

# ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2022

МАТЕРИАЛЫ ДВЕНАДЦАТОЙ  
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
(Санкт-Петербург, 18–19 марта 2022 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 2022

Материалы двенадцатой  
научно-практической конференции  
(Санкт-Петербург, 18–19 марта 2022 г.)

*Под редакцией А. К. Кононова*

Санкт-Петербург  
2023

УДК 75.02  
ББК 85.157(2)6  
Т 65

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

**Т 65 Трауготовские чтения 2022** : материалы двенадцатой науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 18–19 марта 2022 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». / 360 с. : ил. ; 20 см. / Текст: непосредственный.

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

ISBN 978-5-6049512-9-3

© Коллектив авторов, 2022  
© СПб ГБУК «Межрайонная централизованная  
библиотечная система им. М. Ю. Лермонтова», 2022  
© Проект «Трауготовские чтения», 2022

## ОТ РЕДАКЦИИ

Конференция «Трауготовские чтения» является частью комплексного проекта, объединяющего в себе научную и выставочную части.

Основные его аспекты – освещение истории книжной графики в России и за рубежом, а также постановка научных вопросов, связанных с развитием и изучением культуры иллюстрированной книги в целом.

Проект осуществляет свою работу с 2011 года. Данное издание является уже одиннадцатым сборником по результатам проведенных конференций.

В его рамках и при его участии организовано уже более пятнадцати выставочных проектов на различных выставочных площадках Санкт-Петербурга, Мурманска и Москвы.

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

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

В 2022 году чтения успешно прошли в двенадцатый раз, конференция традиционно проводилась в Библиотеке книжной графики 18 и 19 марта. В ней приняли участие более 30 человек. С каждым годом конференция привлекает все больше новых участников, что говорит об актуальности и востребованности нашей инициативы и об успешном сотрудничестве проекта и Библиотеки.

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

20 октября 2022 года в Российской государственной детской библиотеке (РГДБ) в Москве при участии проекта впервые за многие годы была проведена масштабная выставка книжных работ Г. А. В. Траугот. На выставке были представлены малоизвестные работы художников конца 1940–1960-х годов, а также хорошо известные иллюстрации 1970 – 2020-х годов. Информацию о выставке также можно найти в данном издании.



## СОДЕРЖАНИЕ

**Кузнецов Эраст Давыдович**

*Пётр Соколов – художник детской книги. 11*

**Козырева Наталья Михайловна**

*Художник Михаил Бычков*

*и его иллюстрации к Достоевскому. 23*

**Мамонова Ирина Геннадьевна**

*Ирина Вальтер: от пространственного*

*реализма Матюшина к реалистическим*

*иллюстрациям в детской книге 1940–1950-х. 36*

**Арутюнян Юлия Ивановна**

*Образы произведений Ф. М. Достоевского*

*в дипломных работах студентов*

*Института им. И. Е. Репина. 57*

**Захаров Кирилл Алексеевич**

*Коллекция форзацев Нины и Вадима Гинзбург. 72*

**Андроханова Вера Олеговна**

*Новые поступления в графический фонд*

*Библиотеки книжной графики. 89*

**Кнорринг Вера Вадимовна**

*Книги с иллюстрациями Тодроса Геллера*

*из фонда РНБ. 98*



**Авелев Кирилл Валерьевич**

*Ч/Б СПб МИФ: от мирискусников до миллениалов. 114*

**Кононихин Николай Юрьевич**

*Ленинградская школа литографии. 122*

**Грауз Татьяна**

*О визуальной поэзии и визуальности текста.*

*Текст как основной носитель визуальной информации. Включение букв, слов в картину. 136*

