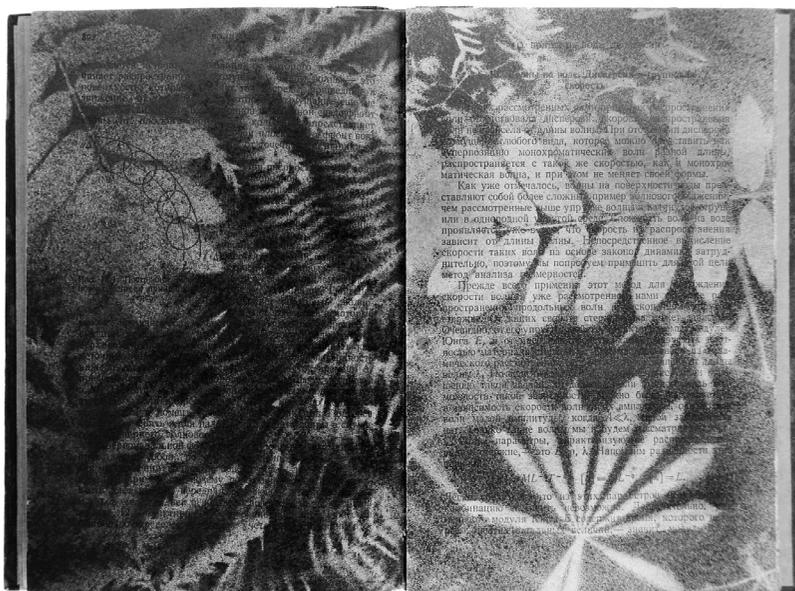
Парыгин А. Б. Искусство – это бизнес / Business is an art. 2015. Б., фольга серебряная, цифровая печать цв. тоном, стальное перо, сине-черный штамп. 21 x 14,5. Тираж 12 экз.

Экз. № 6, ГБУК г. Москвы «Государственный музей В. В. Маяковского»

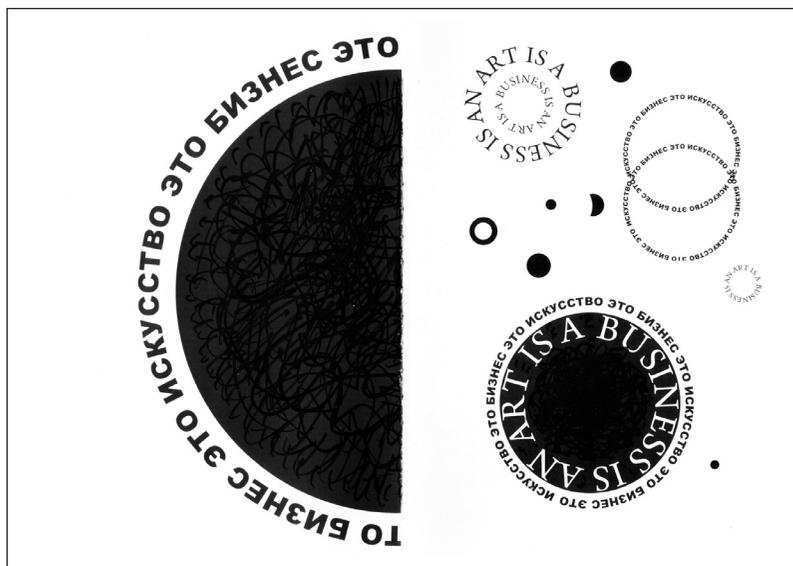


Парыгин А. Б. Absolute & Relative. Разворот. 2015.

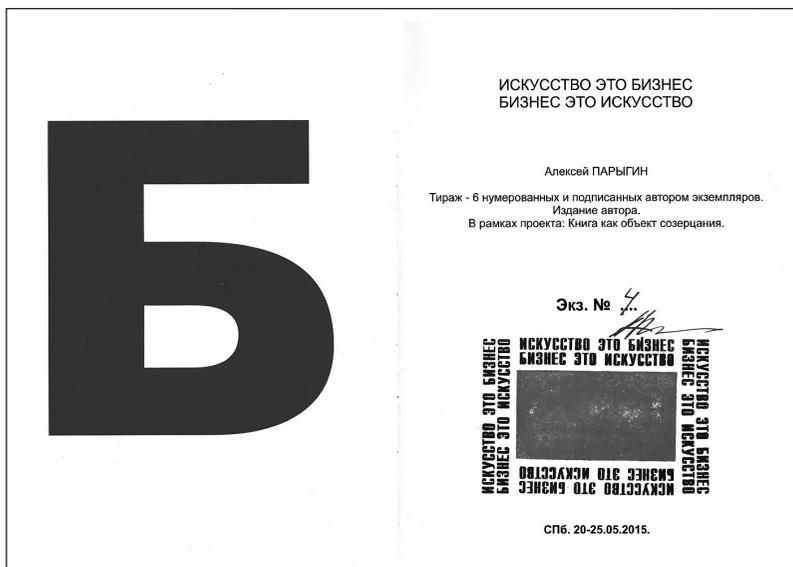
См. техника (страницы с текстом – высокая печать (набор), цв. акриловая аэрозольная краска, трафареты). 20 x 26,3. Уникал



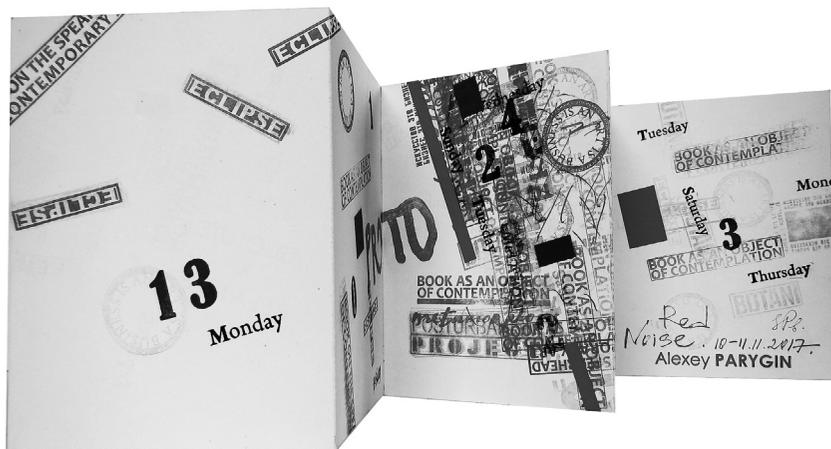
Парыгин А. Б. ВОТАНУ. Разворот. 2015. См. техника (страницы с текстом – высокая печать (набор), цв. акриловая аэрозольная краска, трафареты). 22 x 30. Уникат



Парыгин А. Б. Solar System Art. Разворот. 2015. См. техника (б., цифровая печать черным тоном, черная тушь, стальное перо, 3 цв. штампа). 21 x 29,5. Тираж 8 экз. Экз. № 1



Парыгин А. Б. ИББИ. Разворот. 2015. См. техника (б., цифровая печать красным тоном, стальное перо, красная тушь, черно-красный штамп). 21 x 29,6. Тираж 6 экз. Экз. № 1



Парыгин А. Б. Red Noise / Красный шум. 2017. См. техника (б., штампы цв. штемпельными чернилами, аппликация, тушь, стальное перо). 20 x 74,5. Уникат

Кудрявцева Лидия Степановна

МИСТИЧЕСКОЕ ПЯТИЛЕТИЕ
АЛЕКСАНДРА АЛЕКСЕЕВА
*(1950-е годы. Париж.
«Анна Каренина» Л. Толстого)*¹

С особой художественной выразительностью дар Алексева проникать в замысел писателя проявился в изобразительной сюите к «Анне Карениной». Французский романист Жюльен Грин заметил: «В силу особого дара он угадывает; он всматривается в страницу, как бы пытаясь видеть сквозь запотевшее стекло, за которым происходило бы что-то ужасное <...> Он хотел увидеть то, что происходит за описанными вещами, и восходить, используя слова в качестве гида, к истокам книги»².

Работа продолжалась более шести лет: в 1950 г. Алексеев уже обсуждал ее с другом, поэтом-сюрреалистом Филиппом Супо. За эти годы он исполнил 120 офортов с акватинтой для одного из самых солидных французских издательств «Фламарион» по заказу его владельца. По не зависящим от

1 Статья написана в соавторстве с Л. У. Звонарёвой.

2 Пер. с франц. Г. Д. Певцова.

художника причинам роман с его иллюстрациями издан не был. Драматическая для Алексеева история, не единственная в его жизни. В 1997 г., спустя пятнадцать лет после его кончины, дочь издаст уникальную работу отца в папке, без текста, элитарным тиражом в двадцать экземпляров. Еще через восемь лет, в 2005 г., оригиналы из собрания М. И. Башмакова, владельца экземпляра № 3, использует петербургское издательство «Вита Нова» для двухтомного издания «Анны Карениной». Тираж двухтомника, одетого в черный переплет, составил 1300 экземпляров.

Другого художника, кроме Алексеева, который так бы пережил коллизии романа, мистически его осмыслив, так мощно отозвался, думается, мы не найдем. Художник определял свой подход весьма просто: «...я старался вникнуть в тот замысел, какой был у автора произведения, тема которого далеко выходит за рамки истории про супружескую неверность». Он читал роман многожды. Он знал его наизусть (как свидетельствовал Жорж Нива). Проникал в такие закоулки текста, какие и вообразить себе не мог «нормальный» (Ж. Нива) читатель, извлекая мистические смыслы. Оставил 500 карандашных рисунков, блокноты с пометками на русском о персонажах романа и свои о нем размышления (как свидетельствует архив художника).

С особой тщательностью он обдумывал воплощение внутреннего мира персонажей. «Ведь внутренний мир, – рассуждал он в одной статье, – не является завершенным раз и навсегда, это – хаос,

оживленный движением, бесконечно сложным и меняющимся под воздействием внешних причин. Произведение искусства (к коим Алексеев относил и книжную графику. – Л. З., Л. К.) представляется мне некоей кристаллизацией отдельной части этого хаоса, неким упавшим с неба аэролитом. Необходимо большое усилие воли, чтобы вызвать такую кристаллизацию. А технический прием – одна из внешних причин, которая мощно влияет на эту кристаллизацию». Тем не менее внутренний мир художника попадет под влияние технического приема, замечал Алексеев. Что мы и видим в «Анне Карениной».

Выбор техники не случаен. Офорт предполагает исключительное проникновение художника в процесс рождения «хрупкого» образа, считал Алексеев. «Образ, предчувствуемый творцом, – анализировал он таинственный процесс, – неясен у него в мозгу как галлюцинация. Только в процессе воплощения он приобретает точные пластические формы. Ритм этого воплощения – один из самых мощных факторов творчества. Создание офорта почти целиком происходит в воображении. Он не должен быть вымученным». «И нужно уметь передать тот импульс, внезапный взрыв возбуждения, верный и мгновенный рефлекс – то, что называется вдохновением». Офорт помогал Алексееву по-своему и вдохновенно выражать роман Толстого.

Живая фактура акватинты и офорта имеет глубокий смысл в его толстовской сюите, которая начинается «читаться» по-особому, когда она в книге

рядом с текстом. Чему посвящены призрачные, невесомые образы-тени, матово-бледные композиции? «Был ясный морозный день... Чистый народ, блестя на ярком солнце шляпами, кишел у входа и по расчищенным дорожкам, между русскими домиками с резными князьками; старые кудрявые березы сада, обвисшие всеми ветвями от снега, казалось, были разубраны в новые торжественные ризы». Не волнения Левина, не его встреча с Кити на катке у Зоологического сада, а поэтичное описание русской снежной зимы, катание на коньках ностальгически занимает Алексеева. Милые, трогательно нелепые, скользкие по льду на коньках фигурки-силуэты, и парами, и по одиночке, разного возраста и умения, малыш с гувернанткой. Заснеженные, в иное, «потолстовски» обвисшие всеми ветвями от снега березы. И русские домики... Редкое у Алексеева почти буквальное следование толстовскому слову. А спустя несколько глав – движущиеся в медленном танце, таинственно белеющие женские фигуры в фижмах, в оборках под бледно светящимися огромными люстрами. Они в одном ритме – эти праздничные люстры с сотней горящих свечей и слабо озаренные их светом пластичные женские фигуры. Чуть подалеже она и он в захватившей их беседе... Никаких ревнивых глаз страдающей Кити, ничего из того, что мы ждем от первого ее бала. Во сне, в желанных видениях, все бывает иначе...

После драматических перипетий, уже в части пятой – те же ритмы, те же парадные, округлые,

с мерцающими свечами люстры и такие же белеющие женские фигуры в прихотливых нарядах и прическах, но уже застывшие в ожидании венчания Левина и Кити. Все фигуры, мужские в том числе, развернуты лицом к иконостасу, виднеющемуся в глубине. Во всем безотчетная тайна – все обито алексеевским, загадочным, бледным светом. Как сновидение... И, конечно, косьба на заре. Тут сосредоточенное движение, иной ритм – ритм труда. Фигуры косцов в белых рубахах в слабом утреннем тумане, ритмично взмахивающих косами. У каждого – своя хватка. Миниатюрная по размеру композиция. Низкий горизонт, высокое небо и неровная линейка стремительно движущихся (зрительно – от нас) косцов – белыми силуэтами. Аллегория деятельной, трудовой, светлой жизни, к которой причастен Левин, так точно угаданный Алексеевым. Он узнаётся по фуражке и неопытному движению косой. А потом предстанет крупно – в белой рубахе и белых портах, с косой на плече и похожий на Льва Николаевича.

Сама Россия возникает как мираж, как навсегда, навечно ушедшее. Атмосфера миража пронзительна, красива и – горька. Она рождена не замыслом, не рассудочностью, не философией, а чем-то бессознательно живущим в вечно страждущей душе художника. Это его, личное, отношение к «мысли семейной», воспринятой через призму романа и убеждения русского писателя-гения. Вслед за Толстым, Алексеев по-своему размышляет о главном: смысле бытия человека. Толстой захватил его полностью. Он читал его ежедневно.

но, часто вслух Клер¹. Он задает главные вопросы жизни самим выбором сцен и сюжетных моментов, за осмыслением их стоит судьба самого художника. Его сюита потому и вызывает такой эмоциональный отклик – не только блистательной и столь неожиданной формой.

Ключом ко всей сюите служат изобразительные вступления к восьми частям романа и фронтиспис, предваряющие все повествование (так в издании «Вита Нова»). Здесь не просто оборванный железнодорожный путь, символ неизбежности рока, тут еще бело-прозрачные роковые призраки (может быть, души мертвых?) в каком-то колдовском движении-предупреждении о смертельной беде на железнодорожных путях. Второй том этого издания начинается с еще более определенной картины-предвестницы. На высоком мосту – чернеющий поезд с дымящей трубой на устрашающе несущемся паровозе. Как удачно заметила петербургский искусствовед И. Важинская, «Поезд идет по мосту, отделяющему город живых со светящимися вдали окнами от города мертвых с надгробиями и крестами», словно мимо кладбища Сен-Женевьев-де-Буа с его русскими могилами. Тут действительно «сны, мечта, игра воображения и страхи, всплески подсознания». Подобные мистические картины, попытка воссоздать в графике зыбкую границу, отделяющую живое от мертвого, встретятся не раз, предвещая судьбу Анны.

Тема черного, убийственно опасного паровоза развивается художником. Вот мрачное механиче-

1 Клер Паркер – помощница и возлюбленная художника

ское чудище-паровоз угрожающе застыло в ледяном заснеженном пространстве под неостановимой белой крупой, всё падающей и падающей с белесого пустого неба, а черные безликие фигуры волокут куда-то черное грузное тело, извлеченное из-под колес. Следующая иллюстрация – снежное крошево, в котором тонут и поезд, и железнодорожная станция – в ней неразличимы фигуры: образ «страшной бури, что рвалась и свистела между колесами вагонов по столбам из-за угла станции». Железная махина поезда, многожды повторяемая в иллюстрациях, становится в сюите знаком неостановимо-страшного, как сама смерть. Паровоз и Анна существуют как бы в параллельных мирах – прежде чем пересечься в финале.

После первой же картины с изображением железнодорожных путей и призраков (к первой части) – совсем иное образное воплощение человеческой жизни. Яркое пламя свечей. И это не просто горящие свечи в чем-то прозрачно-хрустальном. Два стеклянных графина в виде вульгарных полуобнаженных танцующих женских фигур с вызывающе задранными толстыми ногами в туфлях на каблуках и с открытыми ягодицами, окруженные уже пустыми бокалами и подсвечником с горящими фаллическими свечами в центре прозрачного стеклянного стола – так Алексеев откликается на воспоминания Облонского о недавнем обеде: «Да, Алабин давал обед на стеклянных столах, да, и столы пели... и какие-то маленькие графинчики, и они же женщины». Емкая метафора легкомысленного существования женолюба Стивы. Во всту-

плении к следующей части романа – хрустальная люстра с ровно горящими свечами. В седьмой части (второй том) – одна настольная свеча в подсвечнике, заканчивающая жизнь черной струйкой горького пламени. «И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что было прежде во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла».

Алексеев опускает ключевые для многих иллюстраторов и кинорежиссеров сцены: встречи Анны с сыном, Анны и Вронского в Бологом, Вронский и Каренин у постели Анны, Анна при падении Вронского на скачках. Их нет в его офортах. Он ищет для себя ответы в ином. Не пропустил, вероятно, ни одной реплики Толстого, содержащей предвестие, предугаданность рокового конца. Погружался в тончайшие нюансы душевных переживаний героев, доходящих до болезненного поиска смысла жизни. Он знал: Толстой не раз находился в состоянии острой депрессии, даже в молодые годы. Заканчивая «Анну Каренину», Толстой так объяснял Крамскому эпиграф из Евангелия «Мне отмщение, и Аз воздам»: «...ей отмстит-ся за то, что по-своему хотела обдумать жизнь». На вопрос Крамского: а как же надо думать? – отвечал: «Надо стремиться жить верой, какую всосал с молоком матери, без гордости ума». Вряд ли наш художник знал этот ответ Толстого. Похоже, такая вера Алексеевым давно была утеряна. Оставалось лишь одно смятение духа. Да и Толстой скоро из-

менил свои взгляды. В то же время он писал Кузьминской на смерть ее дочери: «...нам нельзя понять, что мы и зачем, и только смиряться надо». До сих пор идут дискуссии: до конца ли Толстой признавал лишь за Господом право на наказание? Алексеев, похоже, был радикальнее. Особенно в отношении Анны.

«Пусть же перед моей Анной не восклицают: “Так она была такая? А мне она представлялась совсем другой”. Конечно же, Анны никогда не было, и она могла быть такой с таким же успехом, как и совсем другой». Более того, Анна в разных ситуациях у него разная, всякий раз не похожая на только что изображенную, а какая она, на себя похожая? У самого Толстого она удивляется своей двуликости: «Не удивляйтесь на меня. Я всё та же... Но во мне есть другая, я ее боюсь...».

Вот фигура Анны с завязанными глазами (этот мотив повторится дважды): она не знает, куда несет ее судьба. Из-под платья виднеются лошадиные копыта с подковами, перед ней – барьеры, которые она не в силах преодолеть, кроме одного, за ее спиной. Может быть, это, как пишут некоторые искусствоведы, «кентавресса»? Это и Анна, и Фру-Фру, погубленные эгоцентризмом одного мужчины. Параллель Анна – Фру-Фру развивает художник, изобразив любимую лошадь Вронского мирно пасущейся, но на привязи.

Стоя над умирающей лошадей, «с изуродованным страстью лицом, бледный и с трясущейся нижней челюстью, Вронский ударил ее каблуком в живот и опять стал тянуть за поводья». «Пре-

лестным глазом», своим «прелестным глазом» (Толстой наделил Фру-Фру, как и Анну, прелестью) смотрит у Алексева на Вронского – на другом листе – лежащая на земле Фру-Фру, и в этом взгляде уходящая из нее жизнь. А рядом – только ноги в сапогах, одна из которых грубо ее попирает, и руки безжалостно тянут за поводья, стремясь поднять. И никакого миража. Это реальность. Как пишет Набоков, «он сломал спину Фру-Фру и разбил жизнь Анны»¹.

Беспощаден взгляд художника на Вронского и в момент его попытки самоубийства. Почти всё так, как у Толстого, вплоть до опрокидывающегося стола с выгнутыми ножками и тигровой шкуры, но некрасиво лежащий на ней навзничь Вронский жалок (попытка самоубийства произошла после того, как он был унижен Карениным высотой его слов и поступка у кровати с бредящей после родов Анны). Она – видением: прозрачное лицо с широко раскрытыми глазами проступает, как на экране, – галлюцинация Вронского, рожденная безжалостностью художника. Ни Анну, ни Фру-Фру Алексей ему простить не может. Его вина вычитана им у Толстого и прочитана сердцем.

Вот Анна в театре. Нет оскорбительных взглядов театральной светской публики. Нет никого, кроме Анны. Только ее портрет. Совсем другой образ, чем прежде. Кто-то сказал: «Кармен». Действительно, экзотический цветок на полуоткрытой груди, испанская кружевная накидка на вы-

¹ «Лекции по русской литературе» В. В. Набокова опубликованы в 1980 г.

сокой прическе. Но не Кармен. В зрелом, ставшем уже не таким молодым, лице «знание чего-то не известного» (Толстой). Это мистический портрет, полный загадок. Анна еще появится в полном блеске – амазонкой на тонконогом английском вороном скакуне, великолепно нарисованном, как и ее фигура в блестящем черном, слитая в одно целое с конем. Этот парадный портрет красавицы Анны на первый взгляд ассоциируется с великолепной «Всадницей» К. Брюллова. Тут Анна полностью соответствует непреодолимо восторженному взгляду на нее Толстого как на прелестную женщину. Многоликая Анна. А сам Алексеев? Мало кто знал о его внутренней, сложной душевной жизни, скрытой под безукоризненной светскостью и обаянием. Не всякий разгадывал ее и в иллюстрациях. М. Шемякин почувствовал в них некую русскую петербургскую «сумасшедшинку».

Сны и видения толстовской героини, которых так много в романе, в воплощении художника также наполнены символическим, мистическим и пророческим содержанием. Сновидения у Алексеева тесно связаны с судьбой не только Анны, но и Вронского, и Левина, они продолжение яви и наоборот. И в романе, и в иллюстрациях между реальным и сновидческим пространствами прозрачная, зыбкая граница. Предчувствия-сновидения и галлюцинации мучают Анну, из-за нервного состояния и бессонницы она принимает морфий («морфин» у Толстого) и признаётся: «Со мной случилось что-то волшебное, как сон, когда делается страшно, жутко...». Образ бородатого мужи-

ка, ей мерещась, неизменно связан с поездом, с железной дорогой. Жуткий мужик, «физически ущербный и внешне неприглядный» из ее снов – один из самых таинственных образов в романе. Пророческий сон беременной Анны Алексеев воплощает в сцене, где Каренина бредет в полутьме собственной спальни с горящими свечами в руках и в длинном белом платье-саване. Отсветы, падающие на темные стены от дрожащего пламени свеч, напоминают гигантские рога сатаны, венчающие голову странного мужика, сидящего в углу, а на полу – мерцающее белое пятно, как провал в преисподнюю. Не отличая подлинное от мнимого, Анна даже с завязанными глазами (художник дважды повторяет этот мотив, словно подчеркивая символическую слепоту героини) упрямо движется к тупику, к драматическому финалу своей короткой жизни.

Мистические видения Анны, находящейся перед самоубийством в пограничном состоянии, повторяются в нервном полубреду: «Что-то знакомое в этом безобразном мужике», – подумала Анна, и, вспомнив свой сон, она, дрожа от страха, отошла к противоположной двери». На ее лице под вуалью был ужас. А «мужичок, приговаривая что-то, работал над железом». «Мужичок» – скорее, плод больного воображения Анны – по Алексееву, уже и не «мужичок», а некий inferнальный кошмар. Он держит какую-то железку, стоя перед чугунными колесами, железными паровозными цепями и болтами. Алексеев помечает «Нос» на эскизе к будущей иллюстрации, что хранится

ныне в швейцарском фонде. Существо с носом вместо лица, торчащим из одежды странной карликовой фигуры, вызывает брезгливое чувство.