**Павловский Александр Сергеевич**

*Конструирование себя: о первых книгах*

*Алексея Парыгина. 153*

**Парыгин Алексей Борисович**

*Субъективный город как книга. 161*

**Макаридина Дана Ярославовна**

*«Пляски смерти в высокой печати» (2021–2022):*

*опыт коллективного издания*

*в формате livre d'artiste. 177*

**Михайлова Юлиана Юрьевна**

*История иллюстрирования баллады*

*Р. Л. Стивенсона «Вересковый мед»: к 80-летию*

*публикации перевода С. Я. Маршака. 192*

**Кошкина Ольга Юрьевна**

*Проект «Маленькая история искусства»:*

*творческая работа с произведениями*

*известных мастеров в процессе обучения*

*детей рисунку и живописи. 206*

**Корытов Олег Витальевич**

*Шрифтовые знаки как образительные*

*средства воплощения художественного образа*

*в типографских портретах. 221*

**Звонарёва Лола Уткировна**

*Иллюстрация в православной книге для детей:*

*версия Петра Григорьева. 230*

**Петрова Елена Николаевна**

*Образы волшебной сказки в творчестве  
художника-иллюстратора Галины Зинько. 245*

**Иванова Ирина Сергеевна**

*О разнообразии современной тиражной  
авторской книги для детей. 253*

**Рыжанок Марина Валентиновна**

*Книжная графика живописца С. И. Васильковского. 276*

**Струкова Александра Ивановна**

*«Мы изображали полузабытую подоснову».  
«Калевала» коллектива МАИ (Школа Филонова). 285*

**Тутатина Екатерина Алексеевна,**

**Орлова Анжела Станиславовна**

*Книжные обложки в рамках digital humanities  
(цифровой гуманитаристики): опыт исследования. 305*

**Радюкевич Анна Михайловна**

*Кукольная эстетика иллюстраций  
Иржи Трнки к сказкам Г. Х. Андерсена. 312*

**Тарасюк Юлия Борисовна**

*Иллюстрирование популярных китайских романов  
в России. 324*

**Яковлева Ксения Валерьевна**

*Влияние отечественной традиции  
книжной графики на российский комикс. 337*

**Материалы проекта: выставка в РГДБ. 348**

## *Кузнецов Эраст Давыдович*

### ПЁТР СОКОЛОВ – ХУДОЖНИК ДЕТСКОЙ КНИГИ

Соколов пришел в детскую книгу довольно поздно, когда ему было уже за тридцать. Он родился в 1892 г. в семье служащего, большую часть детства провел в Баку, куда перевели отца, а после его смерти вместе с матерью и тремя сестрами оказался в Иркутске. Рано приохотился к рисованию, попробовал поступить в московское Строгановское училище, но не прошел и, вернувшись в Иркутск, занимался в частной художественной студии. У него обнаружили способности и на деньги мецената отправили в Париж, где он определился в частную Академию Р. Жюльена. Впрочем, вскоре началась мировая война, и пришлось, не доучившись, возвратиться в Москву.

Лишь в 1918 г. Соколов наконец поступил в бывшую Академию художеств, как раз тогда начавшую уже менять свое название; правда, на архитектурный факультет, но вскоре перешел на живописный, где ему повезло попасть в мастерскую Кузьмы Петрова-Водкина и даже стать одним из трех, наряду

с Александром Самохваловым и Владимиром Дмитриевым, самых любимых и многообещающих учеников этого выдающегося мастера.

Учебу во ВХУТЕМАСе Соколов окончил в 1922 г. Интересы его сосредоточивались главным образом на станковой живописи, но ему довелось заниматься многим самым разным – и просто для заработка, и из потребности что-то новое для себя испробовать. Он уже начинал работать в театре, сотрудничал с журналами, в том числе и детскими, и соприкоснулся с Детским отделом Госиздата. Надо заметить, что Лебедев к его стилистике относился довольно сдержанно (а тот, в свою очередь, позволял себе отзываться о нем пренебрежительно-иронически), но «принял» его, воздавая должное самостоятельности его взгляда на мир и способности на равных взаимодействовать с автором текста.

Отношение Соколова к книжной графике было органичным: она стала для него чем-то более серьезным, чем просто средством заработка, к ней он тянулся, в ней чувствовал себя раскованно и, что, может быть, самое главное, видел в ней способ выражения сокровенных переживаний (в чем временами, пожалуй, был даже склонен перебирать). И в журнальных работах у него преобладали не самостоятельные композиции (пейзажи, портреты, разного рода зарисовки увиденного и тому подобное), как часто бывало у многих других художников, а именно иллюстрации к литературным текстам, даром что воспроизведенные на страницах журнальных, а не книжных.

Именно в книжной графике сложилась его очень характерная манера работы пером и тушью, тяго-

теющая к узорности, основанная на штрихе слегка вибрирующем, как бы нащупывающем форму; доведенная до совершенства, она стала одним из источников редкой притягательности его работ и даже породила многих подражателей, пробовавших «вздрагивать по Соколову», как эту манеру шутливо обзывали.

В книжной графике заметно проступила очень любопытная и существенная особенность искусства Соколова (да и его самого, человека чрезвычайно неоднозначного, «трудного» в общении): сочетание двух, казалось бы, несовместимых начал – глубокого лиризма, окрашенного чувствительностью, а порой и чувственностью, с иронической насмешливостью, порой доходящей до язвительности. Это сочетание не раз и по самым разным поводам возникает в его работах, то откровенно, то полускрыто: где-то одно начало явно преобладает над другим, которое просвечивает едва уловимыми намеками, а где-то они сосуществуют, обозначая своеобразие его взгляда на мир.

Впрочем, успех пришел к Соколову не сразу – в своих возможностях ему еще надо было самому разобраться. Первой книжкой, предложенной ему, была историческая повесть Михаила Борисоглебского «Джангыр-бай» (1926) из жизни народов Средней Азии. Она ему вряд ли подходила, к тому же в поисках решения он отказался от изображения какого бы то ни было действия – исполнил своего рода этнографические зарисовки разнообразных предметов из той экзотической жизни. Этот неординарный ход требовал от него особой способности воспринимать предметный мир и передавать

свое восприятие ощутимо, что было присуще некоторым мастерам детской книги, но не ему. Рисунки получились суховатыми и неинтересными.

Не принесло удачи и участие с группой других художников в иллюстрировании «Лесной газеты» (1928) Виталия Бианки. Рисунки эти по-своему незаурядны, даже эффектны. Но к жизни природы сам Соколов не испытывал сколько-нибудь живого интереса и не был в состоянии пробудить такой интерес в юных читателях, а попытки придать изображениям повышенную экспрессивность казались чрезмерными, нарочитыми и никак не вязались со спокойным тоном внимательного наблюдателя Бианки. Эта работа стала в развитии Соколова проходным эпизодом.

Зато в иллюстрациях к книге Николая Чуковского «Капитан Джэкс Кук» (1927) он блеснул, показав себя как художник, который не вторит добросовестно автору, но вступает с ним в своеобразный диалог, в полной мере выказывая собственные предпочтения и увлечения. В рисунках почти не присутствовал сам прославленный путешественник – разве что какой-то фигуркой на заднем плане, не сильно отличимой от других таких же безликих фигурок команды корабля. Главным для художника стало изображение того удивительного мира, с которым столкнулись моряки, причем изображение довольно неожиданное.

Приступая к делу, Соколов, конечно, как положено, перевернул немало источников – книг, журналов, альбомов, гравюр, фотографий, и это хорошо заметно, но жизнь туземцев (главным образом их самые разнообразные ритуальные занятия) он об-

рисовывал не документально, а по-своему, присматриваясь к ней с изумлением и упоением, словно воскрешая в себе впечатления от книг, еще в детстве прочитанных и тогда по-своему воспринятых. По меткому суждению искусствоведа Бориса Суриса, Соколов «играет в эти плавания, в эти приключения, во все эти необычайности, которые он частью вычитал из книг, а еще чаще сам напридумывал. Тут и память о душевных порывах, об увлечениях, и улыбка по поводу этих эмоций».