В сюите лицо Анны крупно дано дважды: в состоянии забытья после плотской близости с Вронским и в ее смертный час. То же округлое, молодое лицо, с теми же чертами, но с полуоткрытым ртом и распахнутыми, невидящими глазами, застекленевшими: «...закинутая назад уцелевшая голова с своими тяжелыми косами и вьющимися волосами на висках, и на прелестном лице, с полуоткрытым румяным ртом, застывшее странное, жалкое в губах и ужасное в остановившихся незакрытых глазах выражение...». Такой ее воспринимает Вронский. Чьими глазами она дана художником? Безжалостны эти глаза. Раздавил Анну не поезд, а ее греховная страсть?

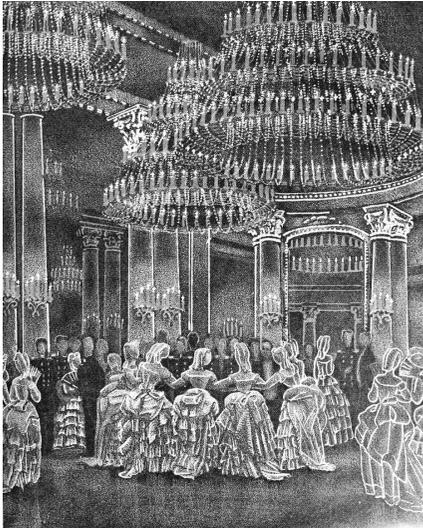
В иных смысловых ритмах существует жизнь Левина. Ей уделено едва ли не больше внимания, чем судьбе Анны. Первое же появление Левина полно динамики. Он стремительно взлетает по лестнице навстречу стоящему неподвижно Облонскому. Большие пятна света, пронизывающие эту сцену, переданной композицией и жестами Левина: эмоциональным всплеском – так начинается его восхождение, нравственное и человеческое. Его пластический образ полон скрытой силы и энергии. На другой иллюстрации – за спиной Кити, с восторгом смотрящей на Вронского, в мистически-пророческом пространстве зеркала, в будущем зазеркалье ее судьбы – мы видим мрачное лицо Левина, ее подлинного суженого, вос-

принимаящего ее влюбленность как драматический крах надежд на счастливое супружество. На пронизанных белым светом гравюрах-миражах Левин занят косьбой, ужением рыбы, в темных пятнах леса с просветами – охотой на медведя. Левина впервые посещают мысли о смерти, когда он узнаёт о смертельной болезни брата. Смерть у Алексеева оборачивается трагической метафорой – явлением в прихожей деревенского дома некой мрачной фигуры, опирающейся на деревянную палку и облаченной в черный салоп («Темно-та покрывала для него всё...»), с голым черепом, пустыми глазницами и распахнутым редкозубым ртом. Самоубийством пытается покончить Вронский, об искушении самовольным уходом из жизни думает Левин, Анна реализует эту навязчивую идею. Самоубийство как идея-фикс настигало много раз самого Алексеева: это ощутимо в его иллюстрациях к текстам французских и русских писателей. Он ушел из жизни по своей воле. Свеча жизни догорала. Он погасил ее сам.

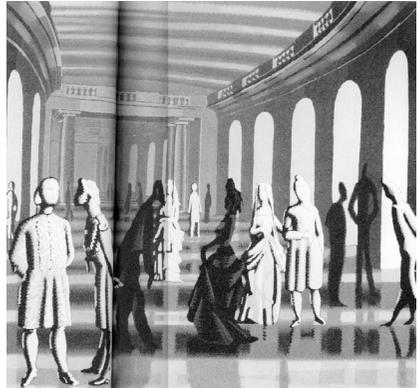
Алексеев увидел у Толстого четыре главные темы, на них и построил свою «симфонию»: темы трагической страсти Анны и Вронского, семейного счастья Левина и Кити, настойчивого искушения Смертью и преследования ею главных героев романа, и, наконец, – драматического конфликта трепетной живой природы с неостановимой жестокостью железной дороги. Все эти темы пронизаны сквозными лейтмотивами: горящих и догорающих свечей, вновь и вновь возникающего мистического таинственного мужика на желез-

ной дороге, связанного с потусторонним миром, образов лошадей, превращающихся в страшных коней Апокалипсиса, словно из дюреровской гравюры «Четыре всадника». «Невыразимая сложность всего живого», по Толстому, захватывала Алексева.

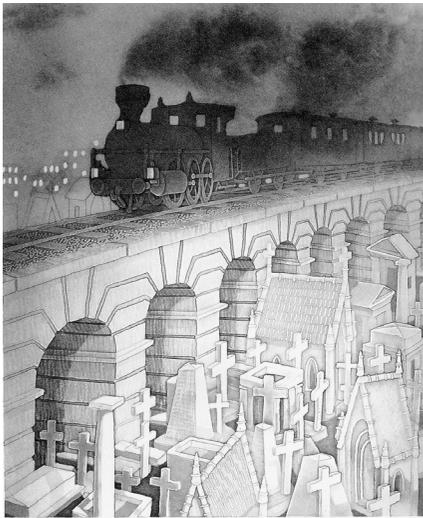
В финале толкование художником толстовского отношения к мысли семейной, к материнству, к святому предназначению женщины быть продолжателем рода человеческого смотрится неожиданно. Его творческая сверхъестественная интуиция подсказывает решение толстовского замечания: «...она с ребенком у груди...» – женская обнаженная грудь с выразительным соском кормящей матери (в юности она потрясла художника при виде спящей уфимской тетушки: «...угадал розовый сосок, красовавшийся на груди, необъятной, как Россия»). У груди Кити – рука матери и крохотная, как на иконе, младенческая ручка. Не случайно Алексеев в начале романа дал обнаженную грудь юной Кити, грудь будущей матери, при осмотре девушки врачом. А вот дважды представленное им лицо Анны: чувственное после плотской связи с Вронским и с остеклевшими глазами после смерти. Невероятное сближение–противопоставление. Алексеевская дымка (она отсутствует в офсетной печати) создает в иллюстрациях сновидческое состояние некой грезы. Материнство – святое. Тут не может быть: «Мне отмщение, и Аз воздам». Таков один из подтекстов многомерной изобразительной сюиты к роману Толстого как прозрение русского художника-гения.



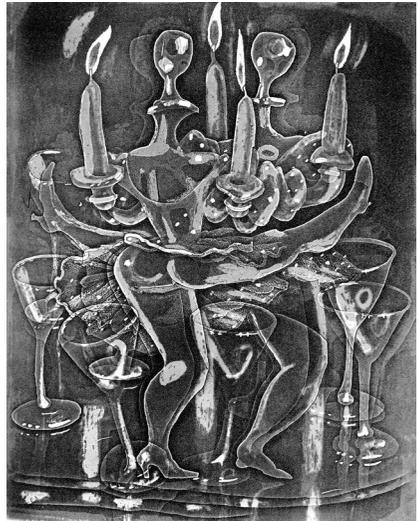
1
ИЛЛЮСТРАЦИИ
А. АЛЕКСЕЕВА
К РОМАНУ Л.ТОЛСТОГО
«АННА КАРЕНИНА».
офорт, акватинта



2



3



4



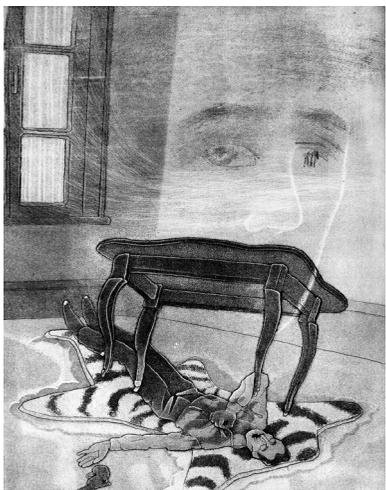
5



6



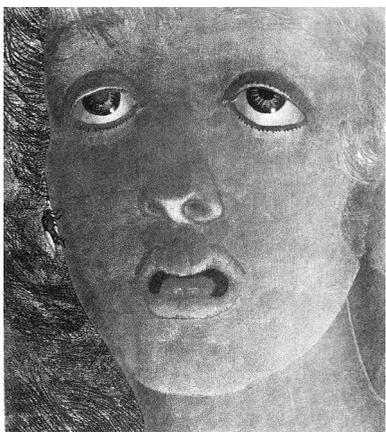
7



8



9



10



11

*Малаховская
Станислава Васильевна*

ДРУЖБА ПИСАТЕЛЯ И ХУДОЖНИКА

Кто не знает Буратино? Это любимейший герой и детворы, и взрослых! Когда я была маленькая, я очень любила «Золотой ключик, или Приключения Буратино» – думаю, каждый в детстве держал в руках эту книгу. Меня восхищала не только сказка, но и иллюстрации – без картинок читать не интересно. Когда подросла, я узнала, что милые и добрые черно-белые рисунки к первому книжному изданию «Золотого ключика» сделал мой родной прадедушка, художник Бронислав Брониславович Малаховский. Черно-белые, простые, динамичные, легкие – эти рисунки мне нравились и нравятся больше других, цветных, которые появились позже. Количество переизданий «Золотого ключика» только на русском языке исчисляется сотнями. Но самые первые и одни из самых удачных вышли из-под пера Бронислава Малаховского в 1935 году.

Мне стало страшно интересно: откуда они узнали друг друга, писатель и художник? Как сложилась их дружба? Почему прославленный писатель Алексей Толстой выбрал для своей сказочной повести молодого, еще не особенно известного художника? Начав изучать этот вопрос, я открыла для себя сюжеты и истории, достойные романа. Но пока в этой истории накопилось вопросов больше, чем ответов.

Кто такой Бронислав Малаховский? Чем он знаменит, что он успел нарисовать до работы с Алексеем Толстым? Бронислав Брониславович Малаховский родился 21 сентября 1902 г. в Санкт-Петербурге, о чем свидетельствует запись в церковной книге католической церкви Матери Божией Лурдской, что на Ковенском переулке. Отец его – Бронислав Сигизмундович Малаховский, талантливый инженер, изобретатель, польский дворянин. Мать – Екатерина Львовна Андреева, русская дворянка. У Бронислава был старший брат – Лев (1901–1982), он тоже стал художником. Судьбы братьев сложились диаметрально противоположным образом – будто по зловещему сценарию.

(Илл. 1. Лев и Бронислав Малаховские)

Братья Малаховские учились в Академии художеств, тогда – ВХУТЕМАСе. Революция разделила семью пополам: в 1919 году Лев с матерью уехал в эмиграцию в Германию, затем в Швецию. Он работал графиком и карикатуристом в газетах, прожил долгую благополучную жизнь. А Бронислав с отцом остались в России, и на их долю выпали

все тяжкие испытания, которые приготовила для них Родина: аресты, допросы, лагеря и, в конечном итоге, расстрел. Бронислав учился с 1919 по 1926 г. на факультете архитектуры, работал и как архитектор, и как график. Участвовал в выставке «Художники РСФСР за 15 лет» в Русском музее (1932) и Международной выставке карикатуры в Праге и Цюрихе (1934). Намечал работу в театре – подготовил эскизы сценографии к пьесе «Слон» А. Конкова и к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя. Большую часть своей творческой энергии он посвящал работе в журналах, затем стал активно работать над оформлением книг, и, наконец, самой его удачной, но, увы, последней стала серия иллюстраций к сказке-повести Алексея Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино».

Как могли познакомиться художник и писатель? Доподлинно это неизвестно, но в Российской национальной библиотеке в Петербурге сохранилось письмо, подтверждающее знакомство Толстого и Малаховского задолго до работы над «Золотым ключиком». В одном из писем 1926 г. Валентин Александрович Тернавцев, тесть художника, пишет о только что поженившихся Брониславе и Марии: «Мария считала мужа совершенством во всех отношениях... Бронислав Брониславович окончил Академию художеств по архитектурному классу. Работает в журнале «Смехач», рисует карикатуры... Среди их знакомых Луначарский (дважды обедал у них дома), Алексей Николаевич Толстой и его жена Наталья Васильевна, семейство Радловых, Александр Николаевич Тихонов,

Александр Александрович Осмеркин, семейство Щуко, Рина Зеленая и многие другие». Значит, в 1926 г. они уже дружны, хотя Бронислав был еще студентом последнего курса, а Алексей – уже признанным мастером. Могли они познакомиться через Павла Елисеевича Щеголева, свояка Малаховских. В 1927 г., к 10-летию Октябрьской революции, в соавторстве с А. Н. Толстым он написал пьесу «Заговор императрицы». В семье пересказывали такой анекдот: Щеголев приехал в Детское Село совершенно пьяный. Дело было зимой. Павел Елисеевич был настолько пьян, что не смог назвать кучеру адрес, куда именно его отвезти. Но на нем была медвежья шуба, и кучер понял – такой богатый гость может ехать только лишь в дом Алексея Толстого. Привез Павла Елисеевича в дом Толстых на Церковной улице – и не ошибся! В 1928 г. Алексей Толстой переезжает жить в Детское Село, а свою квартиру на Ждановке (Малый проспект П. С., 1/3) уступает семье художника Бронислава Малаховского.

(Илл. 2. Фото: Семья Малаховских в квартире на Ждановке)

В этой большой квартире жила семья из 8 человек: Б. Б. Малаховский с женой Марией Тернавцевой и детьми – Катей и Валец (Валя (мой дедушка) родился уже здесь, на Ждановке, в 1932 г.), теща (Мария Адамовна Арцимович), сестра Марии – Ирина Тернавцева с новым мужем художником Натаном Альтманом, вернувшийся из Соловецкого лагеря особого назначения отец Бронислав Сигизмундович Малаховский.

Из писем Валентина Александровича Тернавцева: «...Новый 1934-й год Муся и Ирина вместе с А. Н. Тихоновым встречали у Толстых в Детском Селе... Но жизнь как-то выстраивается. Сестры поселились вместе в бывшем доходном доме Ванюковой А. И., что на углу Малого проспекта и Ждановской набережной, где в 1920-е годы жил Ф. К. Сологуб, в квартире, которую раньше занимал Толстой; а летом выезжали в Крым или на дачу. Внук Валечек называет «Дедиска», заставляет читать ему и рисовать, играть в прятки, гулять за ручку, качать на гамаке, подбрасывать в воздух...»

Именно в этой квартире происходило одно из первых чтений «Золотого ключика» Алексеем Толстым. Вот как вспоминает об этом писательница Лидия Варковицкая: «Алексей Николаевич сидел за большим обеденным столом, рядом с художником, который пробовал делать наброски будущих рисунков, но это ему плохо удавалось, потому что и он сам, и все присутствующие безудержно хохотали. Не было никакой возможности не смеяться. Не смеялся только один автор. Выражение его лица было благожелательным и безмятежным. Он откладывал в сторону лист за листом, выпивал глоток-другой вина и продолжал ровным, спокойным голосом повествовать... Часы отзванивали час за часом, уже наступил рассвет, а мы, взрослые люди, сидели, как очарованные, и слушали детскую сказку...»

(Илл. 3. Фото наброска Малаховского)

Кто помогал художнику создать образы героев сказки? Конечно, его родные дети! В красавице

Мальвине узнается дочь Катя, а в озорном Бура-тино – востроносый непоседа Валя.

(илл. 4. Валентин (Дмитрий) Брониславович и Екатерина Брониславовна Малаховские. 1937 г.)

Почему Алексей Николаевич выбрал именно Бронислава Малаховского для работы над иллюстрациями к «Золотому ключику», несмотря на то, что многие знакомые отговаривали его от этого сотрудничества? Но Толстой отвечал лишь: «Только Малаховский!» Возможно, причина этого выбора кроется в прошлом. В 1924 г. в Берлине, в издательстве «Накануне» вышла небольшая книжица: «Карло Коллоди «Приключения Пиноккио», перевод с итальянского Нины Петровской. Переделал и обработал А. Толстой. Рис. Льва Брониславовича Малаховского».

Творческая манера Бронислава Малаховского, безусловно, находится в диалоге с иллюстрациями его брата, Льва Малаховского, к «Приключениям Пиноккио». Округлость линий, живость рисунка, выразительность силуэта, человеческие эмоции у животных, карикатурность – это то общее, что присуще обоим братьям-художникам. Иногда они даже работали вместе – сохранилась серия рисунков 1918 года «Галерея предков», над ней братья работали совместно, и очень сложно отличить, чьему перу какой персонаж принадлежит.

(Илл.5. Листы из серии «Галерея предков»)

Потом их жизненные и творческие пути разошлись. Но Алексей Николаевич своей волей решил соединить творческие биографии братьев-

художников. Не исключено, что и это был один из его фирменных «розыгрышей». Старшему брату Льву достается рисовать деревянного Пиноккио, а младшему Брониславу – живого и непосредственного Буратино. Писатель последовательно превратил Пиноккио в Буратино, пользуясь помощью художников братьев Малаховских. Буратино – образ, родственный Пиноккио, но далеко не тождественный. И Бронислав Малаховский это отлично показал в своих рисунках.

(илл. 6. Сюжет с полицейским. Л. Б. Малаховский «Приключения Пиноккио» (1924) и Б. Б. Малаховский «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (1936))

Иллюстрации Бронислава Малаховского – более тонкие, легкие, лаконичные, живые, чем у его брата. Его рисунок смотрится как быстрый набросок, но на самом деле каждая композиция, даже заставка – выверена до мелочей, художник разрабатывал по несколько вариантов каждой иллюстрации. Долгий композиционный поиск можно проследить по сохранившимся альбомам художника, где он карандашом скрупулезно вырисовывает каждого героя, придумывает детали, а потом избавляется от них, распределяет массы и по-разному расставляет акценты. В отличие от брата, он не использует сплошную заливку черным, сокращая арсенал выразительных средств художника до самого минимума – до одной линии. И одной только этой линией он наносит точный удар в сердце зрителя! Никто не остается равнодушным, глядя на его рисунки. На первый взгляд,

иллюстрации вполне традиционны и реалистичны, но в них чувствуются тенденции своего времени: горлышки у всех сосудов изображаются кубистически.

(Илл. 7. Б. Б. Малаховский «Золотой ключик или приключения Буратино» (1936)

«...Опыт карикатуры с ее диалектикой условного и реального сказался – и весьма перспективно – в самом подходе художника к литературному материалу, представляющему собой сплав сказочно-условного и конкретно-наблюденного, пародийного и искреннего», – пишет искусствовед А. Д. Боровский. Работа над рисунками к сказке про Буратино завершилась в 1936 г. выпуском «Детгизом» первого издания «Золотого ключика» тиражом 50 тысяч экземпляров. Это было первое книжное издание, потому что сначала «Золотой ключик» частями напечатала «Пионерская правда» – тем самым повторив итальянскую историю «Пиноккио», которая тоже начиналась с газетной публикации 1881–1883 гг. Еще одно совпадение? Критики сходятся на том, что иллюстрации к «Золотому ключику» – это лучшая работа Малаховского-художника. Именно в этих рисунках максимально проявился его талант, наблюдательность, опыт и творческая зрелость. К сожалению, на этом взлете судьба его безвременно оборвалась.

23 июля 1937 года Бронислав Брониславович Малаховский был арестован на даче в деревне Вороничи Псковской области, где отдыхал с детьми и семьей художников Радловых, по ложному анонимному доносу. Ленинградский мартиролог

1937–1938 гг.: «Малаховский Бронислав Брониславович, родился в 1902 г., гор. Ленинград; поляк, б/п., архитектор-художник. Проживал: г. Ленинград. Арестован 23 июля 1937 г. Приговорён: Комиссия НКВД и прокуратуры СССР 25 авг. 1937 г.; обвиняется: 58-6 УК РСФСР. Расстрелян 27 авг. 1937 г.»

Мог ли Алексей Толстой повлиять на судьбу дружественной семьи, помочь избежать страшной беды? Наверное, он сделал все, что было в его силах. Показания Михаила Кольцова, опубликованные в книге Виктора Фрадкина «Дело Кольцова», проливают свет на этот вопрос: «В ноябре того же года [1937] он [Толстой] тревожился о судьбе своего друга, некоего Малаховского, поляка, арестованного в Ленинграде. Он сказал, что будь на месте Заковский – он освободил бы Малаховского, теперь же неизвестно, где и как за него хлопотать».

Толстые поддерживали Малаховских, как могли. Из писем В. А. Тернавцева: «Мусе назначили высылку в Кустанай, но после хлопот А. Н. Толстого ее выслали в Алма-Ату... В Алма-Ате можно каждое воскресенье ходить в храм, можно каждый день читать Евангелие, которое Мусе подарила Ал. Ан. Альбова (жена о. Николая Альбова) и которое всегда с ней. Но до сих пор ничего не известно о судьбе Бронислава – ее Славушке. На Ирину и ее мужа Натана Исаевича Альтмана целиком легла забота о матери и племянниках Кате и Вале. Надо хлопотать об обмене жилья, о переезде, о продаже вещей... Марию навестили также Ирина

с Лидочкой Щуко, привезли разные вкусности от Радловых и Тихонова. Шерстяные чулки прислала Наталья Васильевна Толстая, жена А. Н. Толстого. О Славе никаких известий, Мария пробовала высылать деньги на БАМ, но они вернулись».

«В мае 1939 года Ирина простояла 14 часов в очереди к секретарю Берии. Натан ей туда приносил бутерброды. Она подала заявления о Мусе и о Славе. Дело Славы обещали пересмотреть. Из разговоров узнала, что Слава был в конце 1937 г. в Ташкенте, а в 1938–1939 г. на Колыме, что ему дали 8 лет, главное, что он был жив и здоров – так сказали люди, случайно видевшие его примерно полгода тому назад. Ирина хлопотала о разрешении для сестры приехать в Ленинград на 10 дней, собирала подписи разных орденосцев и партийцев. В том числе подписи братьев Маршак, Самуила и Ильи, и Чуковского. И подала просьбу в НКВД рассмотреть дело Муси независимо от дела Малаховского Бронислава. Разрешение было дано, и в феврале Муся с сыном выехала в Ленинград, где пробыла 25 дней. Муся повидала всех друзей, была у Наталии Васильевны Толстой, и она читала свои воспоминания, хорошо написанные и интересные: о своем детстве, о Есенине и Дункан, об Иване Бунине».

Бронислав Брониславович Малаховский был реабилитирован посмертно Военным трибуналом Ленинградского военного округа 8 января 1958 г. за отсутствием состава преступления. В 1959 г. «Золотой ключик» с иллюстрациями Бронислава Малаховского был издан в Праге на

чешском языке. Примечательно то, что в издание включены цветные обложка и иллюстрации, так что общий ансамбль смотрится гораздо ярче изданий 1930-х годов. В 1992 году книга с рисунками Малаховского была переиздана в Москве тиражом 250 000 экземпляров.

25 июля 2015 г. в Санкт-Петербурге на фасаде дома 1/3 по Малому проспекту Петроградской стороны (угол Ждановской наб.) в его честь был установлен мемориальный знак «Последний адрес». Рисунки Бронислава Малаховского экспонируются на выставках, о его творчестве пишут статьи, готовится переиздание «Золотого ключика» с его иллюстрациями.

Список литературы:

1. Боровский А. Д. Северный грифель. Статьи о графическом (1978–2012). – СПб.: Проект «Свободные художники Петербурга», 2012.
2. Варламов А. Алексей Толстой. Биография. – М.: Эксмо, 2009.
3. Малаховский Б. Б. Сборник статей. Сост. Щеголева-Альтман И. В., 1978.
4. Н. Ре-ми, Б. Малаховский, В. Дени. Альбом. Сост. Крылов А. П., Щеголева-Альтман И. В., Свиридова И. А. – М.: Советский художник, 1984.
5. Павлов Г. Н. Оружия любимейшего род. М.: «Сварог и К», 2002.
6. Толстой А. Н. Золотой ключик, или Приключения Буратино. Послесловие С. Сивоконя. – М.: Семья и школа, 1992.
7. Фрадкин В. А. Дело Кольцова. – М.: Вагриус, 2002.



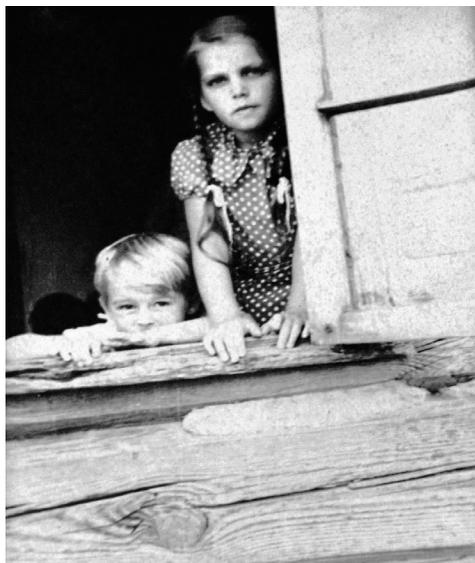
Лев и Бронислав
Малаховские

Семья Малаховских
в квартире
на Ждановке





Фото наброска
Малаховского



Валентин (Дмитрий)
Брониславович
и Екатерина
Брониславовна
Малаховские.
1937 г.



Листы из серии
«Галерея предков»

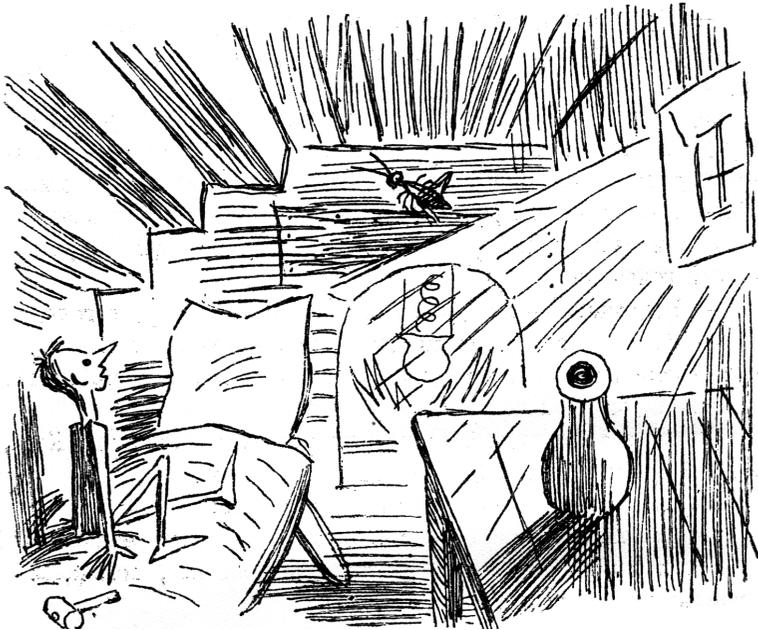


Б. Б. Малаховский
«Золотой ключик,
или Приключения
Буратино» (1936)



Сюжет
с полицейским.
Л. Б. Малаховский.
«Приключения
Пиноккио» (1924)

Б. Б. Малаховский.
«Золотой ключик,
или Приключения
Буратино» (1936)



Певцов Григорий Дмитриевич

ЖИВОЙ СВЕТ БИБЛИИ В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ МАРКА ШАГАЛА

Глядя на полотна Марка Шагала, мы невольно ощущаем, что в той или иной степени библейскими мотивами и образами дышит почти каждое его произведение. Эти образы органично присущи самому духу его творчества. Еще в начале своего пути, в парижский период 1910–1914 гг. художник создает полотно «Посвящается Аполлинеру» на тему сотворения Евы из ребра Адама и первородного греха. На другой картине того времени, названной «Голгофа» или «Посвящается Христу», Спаситель изображен в виде иудейского младенца, приносимого в жертву. Но во всей широте и глубине библейские образы появляются у Шагала лишь в 1930-е годы – в его ставшей знаменитой серии офортов на темы Ветхого Завета. Заказчиком этой серии выступил известный парижский маршан и издатель Амбруаз Воллар. После получения заказа Шагала, как он сам вспоминал, начал буквально «мечтать об иллюстрациях к Библии».

Важнейшим событием для художника на пути создания библейского цикла явилась его поездка вместе с первой супругой Беллой Розенфельд на Святую землю осенью 1931 г. – по библейским местам в Палестине, Сирии и Египте. Шагалу нужны были живые впечатления, о которых впоследствии он будет говорить как о «сильнейших в жизни», соприкосновение с реальностью земного бытия неостывающего библейского пространства-времени.

О своих впечатлениях художник вспоминал так: «...Иерусалим? В этом городе тебе кажется, что ты добрался до конца своего путешествия. В этих узких улочках, где бегают козы, снуют арабы, красные, синие, зеленые евреи бредут к Стене Плача, я почувствовал, что еще недавно по этим камням ходил Христос; здесь я ощутил, что иудаизм и христианство были одной семьей».

Шагал ходил по камням, где ступали пророки: «Я буду писать “Пророков”...» Общение с иерусалимскими святынями окрылило его и дало импульс для сопряжения в духовно-пластическом пространстве своих произведений иудейского и христианского начал.

Впечатления от поездки вылились в эскизы к будущим картинам и офортам цикла. Соединившись с автобиографическими воспоминаниями детства и юности, они позволяют ему «увидеть Библию» и отобразить ее в столь узнаваемых, шагаловских, пластических формах: «...Я вижу в Адаме своего брата; и Авель, и Каин – братья, наши братья. И потоп принадлежит всем нам. В судьбе Сар-

ры я узнаю свою мать». «Я вижу руки отца, живот матери, взгляд, улыбку, слезы, грусть, облака у них над головами, точно брачный балдахин, слышу тихую песню моего народа».

Как художник книги Шагал вполне сформировался лишь в 1922 г, когда освоил, будучи в Берлине, техники офорта, акватинты и сухой иглы, а также литографии и ксилографии. Тогда профессиональными советами ему помог еврейский гравёр Герман Штрук. Впоследствии художник вспоминал: «Мне кажется, что мне чего-то не хватало, если бы я, оставив в стороне цвет, не занялся в определенный момент жизни гравюрой и литографией. С ранней юности, когда я только начинал пользоваться карандашом, я искал чего-то, что могло разливаться, подобно большому потоку, устремленно к далеким и влекущим берегам».

Шагал, как он сам о себе говорил, ощущал «самый нерв гравюры». В этой технике он мог в полной мере передать холистичность своего видения мира, в котором удивительным образом ощущается органическое единство микро- и макрокосма: «Когда я брал в руки литографский камень или медную доску, мне чудилось, что у меня в руках талисман. Мне казалось, что я могу поместить на них все мои печали и радости...»

Передавая свои ощущения нового художественного пространства, художник писал: «...Может быть, думал я, существуют другие измерения – четвертое, пятое, – не обязательно видимые глазу; причем, подчеркиваю, это вовсе не представлялось мне ни “литературой”, ни “символиз-

мом”, ни тем, что называют поэзией в искусстве. Возможно, это нечто более абстрактное, более свободное; абстрактное означает не оторванное от реальности, а скорее орнаментальное, декоративное, всегда являющееся только частью целого. Возможно, это что-то, заставляющее интуитивно создавать гамму пластических и эмоциональных контрастов, насыщающих картину и глаз зрителя новыми, непривычными вещами и идеями...»

Все иллюстрации 1920-х годов, в том числе автобиографической книги «Моя жизнь», являлись офортами (нередко в сочетании с сухой иглой и акватинтой). То же относится и к листам к Библии. При этом части гравюр предшествовали цветные гуаши.

В 20-е годы в стиле Шагала проявляется больше классического начала, но шагаловское проникновение в психологию персонажей сочетается с преодолением земной гравитации, с выходом за пределы земного пространства-времени, в высшее духовное пространство.

Своим предшественником в искусстве офорта, также проявившим в своем творчестве немалый интерес к сюжетам Ветхого Завета, Шагал ощущал Рембрандта. «Я уверен, что Рембрандт меня любит», – писал он в «Моей жизни». Другим источником творческого вдохновения для художника явился Эль Греко с его метафизикой, живописью которого он проникся будучи в Испании.

Шагал серьезно интересовался искусством Средневековья с его образно-символическим подходом и устремленностью к Небу, когда человек

представал частью космоса. Подобно своим предшественникам, автор «Библейского Послания» нес высокую миссию, своего рода пророческое служение, являясь связующим звеном между Небом и землей.

В период 1930-х и в начале 40-х годов художником выполнены 105 офортов и несколько меньшее количество гуашей к Пятикнижию Моисея, книгам Иисуса Навина, Судей, пророка Самуила и Царств, пророков Исайи, Иеремии, Иезекииля.

В 1939 г. в автомобильной катастрофе погибает Амбруаз Воллар, заказчик многих книжных работ художника. И несмотря на то, что тиражи отдельных гравюр были напечатаны в 1920-е и 30-е годы, сами книги с иллюстрациями Шагала вышли при участии уже другого издателя – Эжена Териада («Мертвые души» – в 1948 г., «Басни» Лафонтена – в 1952-м, Библия – в 1956-м). Все эти книги были напечатаны небольшими тиражами, на ручном станке, с авторских досок, на особой бумаге. Они не были сброшюрованы и были помещены в переплетные папки и футляры. Предназначались они для библиотек, музеев и коллекционеров.

В год выхода Библии Териад выпустил также двоянный номер (33–34) журнала «Верв», в котором были опубликованы 18 оригинальных цветных и 12 черно-белых литографий на библейскую тему, а в 1960-м году в двоянном номере (37–38) того же журнала, под названием «Рисунки к Библии» были напечатаны 25 цветных и 26 черно-белых литографий.

Мало того, в 1956 г. художник преобразил свою библейскую серию из 105 офортов (бумага, сухая игла), расписав ее вручную гуашью, и подарил этот, в прямом смысле уникальный, единственный экземпляр своей второй жене Ваве (Валентине Шагал).

Эти расписанные листы отличаются особой экспрессией. Характерные для них тонкие переходы и контрасты света и тени акцентированы в одних случаях контрапунктом, в других – гармонией цветов и тонов. Основные из них – красный, желтый, синий и зеленый (интересно, что те же цвета мы находим в созданных художником позже витражах Иерусалимской синагоги). Цвет у Шагала не отражает реальной окраски вещей, но несет символическое, эмоциональное начало, создает впечатление особой значимости событий, духовного парения над физической реальностью.

В своих листах Шагал создает визуальное воплощение Священного Писания. При этом текст Библии передан через глубоко личные образы. Все персонажи Шагала являются одновременно и участниками Священной истории, и их потомками из близкой ему с детства среды – еврейских местечек рубежа веков. В своей монографии Ф. Мейер так сказал о герое шагаловских офортов: «человек, который не изменяется в веках, который видит Бога и черпает оттуда свое достоинство и величие».

Сам Шагал называл свой стиль «психопластикой». При этом ощущению духовности его работ способствовала сама техника офорта. Присут-

ствии же цвета в работах Шагала имеет особое, сакральное значение. О чистоте и светоносности цвета художник, по его словам, мечтал «еще в жизни матери». В предисловии к каталогу музея «Библейское Послание» он писал: «Но цвет есть внутреннее качество. Он не зависит ни от стиля, ни от трактовки формы, ни даже от мастерства художника. Он вне направлений. Из всех направлений останутся только те немногие, в которых есть этот внутренний цвет. <...> Живопись, цвет – не вдохновлены ли они любовью? <...> В этой любви находят место и социальные действия, и суть всех религий. Для меня совершенство в жизни и искусстве имеет библейское происхождение. Искусство, лишенное библейского духа, основанное на логике или механистической конструкции, – не принесет плодов».

Библейская серия Шагала открывается гравюрой «Сотворение человека». На ней мы видим Творца мироздания Яхве, Бога Отца, несущего на руках созданного Им по своему образу и подобию Адама и собирающегося вдохнуть в него душу живую. Крылатый предвечный Бог, заключающий в себе неуловимое первоестество, парит во «тьме над бездною», подобно облаку. Взор его устремлен в сторону, противоположную Его полету. Стремясь в будущее, Он как бы охватывает взглядом прошлое, соединяя их в одно целое и пребывая над временем. В золотистой сфере над Его крылами начертано имя Бога Яхве.

На следующем листе изображен Ноев ковчег – символ спасения праведников, и прежде всего

духовного, символ победы человека над грехом, сохранившей единство всего живого на Земле. В окне ковчега, открывающегося нам изнутри, мы видим голубку, и это не случайно, ведь одним из главных символических мотивов Шагала, характерных для его творчества в целом, является мотив окна, соединяющего мир дольний с миром горним.

Благодатным божественным огнем и глубочайшей верой проникнут буквально источающий сияние офорт «Неопалимая купина». В молитвенном преклонении Моисей предстает горящему кусту, внимая Всевышнему. Вверху кроны, в светоносной сфере мы видим имя Бога. Последнее свидетельствует о том, что Шагал обладал глубоким и точным знанием Священного Писания, ибо в нем сказано, что из среды куста с Моисеем говорил не ангел, как многие полагают, а сам Господь.

Офорт «Песнь Давида» полон струящихся, возносящихся к небу златострунных молитвенных звуков псалмов Давида – царя, пророка и поэта-псалмопевца, одного из любимейших персонажей Шагала. Ритмически выверенная композиция, выстроенная вдоль сильной диагонали, выразительные эффекты светотени и тонкая золотистая гамма создают физическое ощущение приподнятой звучащей песни.

На следующем по порядку листе «Вирсавия у ног Давида» персонажи исполнены одновременно божественного, царственного призвания и выстраданной глубокой и нежной человеческой любви.

Изящным архитектурным ритмом и подчеркивающей величавую торжественность момента симметрией цветовых рифм-акцентов отличается офорт «Соломон на троне».

Выделяется своим предельным духовным напряжением офорт «Господь, ведущий пророка». Явившийся из вышних, нездешних миров Господь с пернатыми крылами и, как и в «Сотворении человека», обращенным назад к избранному пророку лицом и взором, исполненным духовного призыва, ведет его к совершению предначертанного высокого служения.

Посвящение другого пророка изображено на листе «Призвание Иезекииля». Мы видим характерное для ветхозаветной традиции изображение руки Бога, держащей священный свиток, передаваемый пророку Иезекиилю, который должен съесть его и обрести тем самым высшую мудрость и пророческий дар.

Одним из офортов Шагала, невольно сопрягающим образы Ветхого Завета и традиционное изображение ветхозаветной Троицы в христианском каноне, является «Авраам и три ангела». В отличие от христианской традиции, у Шагала ангелы сидят к нам спиной напротив стоящего к нам лицом Авраама, а лица ангелов видны в профиль. При этом крылья ангелов окрашены в различные цвета, перекликающиеся с цветами одеяний ангелов в рублевской Троице и имеющие в христианстве определенное сакральное, символическое значение. Так, красный символизирует жертвенную кровь Христа, его царственность и одновре-

менно, в своей светлой тональности, является цветом торжествующей Пасхи, победы жизни над смертью. Этот цвет знаменует Бога Сына – Второе Лицо Троицы. Зеленый же цвет является символом Святого Духа.

Еще одну связь с иконографическими образами христианской традиции мы находим в офорте «Мессианские времена». Парящий вверху Бог Отец созерцает новую Землю. Среди множества самых разных живых существ, пребывающих в мире и полной гармонии друг с другом, мы видим совсем юного отрока с нимбом над головой, явно перекликающегося с образом Христа, – Спаса Эммануила.

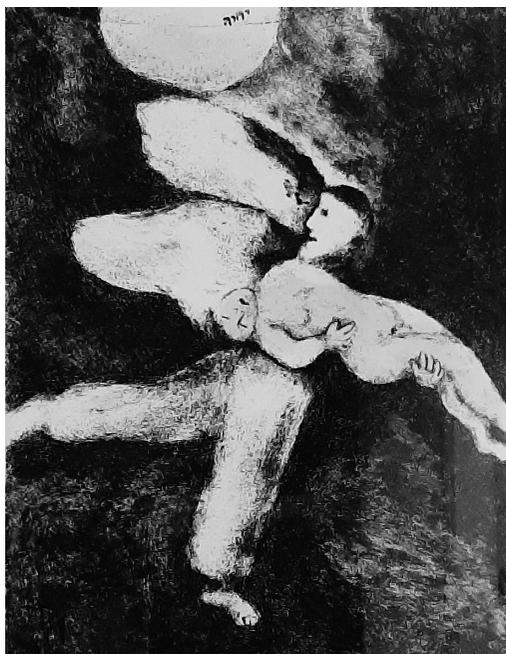
Сам Марк Шагал ощущал себя «рожденным <...> между небом и землей; мир казался мне огромной пустыней, в которой моя душа движется, подобно факелу». По-видимому, отсюда его особая космичность и цельность. «Честно говоря, – писал он, – я человек с одним жильем и единственной картиной».

В докладе, прочитанном Шагалом в 1940-е годы в США, есть такие слова: «Совершенно напрасно некоторые боятся слова “мистика”, которому придают оттенок религиозной ортодоксии. Следует очистить это понятие от замшелости, вернуть ему первоначальную чистоту и высоту. Мистика! <...> Но существует ли без мистики хоть одно великое полотно, великая поэма или даже социальное движение?»

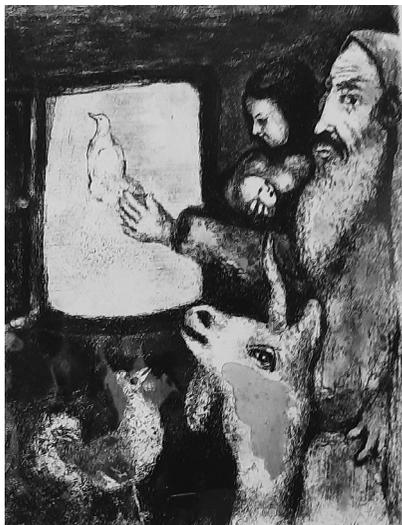
В предисловии к каталогу музея «Библейское Послание» художник вспоминал: «С ранней юно-

сти я был очарован Библией. Мне всегда казалось и кажется до сих пор, что Библия является самым большим источником поэзии всех времен. С юности я искал отражение этой поэзии и в жизни, и в искусстве. Библия созвучна природе, и эту ее тайну я пытаюсь передать».

По-новому ожившие ветхозаветные образы в иллюстрациях Марка Шагала, явившиеся плодом глубочайшего погружения в Священное Писание и сопереживания библейским персонажам, пропущенного через самое сердце художника, хранившее память своего детства и многих поколений своих предков, поистине передают нам живой Свет этой Книги книг.



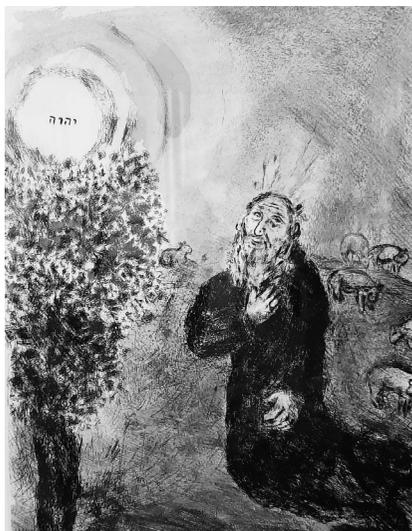
Библия.
Сотворение
человека



Библия. Голубка ковчега



Библия. Авраам и три ангела



Библия. Неопалимая купина



Библия. Песнь Давида



Библия. Вирсавия у ног Давида



Библия. Соломон на троне



Библия. Мессиянские времена



Библия. Господь, ведущий пророка



Библия. Призвание Иезекииля

Рыжанок Марина Валентиновна

Альбом литографий художника
В. АДАМА в НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКЕ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Торжества коронавания 1826 г. в Москве были ознаменованы выходом в свет подносного издания, посвященного восшествию на престол Николая Павловича Романова. Коронационный альбом Николая I был создан по инициативе француза-коммерсанта Анри Графа, для реализации в его книжных магазинах Франции и Англии. Фолиант украшался согласно модным тенденциям французской традиции оформления подносных изданий первой трети XIX в. Из 26 листов книжного блока 14 занимают литографии. Иллюстрации, исполненные литографом М. Л. Куртеном (M.L. Courtin) с рисунков французского художника Жана-Виктора Адама (Jean-Victor Vincent Adam), вошли в альбом на отдельных вклейках с тиснением. Изображения, исполненные одним автором, заставили обратить на себя внимание. Одинаково хорошо исполненные фигуры людей и лошадей, архитектурных строений и пейзажей предполагают разноплановые возможности исполнителя.

Рисовальщика армейской тематики – Николая I, который приобрел четыре экземпляра подносного издания коронационных торжеств, не мог привлечь рядовой художник.

Творчество Адама захватывает с первого взгляда. Родившийся в Париже 28 января 1801 г. в семье известного гравера своего времени – Жана Адама, Жан-Виктор в 13 лет был отдан в школу изящных искусств. Закончив обучение в ателье Шарля Менье и Жана-Батиста Рено, 18-летний художник начал исполнять заказы для Версаля. «Въезд французов в Майнц», «Битва при Варру», «Взятие Менина», «Битва при Кастильоне». Получив на Салоне 1824 года золотую медаль, уже в 1825 г. он исполнил акварель для листа к коронационному альбому Карла X. Этот опыт и позволил ему стать автором всех работ для литографий к подносному изданию – альбому Николая I, фактически изданному в 1828 году.

Подчеркнутые фигуры военных чинов, прекрасные лошади, запряженные цугом, отображенные в листах коронационного издания, не оставляют сомнений, что работы исполнял художник-баталист. Изображения на листах отражают период творческого перехода исполнителя оригиналов от миниатюры к крупноформатной иллюстрации. Многие художники первой половины XIX в. подходили к искусству иллюстрации как к проблеме стилистических ее особенностей и книжной формы. Адам не был исключением. В середине XIX в. крупноформатный альбомный лист стал основной формой роскошных изданий.

Но в 1830-е годы это были пробы новых техник – от гравюры к литографии.

Изучение темы привело меня в научную библиотеку Академии художеств, где в отделе редкой книги хранится альбом литографий «Le Bien et le Mal».

Издание литографий с работ художника, как позднее выяснилось – анималиста, состоялось в 1832 г. – через четыре года после выхода в свет подносного издания Николая I (о котором ранее был сделан доклад на Трауготовских чтениях). Виктора Адама, как и всю общественность Франции в период Июльской революции, волновал этический момент войны. Художников разных стран и эпох занимала эта тема.¹

66 литографированных листов, на которых изображены бытовые и военные сцены французской армии, помещены в одну, внушительного размера, папку. Нумерация листов сплошная; по центру в верхней части страницы арабские цифры вписаны в барочный медальон орнаментальной рамки. Вертикальная линия разделяет лист на две равные части: Le Bien (хорошо) / le Mal (плохо).

Литографические работы отображают ситуацию в стране глазами художника. Виктор Адам отвечает на вопрос, что такое хорошо и что такое плохо в революционном состоянии столицы Франции, в своей серии работ, сохра-

1 Николай Рерих в XIX веке обратился к юристам Франции, и в международное право был введен закон о сохранении культурных ценностей мира во время военных событий. Этот закон существует по сей день.

нившихся в академической научной библиотеке Санкт-Петербурга.

Первые листы папки раскрывают перед нами добропорядочных жителей Парижа с патриархальным семейным укладом, занятых трудом и творчеством. В центре композиции добра автор помещает две более крупные миниатюры: коленапреклоненную даму, пребывающую в молитве, и творческий процесс живописца. Для художника это основные критерии добра – вера и искусство. По периметру расположены сопутствующие изображения меньшего размера: тема семьи, детей, животных, труда и отдыха, благотворительности. Маленький погрудный портрет-набросок в профиль отражает восприятие художником военных. Благородный офицер в эполетах с кудрявым чубом, усами и открытым взглядом занимает самую малость в мировоззрении художника.

Вторая часть первых листов представлена нелицеприятными сюжетами пьянства, мошенничества, нищеты, попрошайничества и детской беспризорности. Мастер-литограф очень точно передал в листах движение фигур, подчеркнутое художником буквально несколькими штрихами.

Монохромные миниатюры располагаются и в ином порядке. Некоторые листы имеют по три равнозначных изображения на каждой половине страницы. Поездка компании в быстро движущейся карете, запряженной цугом двумя парами лошадей, с возницей; подкованная кузнецами лошадь и сопровождение воспитателями детей-сирот – в части добра противопоставлены группы

подозрительных лиц, различные противоправные действия и уличные драки беспризорников. Каждое изображение имеет строгую горизонтальную форму. Короткие штрихи ландшафта и безотрывные линии фигур людей и животных усилены светотенью.

Болезненная тема войны художником-гражданином Виктором Адамом отображена в литографии двучастной миниатюры. Знаменосец французской армии на возвышении и пленные в восточных пиратских одеждах противопоставлены исполненным болью за плененных бедуинами сограждан на крупных миниатюрах, в теме зла. Надо полагать, что автор работ принимал участие в изображенных событиях, настолько детально и со знанием дела переданы сюжеты.

Крупным планом изображены победы или обходные маневры, исполненные на фоне горной цепи, и поражения на поле брани с грудой тел и кричащими вестниками смерти – птицами.

Серия листов, показывающая наступившие после сражений последствия, полна трагизма как в хорошем, так и в плохом смысле. Трехчастная форма горизонтальных миниатюр повторяется автором в сценах доставки провианта и лошадей, в передаче тяжелого бремени проигравшего сражение, страшную перспективу голода, разрухи, смерти людей и животных.

Следующая серия литографических листов отражает восстановительный послевоенный период. Две более крупные миниатюры: уже окрепшие лошади на водопое; круговая композиция из лю-

дей, вспоминающих недавние события, и отдыхающие упитанные собаки – в теме добра. В противопоставление этому – затянувшийся голод, рыбаки, ловящие рыбу в канале для пропитания и пр.

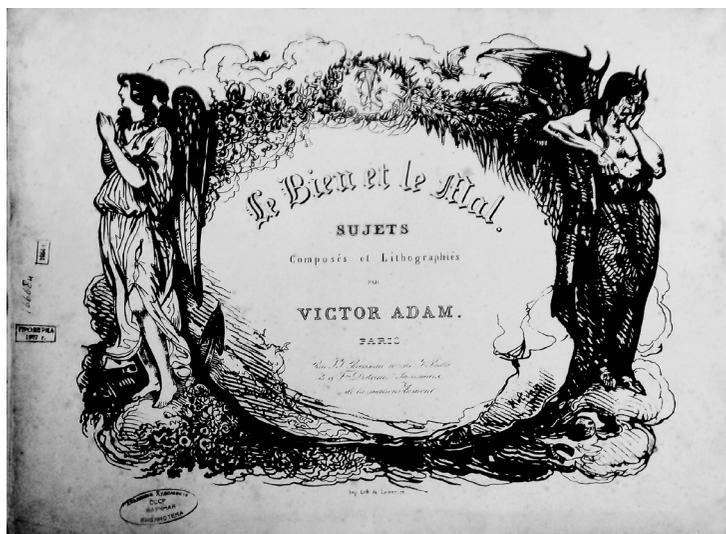
Последняя серия листов являет собой переход в широкоформатной литографии. В центре композиции листа № 58 дан крупный план (13,5×20 см) верховой великосветской охоты. По периметру в прямоугольных рамках включения изображений сцен охоты: добыча – головы оленя и волка, убитые утки, нанизанные на ветку как улов рыбы. Аналогичная композиция и в листе № 59: в центре – крупный план многофигурной батальной сцены (13,5×20 см), по периметру – детали изображений: восемь погрудных портретов раненых и покалеченных воинов (4 ×2 и 2×2 см).

Несмотря на различие композиций и форм изобразительного материала, все листы объединены восприятием художником темы морали и отношения к войне и восстаниям, несущим трагические последствия мирным гражданам.

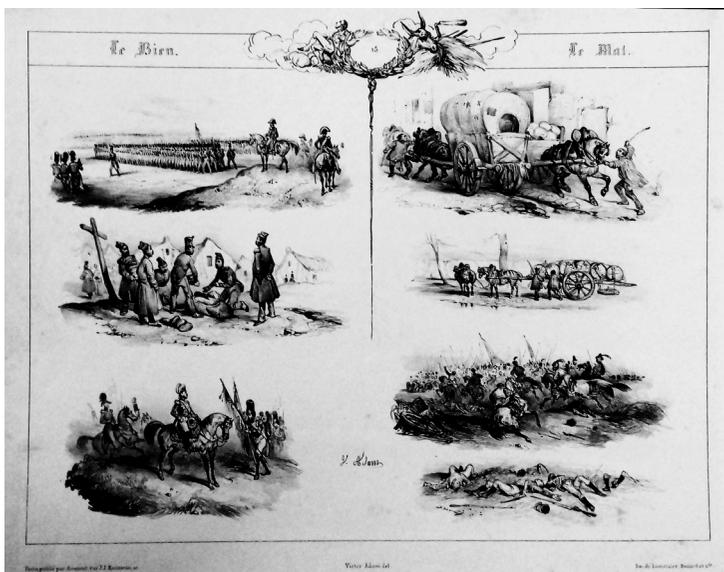
Тема войны появляется и в живописных полотнах Адама. Известны также работы художника «Генрих IV после битвы при Кутрасе», «Постильон», «Вивандиер», «Дорога к Пуасси», «Возвращение из погони», «Конная ярмарка в Кане» и многие другие, хранящиеся в разных галереях Европы. На Салоне 1836 года Адам получил медаль второго класса. Совмещать живопись и труд художника-иллюстратора было очень непросто. Творец оказался перед выбором – и верх взя-

ла книжная графика. С 1838 по 1846 год художник не заявлял о себе, приостановив выставочную деятельность. Через восемь лет он вернулся уже как экспонент-литограф. Адам представил литографические альбомы: «Виды в окрестностях Парижа», «Исследования животных» для некоторых изданий Жоржа-Луи Леклерка де Бюффона и т. д.

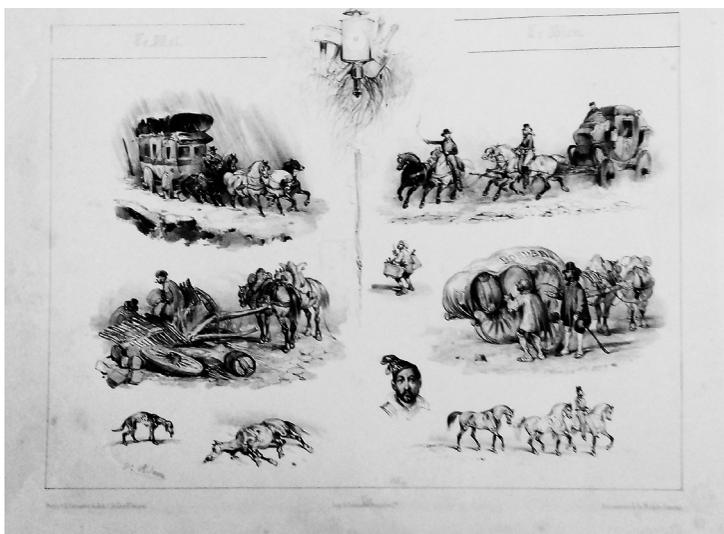
Оставив большое культурное наследие, 31 декабря 1866 года Адам скончался и был похоронен в Вирофле. Его творчество и сегодня вызывает интерес специалистов. Публикации и книги о нем мне встречались в России, Польше, Испании, Франции...



Верхняя обложка альбома



Альбом литографий V. Adam



Альбом литографий V. Adam, л. 55

Селиванова Юлия Владимировна

«ИЗ-ЗА ОСТРОВА НА СТРЕЖЕНЬ»

Юлии Беломлинской:

КНИГА ХУДОЖНИКА

и/или САМОИЗДАННАЯ КНИГА?

ВНОВЬ О ГРАНИЦАХ ЖАНРА КНИГИ ХУДОЖНИКА

Постановка проблемы

Всякий раз обращаясь к теме книги художника в исследовательском контексте, автор статьи уточняет свое понимание явления, обогащая это представление новым опытом знакомства и работы с произведениями жанра и анализом изученной литературы в стремлении составить наиболее точную и емкую формулировку термина. Нередко стимулирует пересмотреть понятие сама практическая деятельность. Так, в 2019 г. я организовала издательство «ЮИздат» с целью выпускать книги по музейному управлению, книге художника, сопутствующим темам, и художественные проекты. Была издана и презентована первая книга, затем появился сайт yuizdat.com на русском и английском языках, концептуальная сувенирная продукция, календарь на текущий год, и наконец подошла очередь второй книги – «Из-за острова на стрежень» Юлии Беломлинской. В связи с этим

изданием и открываемой им серией «Книга художника» я столкнулась с необходимостью вернуться к понятию в новом качестве: не как музее-лог, а как издатель.

Идея тиражирования книг художника и доступности их в издательской версии за счет бóльшего количества экземпляров и значительно меньшей стоимости предложена Андреем Россомахиным, специалистом по визуальной истории, авангардоведом. Структура книг серии единообразна и включает воспроизведение вещи и тексты, легшие в ее основу, и сопроводительные, на двух языках. В первом из изданий это будут стихотворный цикл Марины Цветаевой (1892–1941) «Стенька Разин» и ставшее песней «Из-за острова на стрежень» стихотворение Дмитрия Садовникова (1847–1883), эссе петербургского художника и писателя Юлии Михайловны Беломлинской (1960 г. р.) – ее трактовка данных произведений, научно-популярная литературоведческая статья о цветаевском цикле (кандидатура автора уточняется) и статья от издателя о жанре книги художника, о Юлии Беломлинской как его представителе и о работе «Из-за острова на стрежень».

О книгах Юлии Беломлинской преимущественно с точки зрения художника

В докладе автора статьи на конференции «Трауготовские чтения» 2017 г. и в статье сбор-

ника по итогам конференции среди книг художника по текстам Цветаевой «Из-за острова на стрежень» не называлась¹. Тогда я знала о существовании этой книги исключительно в формате самиздата и была знакома с нею благодаря коллекционеру Ирине Григорьевне Львовской². После знакомства с создателем работы выяснилось, что книга существует в двух видах: самиздатовском и рукотворном. Что это означает в случае произведений Беломлинской? Художник рисует и пишет тексты лайнером³, собирает рисунки в макет, копирует его посредством ксерокса, дорабатывает вручную, не сохраняя оригиналов, только макеты⁴, затем печатает на разных видах бумаги: на более плотной – для «книги художника», по выражению Беломлинской, и на более тонкой для «самиздата», по ее же определению. Самиздатовская книга собирается на степлерную скобу (на скрепку), «кни-

1 См.: Селиванова Ю. В. К пониманию феномена книги художника: на материале работ по текстам Марины Цветаевой // Трауготовские чтения 2017: сб. материалов конф. СПб., 2018. С. 218–240.

2 Сайт книжного собрания Ирины и Александра Львовских: collbooks.com (дата обращения: 12.10.2020).

3 Юлия Беломлинская рассказывает: «Первые книги я рисовала рапидографом. <...> потом перешла на тонкие маркеры. Потому что стали делать японские <...> MICRON и UNI PIN, <...> они в принципе заменяют рапидограф, если брать номера 02, 03, 05» (электронное письмо автору статьи от 22.02.2020, здесь и ниже цитируется с разрешения).

4 Макеты представляют собой ксерокопии с рукотворными доработками: приклеенными фрагментами, правкой белилами; исключение – «Сердце моряка» (2001), оригинальные материалы к этой книге сохранились.

га художника» сшивается вручную, страницы тонируются пастелью или, чаще, акварелью¹, в основном коричневой, умброй. Картонная обложка оформляется при помощи приклеек, они тоже тонированы. Варианты изготавливаются в разном числе экземпляров, рукотворные от одного (таковы по две разные книги в папках «Лабиринт Алисы» (2013–2014) и «Утопленник. Простонародная сказка» (2014)², существующие единственно в этой версии³) до шести, самоизданные от трех до пятнадцати включительно⁴. Ю. Беломлинская делала партии «Из-за острова на стрежень» дважды: в 2001 г. (три книги художника единовременно⁵, позднее, возможно, еще три и десять самиздатовских) и 2018-м (каждого вида по шесть). В 2016 г. был создан, в формулировке автора, «промежуточный ва-

1 «Первые пару книг я сделала пастелью, – рассказывает художник. – Но я не люблю пастель. И перешла давно на акварель» (электронное письмо автору статьи от 22.02.2020).

2 [Беломлинская Ю.]: 1) Лабиринт Алисы. Картинки. Открытки. Книжки. 27, 28 мая 2014 // Профиль Julia Belomlinsky в социальной сети “Facebook” // www.facebook.com/media/set/?set=a.10203572121645752&type=3; 2) Пушкин. 7 июня 2019, 9 февр. 2020 // Там же // www.facebook.com/media/set/?set=a.10218312654629864&type=3 (дата обращения: 12.10.2020); Первая Балтийская биеннале искусства книги / 1st Baltic Book Art Biennale. Каталог выставки. СПб., 2014. С. 104.

3 Электронное письмо Ю. М. Беломлинской к автору статьи от 7.03.2020.

4 Напр.: 5 книг Юлии Беломлинской и каталог издательства «Джульетта и духи». 1999–2005. Лот № 21 – Аукционный дом «Антиквариум». [Не позднее 19 дек. 2015] // Сайт аукционного дома «Антиквариум» // anticvarium.ru/lot/show/8482 (дата обращения: 12.10.2020).

5 Illustrated Books and Original Art: Catalogue. [S. l.], 2002. P. 25.

риант»: три самиздатовские книги, обложка и страницы которых подкрашены пастелью¹.

Юлия Беломлинская поясняет разницу между книгами так: если создатель «прикасается» к книге – это книга художника, прочие – самиздат. Четкость разграничения, различения обусловлена, как можно предположить, тем, что Беломлинская делает книги под маркой «камерного издательства»², самиздательства – «Джульетта и духи». Оно было основано в городе Джерси-Сити под Нью-Йорком³ примерно в 1994 году (художник не припоминает точной даты, но 1994-м датирована самая ранняя книга самиздательства из известных автору статьи: «Поэма доски (История еврейской девушки)»), когда у Ю. Беломлинской появился ксерокс, и продолжает работать. (Самая недавняя книга – «Вымирание видов» со стихотворениями Дмитрия Плахова – 2018 года.) Согласно каталогу издательства, сохраненным макетам, сведениям об аукционах, каталогу выставки, где экспонировалась одна из работ Беломлинской,

1 [Беломлинская Ю. М.]. Из-за острова на стрежень: Поэма Марины Цветаевой. Песня народная... Лот № 258 – Аукционный дом Антиквариум. [Не позднее 22 апр. 2017] // Сайт аукционного дома «Антиквариум» // anticvarium.ru/lot/show/13511 (дата обращения: 12.10.2020).

2 «А кончилось все тем, что я купила цветной ксерокс и стала делать самодельные книжки. Это называлось камерное издательство “Джульетта и духи”» (Беломлинская Ю. Как все это началось // Беломлинская Ю. По книжному делу. Статьи. СПб.; М., 2008. С. 8).

3 [Беломлинская Ю.] Юлия Беломлинская: [автобиография] // Еврейские тексты и темы – [Booknik.ru](http://booknik.ru) // booknik.ru/authors/yuliya-belomlinskaaya (дата обращения: 12.10.2020).

и ее профилям в социальных сетях¹, «Джульетта и духи» выпустило не менее двадцати двух книг с текстами разных авторов, не считая каталога; тиражи могут допечатываться, как это было сделано с цветаевской книгой. Рукотворную версию, аналогичную раскрашенной «Из-за острова на стрежень», имеет также «Разлука» (2000, три экземпляра), «промежуточные» – она же («эскиз раскраски», уникат), «Мечта о лошади» (2000), «Метаморфозы», «Невечерняя заря», «Самовар» (2005), все эти книги тонированы пастелью (число – два-пять экземпляров)².

Книги художника: практика и теория или поверка теории практикой

Феномен книг Юлии Беломлинской, созданных в двух ипостасях, по мнению автора статьи, чрез-

1 См.: «Джульетта и духи»: [Каталог издательства. Б. м., не раньше 1996, не позднее 2018]; Illustrated Books and Original Art... P. 25 (за указание на эти материалы и доступ к ним и макетам автор статьи благодарен Ю. М. Беломлинской); сайт аукционного дома «Антиквариум» // anticvarium.ru (дата обращения: 12.10.2020); Первая Балтийская биеннале искусства книги... С. 104; профили Ю. М. Беломлинской в социальной сети «ВКонтакте»: Юлия ДЖУ Беломлинская // vk.com/id9003144, – и в социальной сети “Facebook”: Julia Belomlinsky // www.facebook.com/julia.belomlinsky (дата обращения: 12.10.2020).

2 Illustrated Books and Original Art... P. 25; Беломлинская, Ю. М. [автограф] Разлука: песенник... Лот № 161 – Аукционный дом Антиквариум. [Не позднее 9 апр. 2016] // Сайт аукционного дома «Антиквариум» // anticvarium.ru/lot/show/9953; [Беломлинская Ю.] Мои книжки раскрашенные. 5 нояб. 2016 // Профиль Julia Belomlinsky в социальной сети “Facebook” // www.facebook.com/media/set/?set=a.10210408158022389&type=3 (дата обращения: 12.10.2020).

вычайно интересен. Сопоставление этих вариантов и анализ видения самиздателя и художника, как представляется, закономерно подводят к вопросам: достаточно ли книге быть рукотворной, чтобы принадлежать искусству, а не декоративно-прикладному искусству? Может ли книга художника быть не рукотворной? (замечу, что отвечаю на эти вопросы отрицательно) Играет ли здесь рукотворность существенную роль в замысле книги?

Обращусь к своему рабочему определению и обозначу (цифрами в скобках) признаки произведений. *Книга художника* – направление в мировом изобразительном искусстве, оформившееся во второй половине XX века. В России сложилось в конце 1980-х – начале 1990-х годов. Представители движения используют форму книги или отдельные ее элементы (1) для создания произведений искусства, нередко по виду схожих с традиционными типографскими изданиями (тетрадами, кодексами, гармошками). Такие объекты изготавливаются вручную целиком или частично (2), их создатель решает задачи искусства, а не искусства книги (3), произведения всегда физически разворачиваются во времени подобно книге или «листаются» (4). Таковы четыре признака.

Рассматриваемая версия «Из-за острова на стрежень» выполнена в 2018 г. по макету 2001-го, то есть хронологические рамки соблюдены, частично рукотворна, по формату – тетрадь. Четвертая составляющая определения и признак книги художника, на взгляд автора статьи, – интенция

создателя; какова она здесь? Юлия Беломлинская как книжный график, иллюстратор и писатель несомненно принадлежит книжной культуре, а не актуальному искусству, и этим, вероятно, объясняется классический формат произведения. Кроме того, «Из-за острова на стрежень» и «Разлука» созданы по предложению-приглашению-заказу организаторов специализированного американского аукциона «Иллюстрированная книга и оригинальное искусство» (“Illustrated Books and Original Art”). Устроителями же, по словам художника, были названы темы: народная, эротика, русская классика – и, возможно, исполнение: лубок. Стоит заметить, что единственная книга Михаила Карасика с текстами Марины Цветаевой – «Федра» – также была сделана для московских библиофилов, знавших другие работы художника, по предложению собирателя книг Льва Мнухина¹, и тоже представляет собой тетради. Оговорившись, что речь не идет о собрании Львовских, автор не может не отметить, что от деятелей жанра книги художника неоднократно слышал о непопулярности у книжных коллекционеров большеформатных или иных нестандартного вида книгообъектов – которыми неудобно пользоваться, которые не умещаются на полки. Таким образом, сходство с книгой, привычность формы в случае «Из-за острова на стрежень» (и «Федры») вполне обусловлены историей вещи, заказом. Важно, однако, иметь в виду и стиль автора (Беломлин-

¹ Селиванова Ю. В. К пониманию феномена книги художника: на материале работ по текстам Марины Цветаевой... С. 223.

ской). Размеры однократно сложенного листа А4, создающий плоские или объемные изображения рисунок, свои и чужие фотографии разного времени, коллаж, текст, написанный от руки или набранный цифровым способом – различия в конструкции и значительных «формальных» различий в технике между «изданиями» разных лет и между видами книг нет, причем не только у вариантов «Из-за острова на стрежень», но и у продукции самиздательства в целом. Помимо приверженности стилю, в выборе именно таких размеров, разумеется, играет роль и техника изготовления-воспроизведения: для копирования на стандартном устройстве необходимо, чтобы разворот книги умещался на лист А4.

Однако *соотносится ли форма произведения «Из-за острова на стрежень» со своей идеей?* В заглавие вынесено название песни, в подзаголовке значится «песня», и хотя книга посвящена памяти Марины Цветаевой, с самим поэтом и ее стихотворным циклом из иллюстраций связаны лишь две портретные – на обложке, в образе Алконоста, «райской птицы», согласно мифам о ней, песнями (!) утешающей святых¹, и на последней странице. Остальные восемь иллюстраций обыгрывают или развивают сюжет «Из-за острова на стрежень». Очевидно, перед нами своеобразный песенник – условно говоря, для богатых и бедных (рукотворный или нераскрашенный, подобно, например, версиям книг с иллюстрациями Натальи Гончаровой) –

¹ Белова О. В. Алконост 2 // Белова О. В. Славянский бестиарий. Словарь названий и символики. М., 2001. С. 54.

небольшая тонкая книжечка. Стилистика серии изображений, именуемой художником «комикс-лубок», забавный рассказ в картинках, тоже, как кажется, располагает к простоте и безыскусности решения книги. В этом отношении самиздатовская вариация даже, по впечатлению автора статьи, выигрывает как более стилистически точная, выдержанная, но и замысел другой версии убедителен, она должна была быть рукотворной.

Следовательно, с определением Юлией Беломлинской ее работ стоит согласиться: это книга художника и самоизданная книга. Вернемся теперь к другим вызванным данными произведениями вопросам. Чем книга художника отличается от книги? Каковы черты произведения искусства, называемого книгой художника, помимо рукотворности, «листаемости», использования элементов или формы книги, цели создателя? Возможно ли конкретнее очертить последний признак? Автор статьи не ответит однозначно. Приведу мнения двух экспертов, Юрия Герчука и Михаила Карасика.

Юрий Герчук: «Рассматривая книгу с этой ее “архитектурной”, а точнее сказать – архитектурно-технической стороны <...>, мы должны будем увидеть ее в первую очередь как некий предмет, предназначенный для вмещения текста и сопровождающих его изображений и создающий определенные удобства в их использовании». Книга – произведение «особого синтетического вида пространственных искусств»¹.

¹ Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги. М., 2013. С. 8, 10.

Михаил Карасик: «Книги для читателя, книги для зрителя: первые – обычные иллюстрированные или без картинок, дешевые или роскошные издания для настольного чтения дома или в библиотеке, вторые – для выставок. <...> Книга, переходя в качество объекта, приобретает концептуальный характер, меняет свой вид и становится предметом искусства»¹.

В обеих цитатах говорится о назначении предметов: удобной для эксплуатации книге и предназначенной для показа – очевидно, экспозиционного – книге художника. То есть, согласно определению музейного предмета-экспоната, книга художника обладает аттрактивностью, экспрессивностью, информативностью, а также, возможно, репрезентативностью и ассоциативностью². Между тем это не означает, что книге художника возбраняется быть еще и книгой в понимании Герчука, иметь текст, изображения и, возможно, утилитарную ценность, – ею тоже может быть удобно пользоваться. Умозаключение, которое можно вывести из этих высказываний, таково: форма произведения, относящегося к жанру книги художника, может быть как нетрадиционной, так и привычной, но выбор

1 Карасик М. Книга и стихии, или Стихия книги // Театр бумаг-III: БУХКАМЕРА или Книга и стихии: сборник / BOOKCAMERA or The Book and The Elements: Anthology. СПб., 1997. С. 10.

2 Аттрактивность – способность привлекать внимание; экспрессивность – способность вызывать эмоции; информативность – способность являться источником сведений. Репрезентативность – способность служить образцом, «наиболее адекватно представляющим целый ряд аналогичных объектов»; ассоциативность – способность вызывать ассоциации (Основы музееведения / Отв. ред. Э. А. Шулепова. М., 2005. С. 42–46).

«обычного» книжного формата должен согласовываться с общей идеей произведения. Рискну обобщить: во втором случае книга художника нередко имитирует известные книжные форматы – дневника, детской книги-раскладушки (лепорелло), альбома фотографий, поэтических сборников начала прошлого столетия и так далее. Книга художника маскируется под «обычную книгу», тем самым оставаясь внутри игровой поэтики. В данном ракурсе можно рассматривать и «Из-за острова на стрежень». Заявляя это, автор была бы уверена в сказанном и честна с собой, если бы не знала других книг Юлии Беломлинской, каковые все имеют одну форму. Однако в этой вещи, выражаясь образно, все сошлось: выразительные художественные средства и элементы, использовавшиеся в оформлении других работ, – и формат, и исполнение, и лубок – здесь оказались крепко связаны с замыслом, явно *служат* ему.

Вот так потребность в более внимательном изучении одного артефакта может привести к корректировке понятия. По всей вероятности, в издательской работе мне потребуется обратиться к нему еще не раз, и, надеюсь, совместными усилиями исследователей темы мы, наконец, сформируем каноническое определение и утвердим границы феномена.

В заключение я выражаю признательность Юлии Михайловне Беломлинской за консультацию и Татьяне Вадимовне Бурковой за неизменную редакторскую помощь.

Смирнов Виктор Викторович

АВТОРСКАЯ КНИЖКА Б.В. ШЕРГИНА
«СОН БОГОРОДИЦЫ»
*с рукописным текстом
и одиннадцатью миниатюрами*

Борис Викторович Шергин (1893–1973) более всего известен как писатель, автор историй из жизни поморов. При этом, по его собственному признанию, «годов до тридцати, тридцати пяти я мало писал: расписывал и разрисовывал стены, двери, бумажные листы»¹. По причине значительного ухудшения зрения свою художественную деятельность Борис Шергин рано оставил, и многое из нее остается малоизученным.

В своей публикации в журнале «Нева» в 1958 г. он вспоминал, что «будучи учеником Архангельской гимназии, я шивал тетради в формате книг и печатными буквами вписывал туда на память то, что казалось мне любопытно. Тщился украсить эти “книги” и собственноручными рисунками»².

1 Шергин Б. В. Собр. соч.: В 4 т. – Т. 3: Дневник (1939–1970). – М.: НО Издательский центр «Московведение», 2014. – С. 416.

2 Шергин. Б. У Белого моря (Автобиография) / Шергин Б. // Нева. 1958. № 8. С. 3.

До 2019 г. ни одна из таких «книг» Бориса Викторовича не была известна, и в трудах по его биографии эти слова цитировались как память об утраченном наследии.

В 2019 г. мною была найдена «книжица» Бориса Шергина с духовным стихом «Сон Богородицы» и 11 миниатюрами. В 2020 г. ее факсимильное воспроизведение вышло отдельным изданием в сопровождении статей, раскрывающих историко-культурный контекст ее создания, а также художественные особенности миниатюр, источник их сюжетов и композиций. В ходе работы над изданием было установлено, что рукописная книжица «Сон Богородицы» на текущий момент является единственным известным примером авторской книги Бориса Шергина, и ее находка дополняет наши познания о его художественном наследии.

Выбранный Борисом Викторовичем для авторской книжицы памятник народного творчества – апокрифическое произведение «Сон Богородицы» был на Русском Севере чрезвычайно распространен. Отношение к нему было любовное – его считали заговором от горя и страданий. Популярность «Сна Богородицы» отмечают и современные этнографические экспедиции, так, например, у некоторых общин коми в настоящее время он используется в погребальных обрядах – его переписывают и кладут в гроб усопшему.

Чем же объясняется такое к нему отношение? Сам литературный памятник имеет в русской традиции довольно позднее происхождение – он при-

шел к нам из Польши в конце XVII века¹ и получил распространение как в старообрядческой, так и новообрядческой среде. В Западной Европе сюжет «Сна» известен как минимум с XIV века по одной староитальянской молитве. Апокриф повествует о сне, который увидела Пресвятая Богородица – ей приснились муки и смерть ее Сына. Пришедший к Своей Матери Иисус Христос подтверждает истинность этого сонного видения, сообщает, что за смертью последует Воскресение, а всякому, кто будет читать, слушать, переписывать, держать при себе, а главное верить в истинность текста «Сна», будут дарованы различные блага при жизни и Царствие Небесное после смерти.

Кроме прозаической формы, «Сон Богородицы» получил распространение и в форме духовного стиха. Его исполняли как от имени третьего лица, так и от лица самой Богородицы. В стихотворной форме проявилась традиционная для фольклора эстетика идеализации событий и деталей, например с Христа снимают золотой венец и дорогие узорчатые одежды. Сам же стих наполняют притчания, характерные для похоронных обрядов. При этом в духовном стихе главным аспектом повествования все же являются отношения Матери и Сына, Его верность и любовь².

Как уже говорилось, ко «Сну Богородицы» относились как к заговору. Его часто можно встретить в

1 Варенцова Е. М. Сон Богородицы // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3 (XVII в.). Ч. 3. СПб., 1998. С. 485–487.

2 Соболева Л. С. Устная и рукописная традиции апокрифического сюжета «Сон Богородицы» // Фольклор Урала. Свердловск: Урал. гос. ун-т, 2000. Вып. 11: Устная и рукописная традиции. С. 226.

так называемых «волхитных книжках», народных магических сборниках. В заговорной редакции «Сна» тема спасения человеческой души отходит на второй план, исключается либо носит бытовой характер, а весь текст направлен на защиту от нечисти, жизненных и природных невзгод магический аспект использования апокрифа «Сон Богородицы» вызывал неприязненное отношение к нему церковных властей, которые с конца XIX века издавали обличающие его работы¹.

Текст «Сна Богородицы» переписывался в небольшие тетрадки-сборники вместе с другими текстами или сам по себе. Чаще всего текст украшался лишь заставкой и начальным инициалом, крайне редко ему могла предшествовать миниатюра. В дошедших до наших дней списках этого апокрифа нам не известны такие, в которых сюжет полностью проиллюстрирован, как в авторской книге Бориса Шергина, что делает ее уникальной в многовековой традиции бытования данного литературного памятника в рукописной традиции.

Обращение Шергина в своей книжице именно к тексту «Сна Богородицы» нельзя считать случайным. Он был фольклористом и сказителем и имел его в своем репертуаре в форме духовного стиха с 1915 года, а в 1916-м уже писал, что знает его хорошо. Результатом этнографических

1 Например: Сон Богородицы: Разговор священника с крестьянином / Свящ. Алексей Бобров. [М.]: Тип. В. В. Чичерина, 1890. 36 с.; Слово мирянина к мирянам в опровержение ложного сказания, известного под именем «Сон Богородицы». М., 1912.

исследований этого памятника Борисом Викторовичем стала в 1919 г. его статья в архангельской газете «Возрождение Севера»¹. Эта забытая длительное время газетная заметка, вышедшая в малотиражной газете в период иностранной интервенции на Русском Севере, была полностью воспроизведена в сборнике с факсимильным изданием «Сна Богородицы» и стала вновь доступна для читателей.

При подготовке к публикации авторской книги Бориса Шергина была проделана работа по установлению времени ее создания, которое не может быть установлено точно. Книга содержит запись Бориса Викторовича о ее написании без указания какой-либо даты либо временного периода. В ходе проведенной работы было сделано предположение, что «Сон Богородицы» мог быть написан им в один из трех периодов в интервале 1914–1928 гг. Каждый из них связан с определенными аспектами творческой деятельности Бориса Викторовича и событиями его биографии.

Стилистика миниатюр рукописной книжицы «Сон Богородицы» наиболее близка к иллюстрациям Шергина к его книжке «У Архангельского города, у корабельного пристанища» (1924), а также к циклу его рисунков для партитуры С. Протопопова «Сказка о дивном гудочке» (1926), что косвенно сближает и время их создания. В рисунках к этим книжкам Шергин опирается на древнерусскую книжную и народно-бытовую художественные традиции, причем вольно и оригинально

1 Возрождение Севера. 1919. №№ 69, 75.

трансформирует каноничный изобразительный язык этих традиций.

В миниатюрах книжки «Сон Богородицы» и ее рукописных текстах чувствуется рука мастера. Свободная импровизация по выверенной композиционной канве может указывать на то, что перед нами уже не первое авторское повторение всего ансамбля рукописной книжки «Сон Богородицы».

В оформлении «Сна Богородицы» обращает на себя внимание этнографический, «светский» характер иллюстраций, их набросочное, почти эскизное звучание. В рисунках ярко проявились особенности зрелой шергинской изобразительной манеры: широкая контурная обводка формы, барельефная трактовка пространства, ограниченная цветовая палитра, емкое, лапидарное композиционное построение и ясная смысловая программа каждой миниатюры.

Из всего цикла миниатюр особо можно выделить следующие.

1. «Среди царства земского над рекою над Иорданом». Первая миниатюра, как эмоциональный камертон всей книжки, задает тон торжественности и величавой трагичности. Рисунок изображает палаты и одр с только что проснувшейся Богородицей. Сюжет этот мог бы быть назван «Пробуждение».

2. «Сон Б[огородиц]и». Композиционное решение этой миниатюры оригинально раскрывает тему погружения в глубины сна. В круглом «жи-

вом» холме разверзлось черное жерло пещеры – как некая бездна, которая приняла в себя объятую глубоким сном Пресвятую Богородицу.

3. «Сон Пресвятой Богородицы» («Пресвятой Богородицы» написано по-гречески). Эта двухчастная, крупно скомпонованная композиция посвящена «беседе» спящей Девы Марии и Христа, толкующего ее сон.

4. «В синем море Сына крестила». Дева Мария, склонившаяся над синими волнами моря, бережно держит на руках (выразительная деталь – предусмотрительно закатанные рукава) Младенца-Сына. Особо следует отметить графически условную трактовку крестчатого нимба, выполненного без внешнего круглого контура. Аналогичный использован художником и в сюжете «Воскресения Христова». Примечательно, что на некоторых рисунках Христос изображается вовсе без нимба, а Дева Мария – без нимба на всех миниатюрах «Сна Богородицы».

7. «Воскресение Х[рист]ово». За основу взята традиционная иконография «Воскресения»: фигура Христа в развевающихся белых пеленах и в сиянии-«мандорле». Руки Христа раскинуты в традиционном для иконографии «Воскресения» или «Сошествия во ад» жесте – «изводящем из ада души праведников», но вместо фигур праведников и «посрамленного адова жерла» нарисована радующаяся Христову Воскресению природа: олени, птица, деревья. Жест опущенных рук Христа воспринимается как благословение земли и всего, «яже на ней».

8. «Сон в промысле барыш». Среди многочисленных, известных в творчестве Шергина изображений кораблей, этот рисунок корабля с рыбаками, тянущими сеть с уловом, выделяется стилистическим и декоративным изяществом и вполне может стать эмблемой стиля художника Бориса Шергина.

11. «Читают Сон Б[огороди]ци Марии и слушают». В облике героев этой миниатюры – в их одеяниях, плащах, позах – более чем в других рисунках чувствуются следы влияния европейской средневековой книжной миниатюры.

Шрифт, которым написан весь текст «Сна...», имитирует древнерусский устав. Из различных исторических вариантов написания Шергин выбирает самые архаичные буквенные формы. Возможно, он использовал утрированно архаичный вид букв для придачи вящей «таинственности» тексту, усиливая тем самым его «магическую» функцию. Но, скорее всего, в выборе характера букв просто сказалась истовая увлеченность Шергина стариной.

Рукописная книжица
Бориса Шергина
«Сон Богородицы»



Рукописная книжица Бориса Шергина «Сон Богородицы» /
Сост. Смирнов В. В. – СПб., 2020. – 80 с. –
ISBN 978-5-6043993-3-0

Торопчина Полина Александровна

ЛУЧШАЯ СОВРЕМЕННАЯ
ДЕТСКАЯ КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ:
ВЕРСИЯ IBBY–2018

В Центральной городской детской библиотеке им. А. С. Пушкина (ЦГДБ им. А. С. Пушкина, Санкт-Петербург) хранится уникальная коллекция лучших детских книг со всего мира – Почетный список IBBY. Это единственное подобное собрание в России, поражающее своим масштабом и многообразием, привлекающее внимание как профессиональной аудитории (писателей, переводчиков, иллюстраторов, издателей), так и всех любителей детской книги.

Международный совет по детской книге или International Board on Books for Young People (IBBY) – сообщество людей из 80 стран мира, которые связали свою жизнь с детской литературой и чтением. IBBY был основан в Цюрихе в 1953 году. У истоков этой международной гуманитарной организации стояла немецкая писательница, журналистка и общественный деятель Йелла Лепман (Jella Lepman). Она верила в то, что хорошая

детская книга должна объединить людей разных культур и национальностей.

IBBY стал инициатором самой престижной награды в области детской литературы – Премии им. Х.-К. Андерсена, которую еще называют «Малой Нобелевской премией». Другая важная премия, инициированная Международным советом по детской книге, – Почетный список IBBY (IBBY Honour List). В Почетный список попадают лучшие работы детских писателей, иллюстраторов и переводчиков, представляющие страну. Отбор ведется национальными секциями IBBY в трех номинациях: «Автор» (Writing), «Иллюстратор» (Illustration), «Перевод» (Translation). Выбранные произведения рекомендуются к изданию на других языках. Почетный список IBBY публикуется раз в два года. Впервые он был опубликован в 1956 г., в него вошло всего 15 книг из 12 стран. С каждым годом список растет, так как увеличивается количество стран-участников IBBY.

На основе Почетного списка формируются 7 книжных коллекций. Они хранятся в разных точках мира:

- международная юношеская библиотека (Мюнхен, Германия);
- Швейцарский институт детских и юношеских СМИ (Цюрих, Швейцария);
- исследовательская коллекция Словацкого международного дома детского искусства «БИБИ-АНА» (Братислава, Словакия);
- библиотека Международного совета по детской книге IBBY (Токио, Япония);

- библиотека Book City Corporation of Malaysia (Куала-Лумпур, Малайзия);
- библиотека World of Words (Тусон, штат Аризона, США);
- ЦГДБ им. А. С. Пушкина (Санкт-Петербург, Россия).

Начиная с 2000 года, одна из коллекций лучших детских книг планеты по версии Международного совета по детской книге поступает в ЦГДБ им. А. С. Пушкина. В 2018 г. в Почетный список IBBY вошло самое большое количество номинантов на сегодняшний день, что говорит о растущем к нему интересе. Почетный список 2018 года составляет 191 книга из 61 страны. В номинации «Автор» представлено 73 книги, «Иллюстрация» – 59, «Перевод» – 59. Книги написаны на 50 языках, среди которых такие экзотические языки как коса, киньяруанда, маори, яванский, креольский. Впервые в список вошли книги на якутском языке и языке хауса.

Большая часть произведений посвящена привычным для детской литературы темам: семья, дружба, окружающий мир, история, но присутствуют и нетипичные, «недетские», такие как смерть, жестокость, болезнь, одиночество. О сложных темах говорится простым языком, раскрыть или смягчить их помогают в том числе специальное оформление и современная иллюстрация.

Номинация «Иллюстрация» отражает основные тенденции в области художественного оформления книги. Иллюстрации созданы в са-

мых разных техниках: от традиционных красок и карандашей до создания фотосреды высокого качества (как в книге Хины Бэк «Волшебные сладости» (Республика Корея) / Baek Hee-na «Al-Sa-Tang»). В списке лучших книг мира 2018 г. представлена классическая школа иллюстрации, которой присуща детальная прорисовка, погружающая в мир художника (иллюстрации Антона Ломаева к сказке братьев Grimm «Храбрый портняжка» (Россия)), но также в список вошли книги с более стилизованными и авангардными иллюстрациями. Особенно актуальным оказалось оформление в эстетике ретро, отсылающее к мультипликации 1960-х гг., которое проявляется в насыщенных красках, использовании аппликации и динамичной композиции (например, книга Эвелины Дачиуте «Лиса – это счастье» (Литва) / Evelina Daciūtė «Laimė yra lapė»).

В данной статье будут рассмотрены пять авторских проектов в номинации «Иллюстрация» из Почетного списка 2018 года.

1. *Марко Чаморро и Алиса Боссут «В дьявольском ритме бомбы»* (Marco Chamorro, Alice Bossut. *A ritmo endiablado de bomba.* – Quito: Comoyoko ediciones, 2016)

Марко Чаморро родился в 1975 г. в Эквадоре, где изучал живопись в Школе искусств Даниэля Рейеса. Степень магистра по детской книжной иллюстрации он получил в Мадриде. Чаморро проиллюстрировал около двадцати книг и

был удостоен Премии им. Д. Г. Майягоры (Dario Guevara Mayorga Award). Три из его более ранних книг были отобраны для Почетного списка IBBY: «Cielos descalzos» («Босоногие небеса») в 2010 г., «Segundo Acto» («Второй акт») в 2012 г. и «Mestre Wilson» («Мастер Уилсон») в 2016-м. Работы Марко Чаморро выставлялись в Эквадоре и за рубежом, в том числе в Болонье и Братиславе.

Алиса Боссут родилась во Франции в 1984 г., получила ученую степень по изобразительному искусству в Ангулеме (Франция) и степень магистра по иллюстрации в Королевской академии изящных искусств в Брюсселе (Бельгия). Алиса Боссут – автор книги «Мама Cotacachi & Taita Imbabura» («Мамы Котакачи и Таиты Имбабуры»), основанной на устной традиции Эквадора.

Алиса Боссут и Марко Чаморро познакомились в 2014 г. в мастерской иллюстрации венесуэльского теоретика и литературного критика Густаво Пуэрты. При первой встрече они поделились своими работами и заметили, что в их эстетических и тематических поисках есть определенные совпадения.

Уже в 2016 г. они выпустили книгу «В дьявольском ритме бомбы», которая основывается на фольклоре долины Чота в провинции Имбабура, где проживает значительная часть черного населения Эквадора. Книга рассказывает о Давилара – короле стиля «ла бомба», признанном во всей долине Чота великим музыкантом. В один прекрасный день у него во дворе появляется незнакомец, который бросает вызов музыканту, чтобы

выяснить, кто лучший исполнитель «ла бомба». Соперником Давилара оказывается сам дьявол, а музыкальный поединок длится три дня и три ночи.

Книга привлекает своим оригинальным макетом со сложенными разворотами страниц и открытым корешком, прошитым вручную. Иллюстрации выполнены в технике шелкографии. Всего было сделано 400 экземпляров, каждый из которых подписан авторами. В ЦГДБ им. А. С. Пушкина хранится экземпляр № 156.

Изображения в книге оригинальны, каждый персонаж нарисован в своем стиле, которые в конечном итоге сливаются в один единый ритм. Эстетика книги, техника изображения, яркие цвета, переплет и прочие особенности – все это помогает повествованию, выражая глубину и метафоричность местного фольклора.

2. *Мари Канстад Йонсен «Я ухожу»* (Mari Kanstad Johnsen. Jeg rømmer – Oslo: Gyldendal, 2016)

Книга «Я ухожу» рассказывает историю девочки, которая вместе с семьей переезжает на новое место. В новой школе девочка не может подружиться с одноклассниками и становится аутсайдером. Однажды ночью она видит из окна своего дома таинственный свет на дальнем острове и решает отправиться туда. На острове она встречает новых друзей – флуоресцентных кроликов! Одно из них девочка привозит к себе домой. В школе ее новый друг вызывает большой интерес к

героине, все ученики теперь хотят дружить с ней. Но друг с острова скучает по дому. Правильно ли держать кого-то рядом, чтобы чувствовать себя лучше? «Я ухожу» – это душевная история о дружбе и одиночестве, о том, как справиться со своим отчуждением и обрести внутреннюю силу.

Автор и художник книги Мари Канстад Йонсен родилась в 1981 г. в Бергене (Норвегия) в семье художников. Она посещала Академии искусств в Норвегии и Швеции. Первая проиллюстрированная ею книга «Barbie Nils og pistol problemet» («Барби Нильс и проблема с оружием», автор Кари Тиннен) в 2011 г. получила высокую оценку за смелость в технике – смеси графики, живописи и коллажа. В портфолио художницы много интересных проектов: видео, клипы, а также путеводитель и настольная игра для посетителей Национальной галереи Осло.

Когда издательство «Gyldendal» предложило Мари выпустить свою книгу, она начала с создания набросков и иллюстраций. В процессе рисования стала оформляться идея, появился сценарий истории. Для художницы эта бессловесная вселенная – наилучший способ передать определенную динамику сюжета, чувства персонажей, атмосферу, которые трудно объяснить словами. С помощью иллюстраций, выполненных в «ленивом» стиле гранж, Мари Канстад Йонсен удается ярко и убедительно передать характеры героев повествования. Контрасты цветов отражают эмоции главной героини, когда она первый раз приходит в новую школу или когда оказывается на

волшебном острове. А обращение к кинематографичности комикса¹, возможность смены планов делает историю захватывающей и динамичной. Но самое главное: то, что в книге нет текста, дает «читателю» свободу интерпретировать происходящее, возможность фантазировать и, таким образом, становиться полноправным действующим лицом книги.

3. *Альберто Лайсека, Альберто Чималь «Мать и смерть. Отправление»* (Alberto Laiseca, Alberto Chimal. *La madre y la muerte. La partida.* – Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2015)

«Мать и смерть» и «Отправление» – две истории, начинающиеся с разных концов книги и объединенные в середине общей заключительной иллюстрацией. Но это не единственное, что их объединяет: главной темой здесь выступает смерть в разных ее проявлениях. На презентации книги Альберто Лайсека акцентировал внимание на том, что авторы не должны врать детям, дети обязаны знать правду, что мир ужасен, другого пути нет, а страх помогает расти не только в ли-

1 «But in contrast to other children’s books I have made, this one is more influenced by comic books, using several frames per page to explain the story more clearly. During the making process it acquired even more frames, but I did some strict editing and simplifications in the end because I wanted more single images occupying a whole page, drawing the reader into the emotions of the story». – Мари Канстад Йонсен для сайта Picturebook Makers. URL: <http://www.history.ru/>. (дата обращения: 18.02.2020). – Текст: электронный.

тературе, но и в жизни¹. Книга наполнена символизмом и фантазией, чтобы помочь справиться с глубокими и непримиримыми аспектами жизни, такими как боль и трудность принятия смерти близких. Обе истории уходят корнями в устную повествовательную традицию.

«Мать и смерть» – пересказ одной из сказок Х.-К. Андерсена о бедной матери, которая живет в лесу со своим единственным сыном. Однажды Смерть приходит к ней домой и забирает сына. Мать, доведенная до отчаяния, проходит сквозь лес, реки и горы в поисках своего ребенка, готовая пожертвовать собой.

«Отправление» рассказывает о матери, которая видит, как ее сын погибает при землетрясении. Она не может жить без своего ребенка и просит богов привести его в чувство. Боги услышали ее, но вернули ей только душу, оставив тело мальчика разлагаться.

Две одинаково душераздирающие истории оживают благодаря иллюстрациям книги. Двухстраничные черно-белые рисунки Николаса Ариспы драматичны, они полны таинственности и символики, литературных и культурных аллюзий.

Николас Ариспе – аргентинский писатель и иллюстратор. Родился в Буэнос-Айресе в 1978 г., обучался в Национальном университете Института искусств (IUNA). Он сам иллюстрировал соб-

¹ Статья с сайта редакции «Muerde Muertos». URL: <http://muerdemuertos.blogspot.com/2016/06/la-madre-y-la-muerte-y-la-partida.html>. (дата обращения: 18.02.2020). – Текст: электронный.

ственные тексты, а также произведения других авторов. Николас Ариспе преподает искусство в специализированных программах для детей и молодежи из неблагополучных семей. Как карикатурист и иллюстратор он выполнял работы для рассказов, романов, комиксов, журналов, обложек книг, компакт-дисков и веб-страниц, занимался раскадровками для фильмов и рекламы.

Даже вырванные из повествовательного контекста, иллюстрации Николаса Ариспе очаровывают зрителей. Антропоморфные персонажи, фантастические декорации, детальная проработка художественного мира стали отличительной чертой художника. Графичные работы, отсылающие к классической средневековой гравюре, служат уникальным дополнением к эмоционально насыщенным историям.

4. *Ребекка Янг, Мэтт Оттли «Чайная чашка»* (Rebecca Young, Matt Ottley. Teacup. – Gordon, NSW: Scholastic Australia, 2015)

«Чайная чашка» австралийской писательницы Ребекки Янг рассказывает историю мальчика, который покинул дом и отправился в долгое и трудное морское путешествие. В дорогу он взял с собой чайную чашку, наполненную землей родины. Путешествие складывается из спокойных дней и дней, когда грозы могут опрокинуть его лодку. Однажды мальчик достигает земли, но не чувствует, что путь завершен... пока другой путешественник не присоединяется к нему.

Иллюстратор Мэтт Оттли для «Чайной чашки» использовал сочетание масляной живописи и цифровой иллюстрации. Морским пейзажам он придал драматично-яркое небо, умело обыграл изменения в перспективе, использовал рефлексии и отражения, дополняя поэтический текст, чтобы создать красноречивый рассказ о путешествии. О своем творческом кредо Мэтт Оттли пишет: «Я делал работы для художественной и нехудожественной литературы и рисовал много картин для частных домов и художественных галерей. Будь то книжная иллюстрация или холст на стене, я не делаю различия между тем, что имеет художественную ценность, а что нет. Точно так же я не делаю различий между художественной ценностью изобразительного и абстрактного искусства – все это визуальные искусства»¹.

Мэтт Оттли родился в Папуа – Новой Гвинее и переехал в Сидней, когда ему было 12 лет. Он работал скотоводом в штате Квинсленд (Австралия), прежде чем стал изучать изобразительное искусство и музыку. За свою жизнь он успел побыть профессиональным игроком в поло, гитаристом фламенко. Сегодня Мэтт Оттли является од-

1 «I've made artworks for non fiction as well as fiction books, and created many paintings intended for private homes or art gallery walls. Whether it's a book illustration or a canvas to be hung on a wall, I make no distinction between which has greater artistic merit, and which hasn't. Similarly I don't make distinctions between the artistic worth of representational and abstract art – it's all visual arts». – Мэтт Оттли на сайте mattottley.com. URL: <https://mattottley.com/about/>. (дата обращения: 18.02.2020). – Текст: электронный.

ним из самых уважаемых иллюстраторов детских книг в Австралии, оформив их более двадцати.

На главной странице официального сайта Мэтта Оттли значится «Писатель. Художник. Композитор». Мэтт серьезно занимается музыкой, сотрудничает с компанией «Yamaha». Вместе с писательницей Ребеккой Янг они сделали мультимодальную версию книги «Чайная чашка», используя музыку, иллюстрации и речевое воспроизведение текста.

5. *Адриен Парланж «Лента»* (Adrien Parlange. Le Ruban. – Paris: Albin Michel Jeunesse, 2016)

На первый взгляд, желтая лента в книге выглядит как обычная закладка, хотя она свисает снизу, а не сверху. Но простая лента волшебным образом превращает двухмерную книгу в трехмерную. На каждом развороте ленточка играет свою роль: выступает нитью воздушного шара, струей горячей воды для чая, извивающейся спагетти, обувным шнурком, поясом дзюдоиста, телом или языком змеи, веревкой канатоходца... Читатель становится полноправным участником этой игры: он задает направление красивой желтой ленте. Лента оживляет страницы, а мы восхищаемся результатом такой простой, но прекрасно воплощенной идеи, которая обновляет нашу картину мира. Книга изящно проиллюстрирована в синих, белых и желтых тонах.

Автор книги – французский художник и писатель Адриен Парланж. Он родился в 1983 г. в Овер-

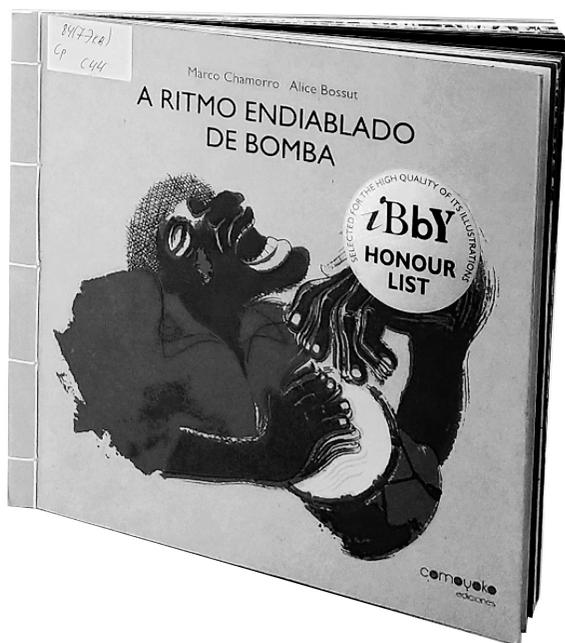
ни, в настоящее время живет в Страсбурге. Учился в Высшей национальной школе искусств, затем специализировался на [книжной?] иллюстрации в Музее современного искусства в Страсбурге и в Королевском колледже искусств в Лондоне.

Оригинальность его работ заключается в умении создавать уникальную графическую среду для каждого нового произведения. Идеи художника всегда выражаются в простых цельных образах, которые разрабатываются им с точностью и минимализмом. Его книга «Лента» удостоилась нескольких серьезных наград, в том числе премии Болонской ярмарки детской книги (Bologna Ragazzi Award)¹.

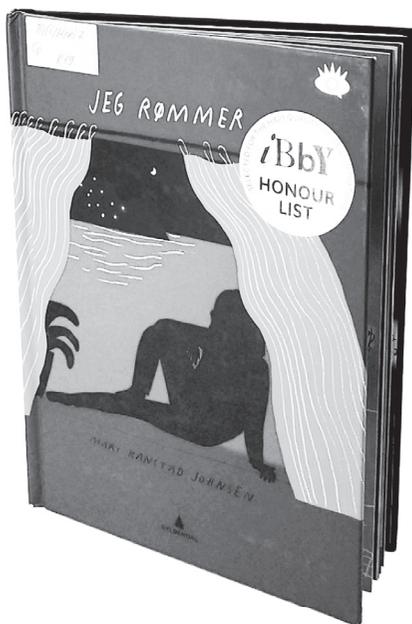
В коллекции Почетного списка IBBY 2018 года представлено завидное многообразие подходов к оформлению книги, которые в одних случаях погружает в мир художника, создают определенное настроение, поддерживают атмосферу повествования, в других – приглашает читателя к игре. Книги из Почетного списка IBBY отражают общие тенденции книжной иллюстрации в мире, но в то же время по своей уникальности сравнимы с предметами музейного значения, рассказывающими о культуре разных стран. Благодаря Почетному списку IBBY у нас есть замечательная возможность познакомиться с лучшими книгами,

¹ Премия «Bologna Ragazzi Award» в рамках Болонской международной ярмарки детской книги стала одной из наиболее престижных международных наград в области книгоиздания детской литературы. Ею отмечают лучшие книги как за содержание, так и за художественное оформление.

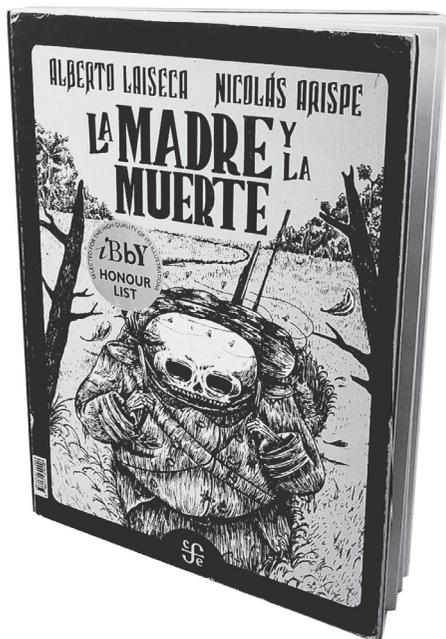
которые читают дети во всем мире. Книги из разных стран вызывают у читателя интерес к книге как к артефакту и пробуждают чувство сопричастности к мировому сообществу.



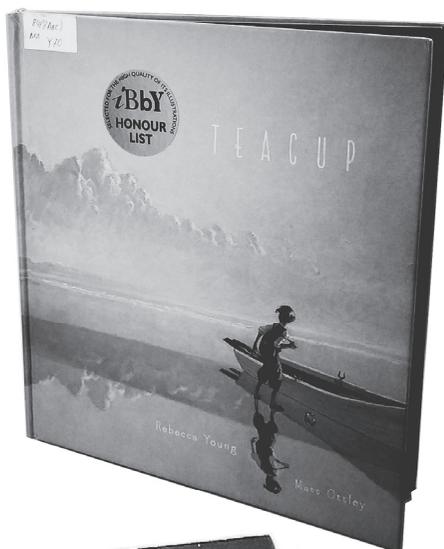
Марко Чаморро и Алиса Боссут «В дьявольском ритме бомбы»
(Marco Chamorro, Alice Bossut. A ritmo endiabrado de bomba. – Quito:
Comoyoko ediciones, 2016)



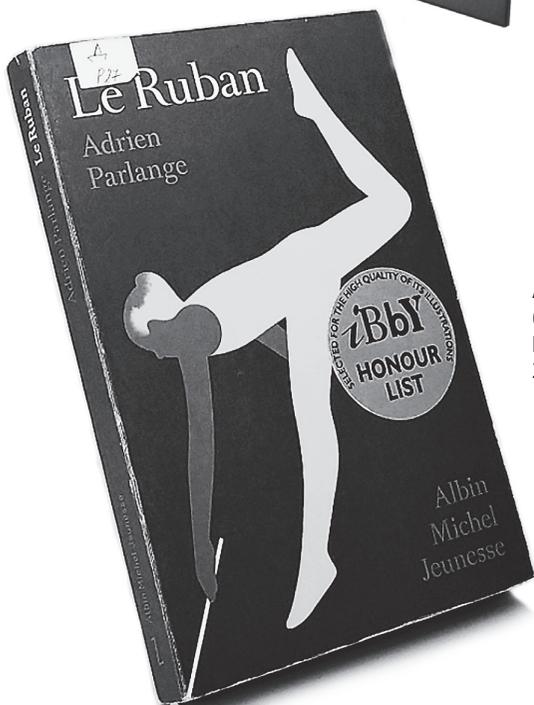
Мари Канстад Йонсен
«Я ухожу»
(Mari Kanstad Johnsen,
Jeg rømmer. – Oslo:
Gyldendal, 2016)



Альберто Лайсека,
Альберто Чималь
«Мать и смерть»
Отправление» (Alberto
Laiseca, Alberto Chimal.
La madre y la muerte.
La partida. – Mexico:
Fondo de Cultura
Económica, 2015)



Ребекка Янг,
Мэтт Оттли
«Чайная чашка»
(Rebecca Young,
Matt Ottley, Teacup. –
Gordon, NSW: Scholastic
Australia, 2015)



Адриен Парланж «Лента»
(Adrien Parlange. Le Ruban. –
Paris: Albin Michel Jeunesse,
2016)

Тутатина Екатерина Алексеевна

ТЕКСТ НА ОБЛОЖКЕ: ЭКСПЕРИМЕНТЫ В ОФОРМЛЕНИИ ШРИФТОВЫХ КНИЖНЫХ ОБЛОЖЕК

В современном издательском процессе книжная обложка очень важна: она должна быть интересно оформлена, должна приковывать внимание читателя. Книжные дизайнеры постоянно находят новые идеи и интересные технологические решения для оформления обложки, переплета, суперобложки, футляра. Отметим, что существует терминологическая разница в обозначении обложки и переплета на русском и английском языках. Мы, вслед за Л. В. Зиминной, будем преимущественно пользоваться термином «книжная обложка»: «В издательской терминологии различают понятия “обложка” и “переплет”, но в данном контексте предпочтительнее использовать общий термин “книжная обложка”, по аналогии с английским “book cover”. К тому же развитие полиграфической индустрии приводит к закономерному слиянию понятий “обложка” и “переплет” и появлению гибридных видов покрытий,

не нашедших отражения в ГОСТ 7.84–2002 “Издания. Обложки и переплеты”»¹.

В обложке, талантливо оформленной с помощью игры со шрифтом и цветом, зачастую текст полностью заменяет изображение. Такие обложки могут быть действительно очень красивыми. Приведем несколько примеров удачных шрифтовых обложек. Дизайнер обложек издательства «Penguin Books» Дэвид Пирсон в серии «Great Ideas» не использует ничего, кроме шрифтов и цвета. Это яркие, простые обложки, где цвет и рукописный шрифт приобретают смысловую нагрузку (илл. 1). На примере этих обложек видно, что шрифт также обладает определенными интерпретативными свойствами.

Необычный, оригинальный шрифт, который заполняет все пространство обложки, может смотреться очень выгодно, такая книга визуально выделяется. Выбор в пользу шрифтового оформления обусловлен не только тем, что такие обложки уже который год находятся «в тренде», но зачастую и самим характером произведения. Шрифтовые обложки по своей сути теснее остальных связаны с текстовыми элементами издания, в первую очередь с заглавием книги. На обложке расположены тексты разного рода: заглавие, имя автора, название издательства, аннотация, цитата из критической статьи, начало самого текста произведения и даже описание того, что изобра-

1 Зими́на Л. В. Книжная обложка как интерсемиотическая интерпретация в цифровую эпоху. Библиография и книговедение. М., 2020. № 1. С. 139.

жено на обложке, вместо самого изображения. С последним указанным приемом – экфрасисом – экспериментировал дизайнер Питер Мендельсунд в процессе создания обложек к произведениям Итало Кальвино¹.

За счет оригинального шрифта заглавия, которое полностью заполняет пространство обложки, книжное издание может выгодно выделяться. Зачастую такое заглавие даже непросто прочитать сразу, потому что из-за непривычного оформления с трудом можно разобрать слова (илл. 2). Необычный шрифт также часто связан с идеей книги. Например, дизайнер Джейми Кинан (Jamie Keenan), который создал обложку для одного из новых изданий поэмы «Бесплодная земля» («The Waste Land») Т. С. Элиота (илл. 2, верхний ряд, обложка 3 слева), признавался в интервью, что хотел сделать обложку, которая передавала бы модернистскую идею поэзии². При работе над дизайном этой обложки он отбросил более традиционные варианты оформления классики и остановился на разработке такого уникального шрифта, в котором линии букв причудливо пересекаются, как бы воплощая сложную структуру поэмы Элиота со множеством модернистских отсылок. Дизайн обложки также в некотором смысле универсален: подобное модернистское оформление могло

1 NYSL: Mendelsund, Peter. Cover and What We See When We Read. URL: https://www.youtube.com/watch?v=k5_ShQQosSM (дата обращения: 29.12.2019).

2 Keenan J. Under The Covers: New Edition Of T.S. Eliot's 'The Waste Land'. URL: https://www.huffpost.com/entry/under-the-covers-_n_4025194 (date: 29.03.2020).

появиться и в 20-х годах XX века, когда была написана поэма, и в наши дни. Отметим также, что это издание поэмы «Бесплодная земля» приурочено к 125-летию со дня рождения Т. С. Элиота; оно включает предисловие поэта – лауреата Пулитцеровской премии Пола Малдуна. Необычное шрифтовое оформление обложки соответствует юбилейному, с налетом академизма, характеру издания.

Подробнее остановимся на обложке Питера Мендельсунда к роману «Улисс» Дж. Джойса (илл. 3). В интервью дизайнер сказал, что работа над ней была особенно важна для него как большого поклонника Джойса. В его работах в принципе не бывает случайных элементов, и эта обложка не исключение. На первый взгляд, на обложке просто расположено название романа и имя автора. Во-первых, сразу обращает на себя внимание цвет фона – цвет моря в Ирландии. Он важен в символической системе романа. Но интереснее само заглавие: в нем выделены буквы Y, E, S, которые складываются в слово «yes». Это слова Молли Блум, которые завершают книгу. Это одна из самых важных точек в романе, которая примиряет героев после долгого дня странствий Леопольда Блума, полного сомнений и недопонимания. Вся цитата звучит так: «Yes I Said Yes I Will Yes» (в русском переводе С. Хоружего: «...да я сказала да я хочу Да»). Таким образом, самое важное слово романа – YES – и начинает текст произведения на обложке, и завершает его в финале книги. В этом случае дизайнер обложки не просто

интерпретировал смысл произведения, но даже дополнил его.

Обложки, в которых смысл самого заглавия каким-то образом интерпретирован, выглядят интересно. Обычно заглавие обыгрывается довольно прямолинейно. Например, на обложке книги о силе притяжения – «On Gravity» – буквы упали вниз (илл. 4, слева), на обложке «The Bed Moved» кровать передвинулась и буквы рассыпались в беспорядке (илл. 4, справа), а в заглавии романа Майкла Фэйбера есть слово «дождь», и буквы стекают вниз (илл. 4, в центре).

На обложке может начинаться даже сам текст книги. Это интересный прием, который идет вразрез с привычной практикой чтения. Обычно обложка служит некоей вуалью, порогом между читателем и текстом. Питер Мендельсунд в своей книге «Cover» даже рассматривает обложку как часть «усилия по обузданию беспредельного»: современные практики чтения таковы, что мы тратим много времени на чтение цифрового контента, в котором тексты не имеют привычных границ¹. Но на представленных ниже примерах видно, что и традиционная книжная обложка может разрушать эту традицию: получается, что чтение начинается сразу же, без преграды, которую представляет собой обложка (илл. 5).

Очень интересно взглянуть на разные обложки классических произведений. Например, обычно на обложках новеллы «Превращение» Франца Кафки изображено насекомое. Дизайнер Джейми

1 Mendelsund P. Cover. New York: powerHouse Books, 2014. 270 p.

Кинан продолжает эту традицию в оформлении обложки, но в то же время обновляет ее, у него само слово «Превращение» – «Metamorphosis» – складывается в изображение насекомого (илл. 6).

Рассмотрим интересный случай, когда заглавие на обложке сократилось до одной буквы. Например, обложки «Ребекки» Дафны дю Морье, как правило, оформляли с учетом готического настроения самого романа, с изображением женского силуэта – это способ показать, что сама героиня, Ребекка, физически не появляется в романе. На обложке юбилейного издания сократили заглавие – осталась одна буква имени в виде вышитого вензеля (илл. 7). Это глубоко символично в контексте романа, где героиня, миссис Денверс, держится за память о Ребекке в вещах, которые от нее остались.

В лучших проявлениях дизайнерского искусства обложка становится визуальной интерпретацией произведения. Вместе с заглавием она представляет собой загадку, ребус, систему символов и смыслов, которые не всегда очевидны с первого взгляда и чаще непонятны без знания содержания книги. Ни заглавие, ни обложка целиком не должны напрямую обращаться к читателю и сообщать о содержании и смысле произведения, чтобы не «стать спойлером, обнажив сюжетную интригу, или ограничить читательское воображение излишней конкретностью визуального образа»¹. Поэтому зача-

1 Зими́на Л. В. Книжная обложка в цифровую эпоху. Книга и книжное дело России: традиции и современность. М.: Московский политехнический ун-т, 2016. С. 187–215.

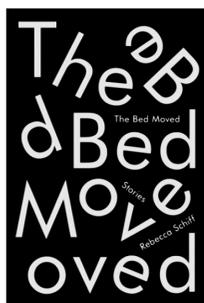
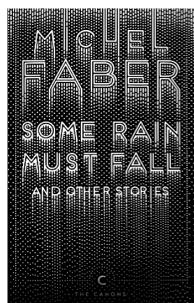
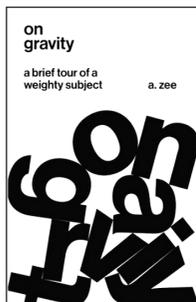
стю предпочтительнее использовать символизм, игру со смыслом текста, воплощенную в обложке. Заглавие может быть частью семиотической системы обложки, может быть вовсе не связано с изображением, а может являться смысловым центром всей композиции обложки. Можно сказать, что заглавие выполняет интерпретационную функцию по отношению к тексту книги, а дизайнер обложки интерпретирует заглавие. Необычная, наполненная смыслом, талантливо оформленная обложка всегда обращает на себя внимание читателя.



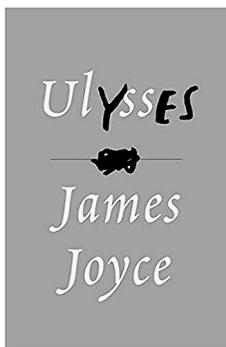
1. Примеры шрифтовых обложек: серия Great Ideas, дизайнер – Д. Пирсон



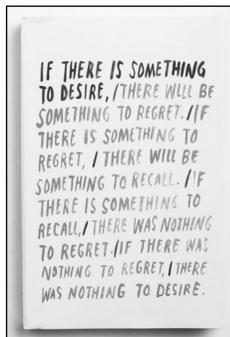
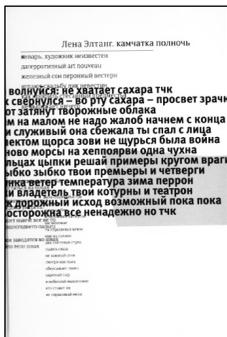
2. Обложки слева направо: The Memory Book (I. Avery); Superabundance (H. Helle); The Waste Land (T.S. Eliot); Revolution! (P. Ayrton); Surrender (S. Harnett); Zoo of the New; Always & Forever and Five Other Lies (V. Simunovic); Nature (R. W. Emerson)



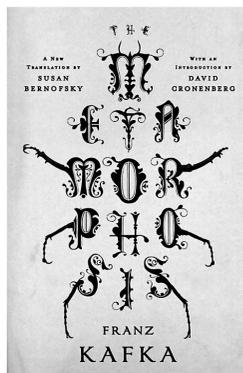
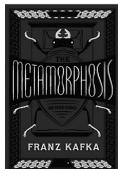
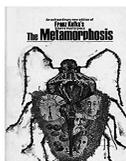
3. Обложки слева направо:
On Gravity (A. Zee); Some Rain Must Fall (M. Faber); The Bed Moved (R. Schiff)



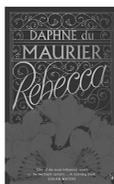
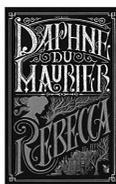
4. Обложка романа «Улисс» Дж. Джойса, дизайнер – П. Мендельсунд



5. Обложки книг «Камчатка полночь» (Лена Элтанг); New American Stories (B. Marcus); сборника стихов Веры Павловой



6. Обложки романа «Превращение» Ф. Кафки, справа – обложка дизайнера Джейми Кинана



7. Обложки романа «Ребекка» Дафны дю Морье, справа – обложка юбилейного издания

Фомин Дмитрий Владимирович

Пути ГРАФИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАСЕН И. А. КРЫЛОВА

В статье поэта и критика П. А. Плетнева «Праздник в честь Крылова» (1838) есть слова, очень точно характеризующие совершенно особое место великого баснописца в русской литературе, а его произведений – в сознании читающей публики: «Доступный всем возрастам, удовлетворивший всем вкусам, он сделался любимцем стольких лиц, сколько есть смыслов»¹. Действительно, колоссальная популярность поэта, постоянная востребованность его творчества самым непосредственным образом проявились в огромном количестве изданий его сочинений, весьма разнообразных по составу, читательскому адресу, характеру оформления. Еще в 1844 г. В. Г. Белинский писал: «Изданиям басен И. А. Крылова потерян счет. <...> Таким успехом не пользовался на Руси ни один писатель...»². Большинство этих

1 Гордин М. А. Жизнь Ивана Крылова. М.: Книга, 1985. – (Писатели о писателях). С. 259.

2 Там же. С. 265

книг было рассчитано на детскую аудиторию, поэтому важная роль в них отводилась графической составляющей.

Иллюстрации к басням И. А. Крылова – огромный, причем почти не исследованный пласт отечественной графики. Разумеется, в коротком докладе невозможно рассмотреть сотни иллюстрационных циклов, созданных художниками за два века, или даже выделить наиболее значительные и удачные из них. Но можно попробовать выявить некоторые характерные тенденции изобразительного прочтения крыловских шедевров, наметить отдельные ориентиры в необъятном массиве материала, не разрешить, но хотя бы поставить некоторые принципиально важные для понимания заявленной темы вопросы.

Как известно, героями большинства басен Крылова являются животные, умеющие говорить и наделенные человеческими характерами, но все же не до конца порвавшие со своим естеством, сохранившие звериные повадки. Как следует изображать этих персонажей: в естественном или очеловеченном виде? А может быть, имеет смысл соединять в одном образе звериные и человеческие черты? Конечно, на эти вопросы не существует готовых ответов, каждый иллюстратор решает их самостоятельно, каждый способ имеет свои достоинства и недостатки. Да и сами басни предполагают разную степень условности: если, к примеру, «Ворона и Лисица», «Волк и Ягненок», «Слон и Моська» легко поддаются реалистиче-

скому прочтению, позволяют показать зверей такими, какими их создала природа, то фабула «Квартета» или «Мора зверей» требует от графика иного подхода: фантастических допущений и гротескных преувеличений.

«Если художник изображает просто животных, то он... не раскрывает того подтекста, ради которого и написана басня, ...присваивает наши человеческие пороки ни в чем не повинным животным и тем самым только вводит читателя в заблуждение...»¹, – утверждал один из лучших иллюстраторов Крылова советского периода Е. М. Рачев. Вряд ли можно согласиться с этим категоричным высказыванием. Ведь басенная традиция обыгрывает, утрирует, гиперболизирует не вымышленные, а объективно существующие, природные свойства и стереотипы поведения того или иного животного. Одно из главных достоинств, скажем, виртуозных рисунков и офортов В. А. Серова на крыловские темы (1895–1911) – удивительная органика персонажей, безупречно точное воспроизведение их облика, придающее анималистическим образам достоверность и психологическую глубину. Создавая этот цикл, мастер постоянно работал с натуры, многократно возвращался к одним и тем же композициям, стремился к максимальной обобщенности и лаконизму. «В последних вариантах художник достигает исключительной выразительности в передаче тех качеств, воплощением которых является...

¹ Рачев Е. О том, что скрыто за эзоповым языком // Творчество. 1961. № 4. С. 12–14. С. 13.

персонаж басни (хитрость лисы, глупость осла, жестокость и наглость волка и т. п.)»¹.

Работы художников-анималистов (например, И. С. Ефимова, А. Н. Комарова, Г. Е. Никольского) выгодно отличаются от множества других графических интерпретаций басен точным знанием предмета, особой убедительностью образов, умением найти в естественном поведении зверя те особенности, которые соответствуют его басенному амплу. Впрочем, и очень неумелые попытки изображения животных, которые нередко встречаются в ранних изданиях сочинений Крылова, не столько раздражают современного зрителя, сколько умиляют его своей наивностью и детской непосредственностью. Они служат трогательным напоминанием о тех далеких временах, когда слоны (и другие представители заморской фауны) у нас действительно были в диковинку, и далеко не каждый художник ясно представлял себе, как они выглядят. Очень забавно смотрятся, скажем, звери, самым безыскусным образом запечатленные на страницах альбома «Иллюстрированных сто рисунков к басням И. Крылова, литографированных А. Роппальтом» (1852), или шарообразный слон, изображенный художником-любителем А. П. Сапожниковым (1834). А вот одним из самых неудачных способов оформления сборников басен следует признать практиковавшуюся в некоторых изданиях конца XIX в. перепечатку из атласов и монографий по естествознанию. Зри-

1 Лебедев Г. Е. Русская книжная иллюстрация XIX в. М.: Искусство, 1952. С. 64.

тельный ряд таких книг служил своего рода обязательным зоологическим комментарием к тексту, но нисколько не раскрывал его смысл, не предполагал иносказательного, аллегорического прочтения.

С другой стороны, немало удач было и у тех художников, которые решительно очеловечивали крыловских персонажей или скрещивали зооморфные и антропоморфные черты; иногда такие гибридные существа выглядят вполне органично, иногда довольно причудливо, как у В. П. Тиморева или Н. Е. Попова. А образ Медведя, созданный В. А. Фаворским (композиция на тему басни «Зеркало и обезьяна», 1947), можно рассматривать как своего рода автопортрет; недаром в известной статье А. М. Эфроса гравёр назван «большим медведеобразным человеком». Звериная составляющая басенных героев понимается многими иллюстраторами как дань условности архаичного жанра, дает повод для гротескного маскарада, для беспощадного высмеивания людских пороков. Безусловно, и такое прочтение первоисточника вполне правомерно; многое зависит здесь от специфики конкретного сюжета и от той задачи, которую ставит перед собой художник. Широкий простор для фантазии графика дают и те крыловские сюжеты, в которых героями являются люди. Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть, как по-разному интерпретировали вроде бы простейшую, не предполагающую особых различий коллизию «Демьяновой ухи» такие мастера, как В. В. Каррик, Д. С. Моор, Н. Н. Купреянов,

В. М. Конашевич, К. И. Рудаков, П. А. Алякринский, М. А. Таранов.

По мере того как крыловская эпоха отдалялась от читателя и художника, становилась достоянием истории, многие иллюстраторы посчитали нужным разными способами доказать вневременное, непреходящее значение сентенций великого сатирика, их применимость к реалиям совсем другого времени. Наиболее радикальный вариант осовременивания крыловских сюжетов предложил академик живописи К. А. Трутовский (гравюры, выполненные по его рисункам, впервые увидели свет в 1864 г. и неоднократно переиздавались, вызывая бурные споры). Животные встречаются здесь только на шмуцтитулах и трактуются очень условно, а в заставках-иллюстрациях мастер весьма своеобразно расшифровывает намеки и моралите баснописца, меняет зверей на узнаваемые социальные типы 1860-х гг., которых не знал и не мог знать Крылов. Лебедь, рак и щука превращаются в членов некой комиссии, которые никак не могут согласовать план благоустройства города; Моська – уже не собачка, а наглый художественный критик, который берется охаивать картину классика и т. д.

Работе Трутовского посвятил восторженную статью известный лингвист и историк литературы Ф. И. Буслаев. Особенно понравилась рецензенту иллюстрация к басне «Стрекоза и Муравей», где разорившийся крестьянин просит помощи у зажиточного односельчанина: «Тип забулдыги, привыкшего жить на авось и небось, отлично про-

тивнополагается суровому и самодовольному типу мелкого семейного деспота...»¹. (Кстати, именно за эту композицию Трутовскому сильно доставалось от советских искусствоведов: ему ставили в вину симпатии к кулаку, неправильную оценку социальных слоев русской деревни.) Вместе с тем Буслаев справедливо обратил внимание на стилистическое несходство этих интерпретаций известных сюжетов с первоисточником: «Величавое спокойствие житейской мудрости нашего баснописца, освещаемое добродушною беззаботностью игривого ума, постоянно нарушается тревожною раздражительностью, которая подталкивает обличительный карандаш иллюстратора»².

Тенденция актуализации хрестоматийных литературных произведений нашла свое продолжение в графической юмористике второй половины XIX в. Например, в 1885 г. в качестве приложения к журналу «Развлечение» был выпущен альбом рисунков карикатуриста А. И. Лебедева, в том числе и на темы крыловских басен. Тексты классика вдохновляют художника на создание злободневных фельетонов. Например, действие басни «Петух и жемчужное зерно» разворачивается не на мусорной куче, а в лавке букиниста; обезьяна трансформируется в пошлого обывателя, завсегда ресторанов, который упорно не хочет узнавать себя в зеркале сатирической прессы. «Две собаки» превращаются в усталого дворника и

¹ Буслаев Ф. Мои досуги: собранные из периодических изданий мелкие сочинения: в 2-х ч. Ч. 2. М., 1886. С. 227.

² Там же. С. 233.

напыщенного лакея. Собственно, Лебедев иллюстрирует не сами басни, а их мораль, подстраивая к ней совсем иную фабулу.

Примерно так же поступают создатели альбома «Басни Крылова в лицах» (два его выпуска были опубликованы в 1892–1893 гг. в качестве премии журнала «Будильник»): все тот же академик К. А. Трутовский, карикатурист М. М. Чемоданов и др. Подлинные сюжеты и персонажи басен присутствуют в иллюстрациях, но оттесняются на периферию композиции, служат фоном или обрамлением для сатирических зарисовок из современной жизни. Например, Ворона становится пожилым богачом, а Лисица – его льстивой содержанкой, Кукушка – оперной примой, а Петух – газетным рецензентом. Ненасытный волк переквалифицировался в алчного ростовщика, а разбойник – в пузатого сельского кабатчика. По-новому трактуется коллизия «Стрекозы и Муравья»: столичный прожигатель жизни просит денег у бережливой провинциальной родственницы.

Безусловно, такое смелое и вольное переосмысление классических сюжетов было явлением интересным, показательным для своего времени, хотя и уместным в большей степени в журнальной, чем в книжной графике. И все же сторонников подобного подхода подстерегала серьезная опасность уйти слишком далеко от первоисточника, приписать Крылову собственные мысли и наблюдения, подменить непреходящий смысл его шедевров злободневной скоропортящейся

публицистикой. Видимо, понимали это и сами художники, поэтому в XX веке данная тенденция почти не получила развития. В иллюстрационных циклах советской эпохи можно найти лишь очень немного случаев прямого, несколько навязчивого осовременивания, причем не столько самих крыловских героев, сколько окружающего их вещного мира. Так, на рисунке Д. Д. Драуле к басне «Мартышка и очки» (1926) обезьяна пытается читать газету «Известия». Иллюстрация к «Слону на воеводстве» из сборника, изданного в 1935 г. в Ростове-на-Дону с рисунками Д. Д. Подломаева и Е. И. Трофименко, довольно точно воспроизводит атмосферу скучного партсобрания. В некоторых иллюстрационных циклах 1940-х гг. читаются внятные военные аллюзии, например, на рисунке М. М. Черемных к «Волку на псарне» псари напоминают идущих в атаку солдат. В. Е. Цигаль в 1947 г. заменил фигурирующего в басне «Осел» бога Юпитера на более понятный советскому читателю образ – планету Юпитер. Подобные примеры любопытны, но едва ли их можно считать типичными.

Существовал и другой, не столь прямолинейный способ придать крыловским сюжетам современное звучание. Многим графикам удалось добиться этого, не переодевая героев в новомодные костюмы, не окружая их атрибутами нового быта, но используя для их изображения исключительно современный художественный язык. Показательна в этом плане неоднократно переиздававшаяся серия рисунков, выполненных петербургским ху-

дожником А. К. Жабя для издания А. Ф. Дервиена (1914). В этих работах непросто различить индивидуальную интонацию автора, но они строго следуют канонам графики модерна. Иллюстратор бережно относится к классическому тексту, но сама манера исполнения рисунков четко ассоциируется с определенным временем и его рафинированной культурой, переносит действие басен в Россию начала XX века.

Серия изданий басен Крылова, подготовленная в 1922 г. студентами графического факультета ВХУТЕМАСа, недвусмысленно свидетельствует о смене эстетических вех, о том, как притягательны были для начинающих художников авангардистские эксперименты. Например, в гротескных литографиях юного А. А. Дейнеки сказывается и не до конца изжитое увлечение эстетикой модерна, и довольно сильное влияние немецкого экспрессионизма. В 1928 г. в Харькове вышел небольшой сборник басен в весьма оригинальном оформлении Д. Ф. Виленского и Л. Э. Гамбургера. Выразительные, но довольно традиционные рисунки чередуются здесь с некими беспредметными композициями, цитатами из живописи супрематистов, обрамляющими колонки набора.

Параллельно со стремлением иллюстраторов разными пластическими способами приблизить героев Крылова к современности существовала и другая, противоположная тенденция: напомнить читателю о той эпохе, когда создавались басни. Правда, важные для современников поэта события, послужившие поводом для появления

крыловских сатир, исторические прототипы басенных персонажей довольно редко интересовали иллюстраторов следующих поколений. В качестве исключений из этого правила можно назвать сборники «1812 год в баснях Крылова» (1912) и «Спасенная Россия в баснях Крылова» (1913) в блистательном оформлении Г. И. Нарбута. Из графиков советского периода наиболее последовательно пытался довести до сведения читателя исторический подтекст каждой басни Е. М. Рачев. Правда, иногда эти аллюзии несколько утяжеляли его композиции, но в лучших листах ему прекрасно удавалось придать четвероногим персонажам явное сходство, скажем, с Наполеоном или М. И. Кутузовым, с обобщенными типажам царедворцев, сановников и чиновников эпохи Александра I.

Однако гораздо чаще иллюстраторы идут по иному пути: стремятся передать в своих работах не конкретику исторических фактов и фигур, а общую атмосферу, аромат крыловской эпохи, активно используя для этого язык ее художественной культуры. Например, Е. М. Бём создала в 1878 г. цикл выразительных силуэтных композиций на темы басен – излишне говорить, насколько популярна была силуэтная графика в начале XIX столетия, как явственно читаются в самом художественном строе иллюстраций отсылки именно к этой эпохе. К сожалению, композициям Бём недостает цельности. Весомые фигуры героев и намеренный тончайшими линиями фон находятся как бы в разных плоскостях; взгляд зрителя может сфокусироваться лишь на чем-то одном.

В 1910-х годах Г. И. Нарбут в знаменитой серии крыловских изданий, выпущенных И. Н. Кнебелем, гораздо более удачно, артистично, изобретательно использовал выразительные возможности силуэта, ампирную символику и орнаментику, хитросплетения затейливых вензелей и росчерков. В конце 1940-х г. традиция силуэтной иллюстрации находит достойное продолжение в рисунке Н. В. Ильина к басне «Лжец».

Разного рода изобразительные цитаты, отсылки к искусству и материальной культуре крыловской эпохи встречаются и у современных иллюстраторов. Прежде всего в этом ряду стоит назвать сборник «Сто басен Крылова» (1990) с эксцентричными офортами Н. Е. Попова. Художник вовлекает героев, предметы, читателя в веселую и увлекательную постмодернистскую игру, монтирует визуальные цитаты в самых немыслимых сюрреалистических сочетаниях, многократно использует одни и те же изображения, но всякий раз помещает их в разный контекст. Как отмечает Э. Д. Кузнецов, этот цикл отличают наивность, даже «сознательная неуклюжесть» и архаичность. Причем «...“неуклюжесть”... обнаруживается особенно явно – в лукавой неловкости самого очеловечивания птиц и зверей, в откровенно наивной трактовке формы»¹, а архаичность – в использовании довольно старомодного принципа построения зрительного ряда, в чередовании

1 Николай Попов: живопись, графика, офорт, литография, иллюстрация, артобъекты, анимация / Автор проекта, ред. И. Стежка. М., 2010. С. 13.

страничных композиций с похожими на политипажи графическими репликами эмблематического или декоративного характера. «Эту архаичность художник усилил, вводя в такие рисунки ласково пародируемые мотивы книжной графики рубежа XVIII и XIX веков...»¹. На некоторых страницах Попов воздвигает причудливые обелиски своим забавным героям, конструирует странные сооружения из обломков колонн и венков, лаптей и ослиных копыт. Но при всем обилии архаичных цитат вряд ли кому-то придет в голову упрекнуть графика в несовременности.

С работой Попова в какой-то степени переключается большой цикл иллюстраций М. С. Майофиса, выпущенный в 2011 г. издательством «Вита Нова». Всевозможные, казалось бы, чисто декоративные элементы оформления: рамки, гирлянды, венки, ленты, драпировки, а также мотивы классической архитектуры играют здесь ничуть не менее важную роль, чем басенные герои. Они четко структурируют книгу, задают условно-орнаментальным композициям четкую и стройную систему координат, маркируют границы несколько театрального пространства, в котором лицедействуют персонажи. Благоволит художник и к мифологическим существам вроде сфинксов и атлантов, нимф и русалок, чаще всего не упомянутых в тексте, но сыгравших огромную роль в культуре крыловской эпохи. Разумеется, эти об-

¹ Николай Попов: живопись, графика, офорт, литография, иллюстрация, артобъекты, анимация / Автор проекта, ред. И. Стежка. М., 2010. С. 13.

разы переводятся на современный, ироничный, очень индивидуальный графический язык.

Хочется надеяться, что богатые традиции иллюстрирования басен Крылова будут достойно продолжены и в XXI веке, что иллюстраторы следующих поколений найдут свои способы интерпретации наследия сатирика. Ведь в нем, как писал П. А. Плетнев, «...столько игры народного остроумия, тонкости и простодушия, ...столько неизъяснимой гибкости русского языка всех тонов, что по его сочинениям можно будет составить полную картину России»¹.

¹ Гордин М. А. Жизнь Ивана Крылова. М.: Книга, 1985. – (Писатели о писателях). С. 257–258.



В. А. Серов. Иллюстрация к басне «Волк и Журавль». 1911



В. А. Фаворский. Иллюстрация к басне «Зеркало и Обезьяна». 1947



Н. Е. Попов. Иллюстрация к басне «Осел и Соловей». 1990

— 92 —



XII.

СТРЕКОЗА и МУРАВЕЙ.

Позвинула Стрекоза
 Лето яркое пролетая,
 Окажутися не ушки,
 Какъ зима падеть изъ глазъ.
 Повернула шеею назадъ,
 Ивъзъ ушей възъ сдвинула бока,
 Какъ подъ валяемъ ей листочекъ
 Быль готовъ и столъ, и дождь.
 Все промашъ съ ланей колодой
 Нужды, гонимъ вистаетъ;
 Стрекоза улетъ на пологъ;
 И коужо въ утъ полатей
 Не поужоеть нтъ разговорей!

К. А. Трутовский. Иллюстрация к басне «Стрекоза и Муравей». 1864



И. И. Кланг. Иллюстрация к басне «Крестьянин и Разбойник». 1892

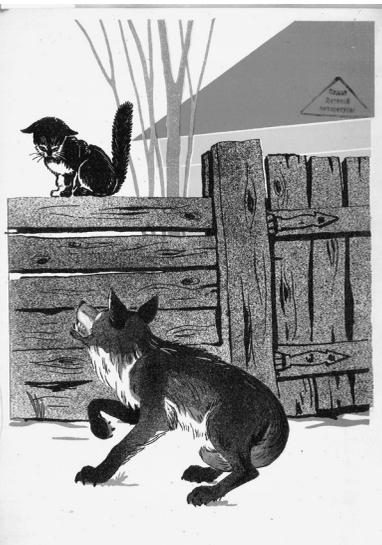
ВОЛК и КОТ

Волк из лесу в деревню забежал,
 Не в гости,—но живот спасал;
 Да шкуру он свою дрожал:
 Охотница за ним гналась и гончих став.
 Он рад бы в первые тут шмыгнуть ворота,
 Да то лишь горе,
 Что все ворота на заборе.
 Вот видит Волк мой на заборе

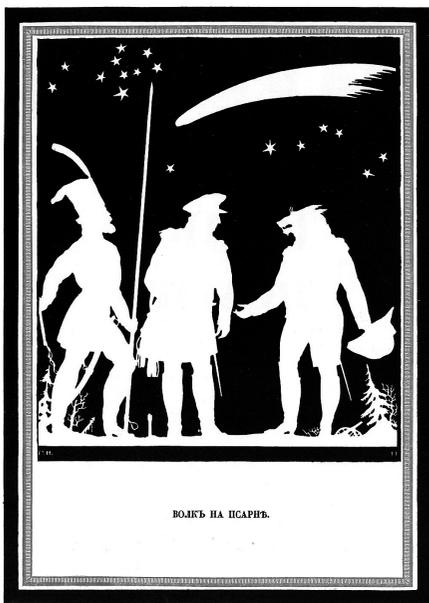
Кота

И молит:—Васенька, мой друг! скажи скорее,
 Кто здесь из мужичков добрее,
 Чтобы украть меня от злых моих врагов?
 Ты слышишь лай собак и страшный звук рогов?
 Все это ведь за мной!—Проси скорей Степана:
 Мужик предобрый он.—Кот-Васяня говорит.

— То так, да у него я обдарал барана.—
 — Ну попытайся ж у Демьяна.—
 — Боюсь, что на меня и он сердит:
 Я у него унес козленка.—
 — Беги ж, вон там живет Трофий.—
 — И Трофийку? Нет, Боюсь и встреться с ним:
 Он на меня с весны грозится за агнена!—
 — Ну, плохо ж! Но, авось тебе укроет Клима!—
 — Ох, Вася, у него зарепа в голени!—
 — Что вижу, кук?! Ты всем в деревне насолил!—
 — Сказал тут Васяня Волку.
 — Какую ж ты себе заштуку здесь сулил?
 Нет, в наших мужичках не столько мало толку,
 Чтоб на свою беду тебя списали они.
 И правы—сам себя вини!
 Что ты посеял, то и жни.—



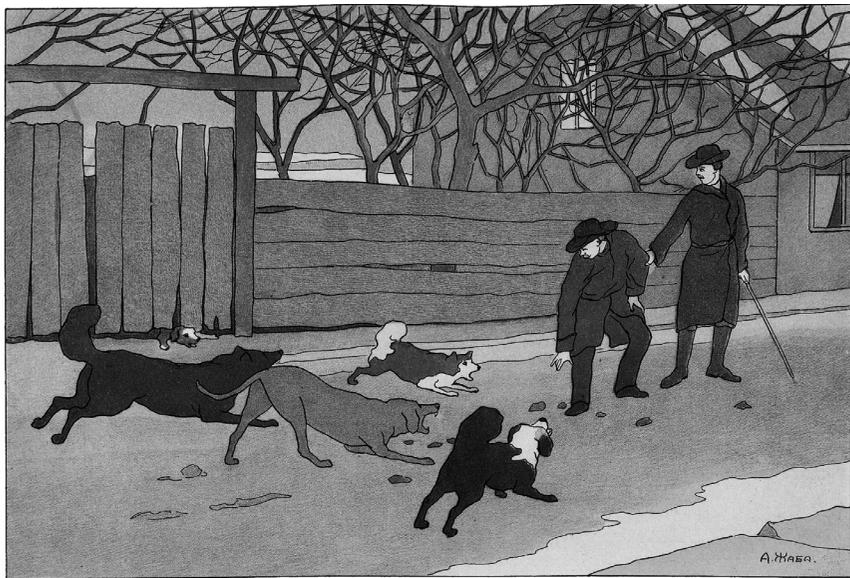
Г. И. Нарбут. Иллюстрация к басне «Волк на псарне». 1912



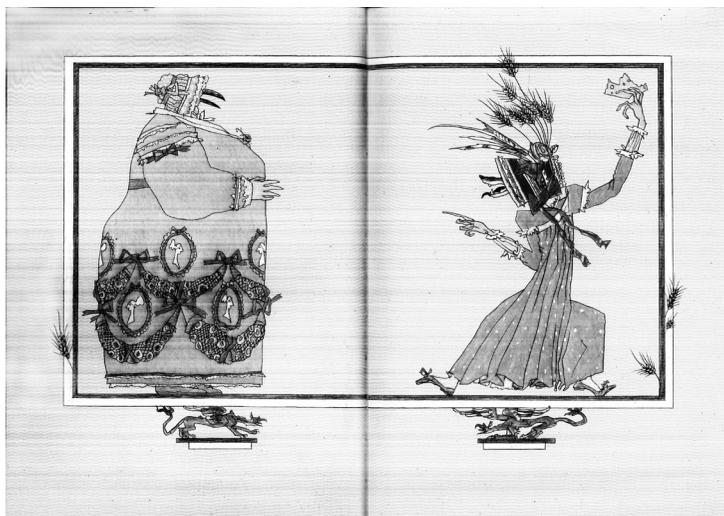
Д. Ф. Виленский, Л.Э. Гамбургер. Разворот из книги «Басни Крылова». 1928



Е. М. Рачев. Иллюстрация к басне «Кошка и Соловей». 1958–1959



А. К. Жаба. Иллюстрация к басне «Прохожие и Собаки». 1914



М. С. Майофис. Иллюстрация к басне «Ворона и Лисица». 2011

Чарушина-Капустина Евгения Алексеевна

ЕВГЕНИЙ ИВАНОВИЧ
и НИКИТА ЕВГЕНЬЕВИЧ ЧАРУШИНЫ.
ДВА МАСТЕРА ДВУХ ЭПОХ РАСЦВЕТА
ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА КНИГИ

История художественной династии Чарушиных исчисляется веками. Первое упоминание фамилии в писцовых книгах Вятского края датируется 1625 годом. Но самыми известными представителями рода, конечно же, являются Чарушины-иллюстраторы и писатели, классики отечественной детской литературы.

Мало кто из сегодняшних читателей и, к сожалению, даже художников, сотрудников библиотек, искусствоведов и издателей обращает внимание на различие имен и изобразительных языков авторов, воспринимается только фамилия. К тому же творческие методы представителей династии похожи, что вполне естественно, ведь авторы сохраняют и продолжают сложившиеся семейные традиции книжной и станковой графики.

На сегодняшний день уже четвертое поколение династии работает над детскими книгами о природе. Но хочется подробно рассказать о двух

авторах, с произведений которых начались чарушинские традиции в книжной графике. Это Евгений Иванович и Никита Евгеньевич Чарушины – два классика, чьи книги актуальны и современны до сих пор и являются собой примеры подлинных произведений искусства, известных во всем мире. Творчество двух художников не оставляет равнодушными новые поколения маленьких читателей, заслуживает большого внимания и серьезного изучения.

В 1970-х годах художник Май Митурич-Хлебников в одной из статей для ежемесячного журнала «Детская литература» назвал Евгения Ивановича и Никиту Евгеньевича Чарушиных художниками-«природниками». И это поэтичное определение прочно вошло в употребление на последующие несколько десятилетий. Пока в обиход снова не вернулся сухой научный термин «анималист», совершенно не раскрывающий сути творчества Чарушиных и их взглядов – двух близких, но абсолютно разных художников.

Евгений Чарушин закончил обучение на живописном факультете Академии художеств в 1926 году. Никита Чарушин – в 1960-м. Изучение классического искусства, академической школы живописи и рисунка окончательно убедило молодых художников в выборе дальнейшего дела всей жизни.

Евгений Иванович Чарушин – мастер книжной и печатной графики, скульптор, классик детской

литературы, один из мастеров своего дела, совершивших настоящий переворот в книгоиздании для детей. Период его творческой деятельности пришелся на 1920–1960-е гг. – время, когда отечественное искусство книги обрело, наконец, свою индивидуальность, «русскость», духовность и прекрасные традиции.

Первая работа Евгения Чарушина в книге – иллюстрации к книге Виталия Бианки «Мурзук» (1928). Это был успех: художник проявил себя блестяще, практически сразу Третьяковская галерея приобрела у него несколько рисунков. Начинается активное сотрудничество молодого художника с писателями-современниками: Бианки, Маршаком, Чуковским, Смирновой, Пришвиным. В тот же период Евгений Иванович и сам начинает выступать в качестве писателя, появляются его авторские книги, такие как «Щур», «Мохнатые ребята», «Вольные птицы»... В начале 1930-х вышла в свет книга, являющая собой поразительный пример единства двух авторов – «Детки в клетке» Самуила Маршака и Евгения Чарушина. Это было не первое издание стихов о зверятах в зоопарке, но именно вариант с иллюстрациями Чарушина вошел в мировую историю искусства книги.

Зверята в рисунках Евгения Чарушина – трогательные и беззащитные, но в каждом уже ощущается характер будущего взрослого зверя. И у каждого свои неповторимые черты, характерные особенности, из которых складывается достоверный образ. В рисунках нет слащавости, попытки

рисовать, как это теперь модно, «под детей». В рисунках Евгения Ивановича присутствует убедительность, поразительная точность и обаяние.

Взрослые звери в произведениях художника – это психологические портреты, эмоции их выражены в позах, в инстинктивном напряжении мышц под шерстью.

Свои излюбленные сюжеты Евгений Чарушин повторял и в мелкой пластике – в небольших композициях и отдельных фигурках зверей, которые затем тиражировались на Ленинградском фарфоровом заводе.

Образам Евгения Ивановича свойственна портретность. Каждый персонаж неповторим, эмоционален, но при этом ни в коем случае не очеловечен. Даже в чарушинских «Шутках» (коротеньких стихах и подписях) и иллюстрациях к народным сказкам герои остаются, в первую очередь, живыми зверями и птицами. Они, в отличие от многих современных иллюстраций, не становятся человекоподобными «мультяшками». Чрезмерное очеловечивание персонажей художник категорически отрицал и никогда не расценивал, как серьезную, профессиональную позицию в искусстве. Как не принимал и определение «анималист», хотя по иронии судьбы именно так теперь и называют Евгения Чарушина. Впрочем, встречаются и худшие определения: писатель или художник-«натуралист», «природовед». Использование таких понятий подходит для школьного урока биологии, но никак не для характеристики произведений Евгения Ивановича.

Отдельно хотелось бы вспомнить о необычных театральных работах Евгения Чарушина. Его первый опыт работы над костюмами относится к 1920-м годам (непродолжительная работа в ленинградском ТЮЗе). К теме театра художник возвращается уже в военное время.

В тяжелые годы эвакуации Евгений Чарушин трудится упорно и не жалея себя. До отъезда из Ленинграда он сотрудничает с «Боевым карандашом», создает карикатуры для агитационных листовок. А оказавшись вместе с семьей в Кирове, работает над детской литературой (именно тогда появляются первые варианты книг из цикла «Моя первая зоология»), эстампами, барельефами. Делает зарисовки в госпитале, которые разрушают стереотипное мнение, будто Евгений Чарушин рисовал только животных. На обороте каждого из таких рисунков записана история изображенного бойца; таким образом, это не просто портреты, а еще и важные исторические документы. Евгений Чарушин проводит занятия с детьми, создает настенные росписи для клубов и столовых, настенные эстампы для детских садов, оформляет театральные постановки, продолжает работать над скульптурными композициями.

Рисунки Евгения Чарушина глубоко продуманы, каждый образ – это яркое впечатление от увиденного и пережитого – будь то зверь, наблюденный в зоопарке, или птица, встреченная в лесу. Это ни в коем случае не пособия по зоологии или анатомии. Но конструктивные, анатомические особенности каждого персонажа изучены и со-

блюдены безупречно. Детализированная среда, в которой обитают герои произведений, появляется в послевоенных, более зрелых работах автора. Порой эта среда кажется вынужденно добавленной в рисунок. Но даже тогда главным в каждой иллюстрации все равно остается зверь, его достоверный образ.

Последняя работа Евгения Чарушина – новый вариант иллюстраций к книге Маршака «Детки в клетке». За эти рисунки художник был награжден золотой медалью на Международной выставке детской книги в Лейпциге в 1965 году. Книга издавалась миллионными тиражами во многих странах мира. Но современные читатели, к сожалению, лишены возможности читать и рассматривать переиздания этой книги. Наследие Маршака монополизировано крупной издательской группой, у которой свои взгляды на воспитание художественного вкуса детей. Произведения Маршака теперь чаще всего публикуются с рисунками, не представляющими художественной и эстетической ценности.

Никита Евгеньевич Чарушин в своих произведениях продолжил лучшие традиции «ленинградской школы» книжной графики, заложенные, в том числе, его отцом. Он не принимал «псевдовеселую», раскрашенную детскую книгу и категорически отрицал тенденцию бессмысленного и слепого заимствования методов западного книгоиздания, чуждых богатой русской национальной культуре книги. Активная творческая деятель-

ность художника охватывает следующий период формирования искусства отечественного книгоиздания – с 1960-х по 1980-е годы.

Художник проиллюстрировал большое количество произведений о природе русских и зарубежных классиков, создавал также и собственные, авторские книги о природе для детей, такие как «Невиданные звери» и «Птицы», иллюстрировал рассказы своего отца. Именно Никита Чарушин объединил в одну три книги Евгения Чарушина из цикла «Моя первая зоология» и создал иллюстрации к этому сборнику.

Художник был руководителем книжной мастерской в Институте им. Репина, состоял в правлении ленинградского отделения Союза художников, занимался вопросами эстетического воспитания детей, курировал работу художников-преподавателей Дворца творчества юных.

В работах Никиты Чарушина эмоциональное восприятие среды – на первом месте. Чаще художник обращается к изображению взрослых зверей и птиц. Животные в его произведениях книжной и станковой графики – часть природы, огромного, удивительного мира. Природные пространства взаимодействуют с изображениями животных, подчеркивают необходимые ритмы и движения. Иногда пейзаж занимает практически всю композицию, скрывая в себе его обитателей. Такие композиционные решения можно увидеть, например, в иллюстрациях к книге Николая Сладкова «С севера на юг» – грандиозной, знаковой работе Никиты Чарушина. Позже по мотивам этой книги

художник создал отдельный альбом с рисунками, который тиражировался и распространялся по библиотекам, детским садам и школам с целью знакомства маленьких читателей с обитателями разных природных зон страны.

Белая бумага – часть природы, пространства, в которое вплавлен тот или иной персонаж. Образы зачастую силуэтны и лаконичны, что добавляет им знаковости и узнаваемости. В каждом изображении зверей выделены акценты – немногочисленные, но точно расставленные. Они подчеркивают движение, напряжение, стремительность. Авторское знание анатомии зверя или птицы – это первооснова – и она безупречна. Присутствуют в работах и недосказанность, лихость, свежесть взгляда автора. Цветовая палитра свежа и смела, часто художник использует заранее тонированную бумагу. Черно-белые же иллюстрации наполнены воздухом, в них есть атмосфера и даже теплые лучи солнца. Прекрасным примером такой работы являются иллюстрации к книге Феликса Зальтена «Бемби».

Произведения Никиты Чарушина – это живопись в книжной графике, но живопись, наполненная лирикой и безукоризненным пониманием конструкции и ритма книги. Иллюстрации основаны на впечатлениях от наблюденной, прочувствованной натуры. И впечатления эти сам художник называл своими «запасными полкáми».

Никита Чарушин сохранил в своих произведениях семейную традицию глубокого уважения к миру природы и стремлению это мир сохранить.

Свою творческую работу он расценивал, как определенную миссию, посредничество между природой и читателем.

Огромное внимание автор уделял эстампу и предварительным эскизам, а также работе с натуры: этюдам, натюрмортам, зарисовкам в разных техниках. Акварель, темпера, китайская тушь, масляная пастель, свинцовый и литографский карандаши – техники смешиваются и создают на бумаге мимолетные состояния и изменчивые образы природы.

Узнаваемые пейзажи становятся воплощением эмоций автора. Оттого и более зрелые произведения книжной графики превращаются в насыщенные композиции с тонкими тональными и цветовыми отношениями. Таковы, например, иллюстрации к книге Ивана Соколова-Микитова «Сыч-воробей». По сути, это последняя работа художника в книжной графике. Иллюстрации были созданы в начале 1990-х, когда, к сожалению, все издательские планы уже невозможно было осуществить – наступила полная разруха в отечественном книгоиздании. Таким образом, рисунки оказались сделанными «в стол». Однако книгу все же удалось издать: спустя почти 25 лет, в 2015 году, она вышла в петербургском издательстве «Детгиз». Что крайне ценно, вышла в первоначально задуманном виде. Макет издания был разработан супругой Никиты Евгеньевича – Полиной Леонидовной Чарушиной, одним из лучших технических редакторов еще ленинградского «Детгиза». Она работала с произведениями

многих классиков и, конечно же, с произведениями Евгения Ивановича Чарушина. Успех многих книг с иллюстрациями Никиты Чарушина был, в том числе, и ее заслугой.

«Сыч-воробей» – это, пожалуй, та самая недосягаемая вершина профессионализма Никиты Чарушина, лучший пример эстетической категории прекрасного в книжной графике художника.

Произведения Евгения и Никиты Чарушиных часто сравнивают, но в основном – путают или присваивают авторство одному человеку. Различные информационные источники распространяют огромное количество недостоверных, выдуманных фактов о Чарушиных. Происходит это из-за неосведомленности читателя-зрителя, невнимательности, неумения определять и замечать различия. А также из-за недостаточной популяризации произведений авторов. Последний пункт – это задача не только наследников, но и сотрудников музеев, библиотек, издательств, художественных учебных заведений.

Различия очевидны, особенно в черно-белых и цветных автолитографиях художников. Чуть менее, но определенно заметны они и в произведениях книжной графики: это кардинально разные колористические и композиционные решения, взгляды на пространство листа и книги, различные степени изобразительной эмоциональности и смелости в рисунках... Но об этом уже было сказано ранее, при детальном описании творческих методов художников.

Остановимся подробнее на эстампах, а именно – литографиях Евгения и Никиты Чарушиных.

Работа Евгения Чарушина в данной технике началась вместе с работой в детской книге. Первые книги художника были литографскими. Это одна из причин сдержанного, спокойного колорита его произведений. Два-четыре цвета, два-четыре отдельных камня для каждого рисунка. И книги эти были, в первую очередь, книгами художника, текста в них было совсем немного. Евгений Чарушин уверенно находит свой изобразительный язык и позже переходит к созданию серий автолитографий на разные темы.

По воспоминаниям современников, Евгений Чарушин при работе с литографским камнем не щадил его, не признавал никаких литографских законов, царапал камень иглой и бритвой. И обилие созданных фактур явно прослеживается на оттисках. В этих крупных изображениях маленьких и взрослых зверей важную роль играют их глаза, по словам Евгения Чарушина – «самое драгоценное в живой природе». И эта «драгоценность» – неизменное средство выразительности, определенный протест автора против академической системы «от общего к частному». У персонажей появляется портретность, что крайне необходимо в изображении, предназначенном для маленького зрителя.

При довольно большом размере изображений звери все равно остаются словно невесомыми, в них есть воздух – этому способствует присутствие белой бумаги внутри рисунка, мягкие каса-

ния, тональная легкость. Сдержанность колорита подчеркивает спокойствие и естественность природных цветов. Таковы автолитографии «Барс», «Волк», «Зайчиха с зайчатами», «Волчата».

Совсем другие впечатления возникают от автолитографий на сказочные темы. Работа над ними началась во время эвакуации и продолжалась уже после 1945 года, в Ленинграде. Еще в 1940 г. Чарушин написал статью о том, что для воспитания художественного вкуса у детей необходимо создавать для них эстампы – настенные картинки, которые можно будет размещать в детских садах и школах. Важное место в новом жанре ленинградского эстампа заняли литографии Евгения Чарушина на тему русских народных сказок и «Шуток». В этих сказочных мотивах животные остаются в первую очередь животными. Здесь, по-прежнему, много воздуха и фактур. Но заметно больше деталей и насыщенности цветов. Во время работы в эвакуации Евгений Чарушин даже пробовал использовать в печати яркие анилиновые краски по ткани – против всех правил, пытаясь добиться насыщенности, которой нет у литографских красок. Уже готовые цветные оттиски неоднократно дорабатывались художником – для внесения дальнейших поправок на камнях или при печати.

Работа Никиты Чарушина в технике литографии начинается в 1960-х, одновременно с поиском изобразительного языка в книжной графике.

В автолитографиях художника решены свои задачи. Во-первых, как и в книжной графике, вни-

вание уделяется самой природе. Во-вторых, литографии адресованы скорее взрослому зрителю, поскольку наполнены авторским философским взглядом на предмет и окружающую среду.

В печатной графике Никиты Чарушина – единство зверей, птиц и изменчивой среды, в которой они обитают. Наряду с этим – крупные изображения взрослых зверей и птиц. Они реалистичны и лаконичны. И здесь становится понятной задача, которую поставил перед собой автор: показать мощь и движение, узнаваемые силуэты. Изображение рождается от пятна, от впечатления самого автора.

Очень часто в литографиях Никита Чарушин обращался к крупным изображениям птиц. И это, пожалуй, самое заметное отличие от автолитографий Евгения Чарушина. Излюбленные мотивы – совы, журавли, казарки, тетерева – появляются также и в книжной графике художника. И здесь снова изобилие ритмов тональных отношений, неповторимость момента. Птицы узнаваемы, они в движении, в постоянном грациозном изменении поз.

Отдельная тема в печатной графике Никиты Чарушина – мощные и характерные силуэты павлинов. Оттиски этих литографий находятся в фондах многих музеев страны.

О художниках подобного уровня нужно не переставать рассказывать новым поколениям читателей и иллюстраторов – с целью поднять сегодняшний уровень культуры книги. Ведь, как

говорил Юрий Алексеевич Васнецов, «плох тот художник, рассматривая произведения которого не хочется что-то позаимствовать из его творческого метода».

На сегодняшний день о классиках отечественной книжной графики рассказывается крайне мало. Их произведения практически не показываются и не переиздаются. Редко вспоминаются юбилеи художников.

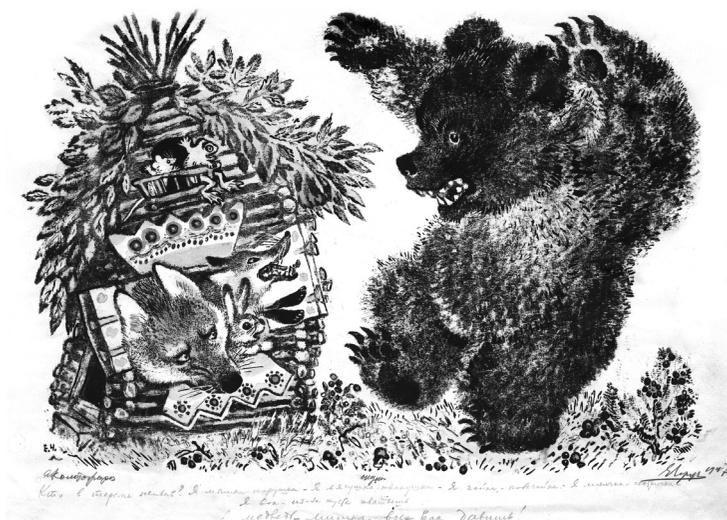
В 2019 году исполнилось 85 лет со дня рождения Никиты Евгеньевича Чарушина. Об этой дате не вспомнили в наших музеях, в обширных собраниях которых есть произведения художника. Не вспомнили издатели, занимающиеся переизданием классики. Не вспомнили в музее Академии художеств, на графическом факультете которой художник вел персональную мастерскую. Не вспомнили и в Союзе художников, которому Никита Чарушин посвятил многие годы жизни.

В 2021 году исполнится 120 лет со дня рождения Евгения Ивановича Чарушина. Вероятно, об этой дате также не вспомнит никто, кроме наследников художника и читателей. Хотя искренне хочется верить в обратное.

Недопустимо забывать художников, сделавших так много для формирования культуры русской детской литературы и прославивших эту культуру на весь мир. Новым поколениям читателей не хватает художественного вкуса, воспитать который могут именно произведения классиков. А новым поколениям художников не хватает знаний в области истории отечественного искусства, по-

тому и современных примеров достойного искусства книги ничтожно мало.

Важно не просто хранить в фондах историческое, культурное наследие и достояние страны, но и делиться этим высокохудожественным достоянием со зрителем, поддерживая тем самым традиции, преемственность и связи поколений.



Е. И. Чарушин
«Теремок», цветная автолитография, 28x39, 1947 г.



Е. И. Чарушин
«Козлёнок», гипс,
1945 г.

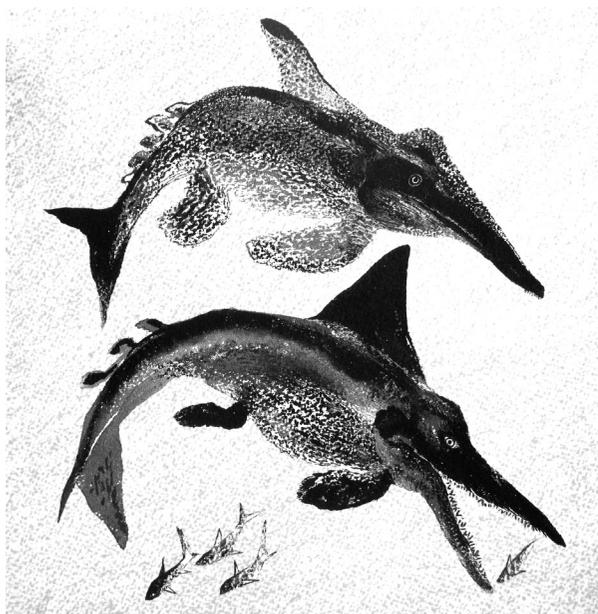
Е. И. Чарушин
Портрет военного,
бумага, свинцовый
карандаш, 27x20, 1943 г.



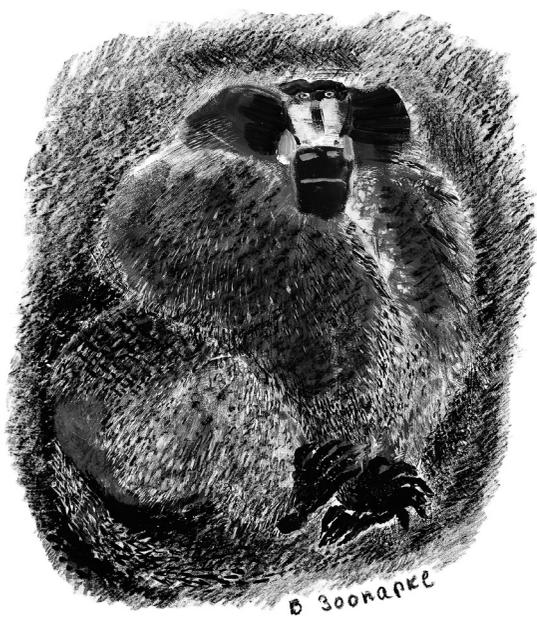
Е. И. Чарушин
Иллюстрация к книге
«Почему Тюпа не ловит
птиц», бумага, смеш. техника,
20x17, 1961 г.



Е. И. Чарушин
Иллюстрация к
книге С. Маршака
«Детки в клетке»,
бумага, смеш.
техника, 21х22,
1965 г.



Н. Е. Чарушин
Иллюстрация к
авторской книге
«Невиданные
звери», бумага,
смеш. техника,
28х27, 1969 г.



Н. Е. Чарушин
«Бабуин», эскиз
автолитографии,
бумага, гуашь,
60x48, 1980 г.



Н. Е. Чарушин
Иллюстрация к
книге Н. Сладкова
«С севера на юг»,
бумага, смеш.
техника, 27x21,
1988 г.



Н. Е. Чарушин
«Полярные
совы», цветная
автолитография,
47x32, 1971 г.



Н. Е. Чарушин
Иллюстрация к
книге
Е. Чарушина «Моя
первая зоология»,
бумага, смеш.
техника, 26x18,
1984 г.

Научное издание

ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2020

Материалы десятой научно-практической конференции
(Санкт-Петербург, 28–29 февраля 2020 г.)

Руководитель проекта – М. Д. Давтян

Редактор А. К. Кононов

Корректор А. К. Райхчин

Художественный редактор, верстка А. А. Веселов

Отпечатано в типографии

ООО «Политехника Сервис» 190005,

Санкт-Петербург, Измайловский пр., 18-д