Своеобычными были его иллюстрации к другой книжке того же автора – «Русская Америка» (1928). В них явственно сказалось самое тесное в течение четырех лет общение Соколова со студентами Ленинградского института народов Севера: он преподавал им живопись и рисунок, а также руководил изокружком – не только учил их основам мастерства, но и сам учился, усваивая присущее им специфическое восприятие окружающего мира. В его рисунках все, связанное с сюжетом и действующими лицами, почти поглощено увлеченным созерцанием сказочно красивого северного ландшафта, обозреваемого словно откуда-то издали и запечатленного в ряде рисунков панорамного характера.

Совершенно неожиданным был подход Соколова и к «Жизни и странным небывалым приключениям Робинзона Крузо» (1928) Даниэля Дефо. Мне посчастливилось впервые читать эту книгу с его иллюстрациями, и с тех пор я неизменно воспринимаю ее по своим давним впечатлениям и даже самого Робинзона представляю себе именно таким – с удивительно светлыми, почти прозрачными глазами.

Казалось, что передать ощущения человека, обреченного на одиночество в окружающем мире, проще всего было бы, показав его затерянность в безграничном просторе этого мира. Но Соколов, напротив, стремился передать состояние своего героя как буквальное заточение, он парадоксальным образом подчеркивал удивительную стесненность пространства, простирающегося не столько в ширину, сколько в высоту – и в «большом» природном мире, окружающем Робинзона, и в том «малом» мире, который он изо дня в день трудолюбиво сооружал собственными руками. Робинзон все время пробирается куда-то вверх, карабкаясь то по громадящимся скалам, то по ступенькам лестницы, и взгляд его (и наш) большей частью упирается либо в непроходимую чащу, либо в высокие крутые горы, не находя хоть какого-то просвета, и даже окружающий его океан, этот расхожий символ безграничности, является взгляду лишь какими-то кусочками.

Таким же своеобразным, глубоко личным оказалось его восприятие «Повести о рыжей девочке» (1929) Лидии Будогоской. Это своеобразие открывается уже в удивительной обложке книги, где трогательно и забавно изображены гимназистка и двое гимназистов, как бы застывшие перед объективом фотографа. В тексте нет ни намека на такой эпизод, как нет и двух гимназистов, чем-то связанных с героиней повести Евой Кюн, – это домысел художника и выражение его бесконечного диалога с собственным прошлым. Он словно всматривается в обоих гимназистов, в одном из которых, очевидно, видит самого себя, в девочку, внешность которой



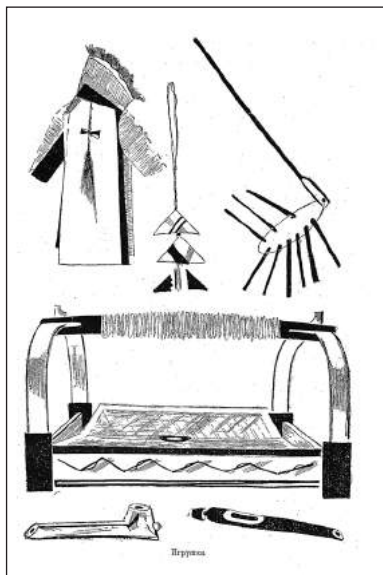
заметно близка женскому типу, импонировавшему ему, часто возникавшему в самых разных его работах. Вслед за ним всматриваемся и мы, испытывая такое же смешанное чувство элегической грусти и легкой ироничности. Мотив этот, позирующих (или как бы позирующих) перед нами людей из далекого прошлого, очевидно, был настолько дорог художнику, что он тогда же сварьировал его в одной из журнальных иллюстраций.

«Повесть о рыжей девочке» оказалась последней у Соколова. Правда, еще не до конца оторвавшись от книжной графики, он исполнил на следующий год иллюстрации в книге для взрослых – «Пощечине» Михаила Слонимского. Язвительные до карикатурности в изображении персонажей, они, казалось, должны были открыть новую любопытную страницу в его творчестве, но художником уже овладело совсем иное и безраздельное увлечение.

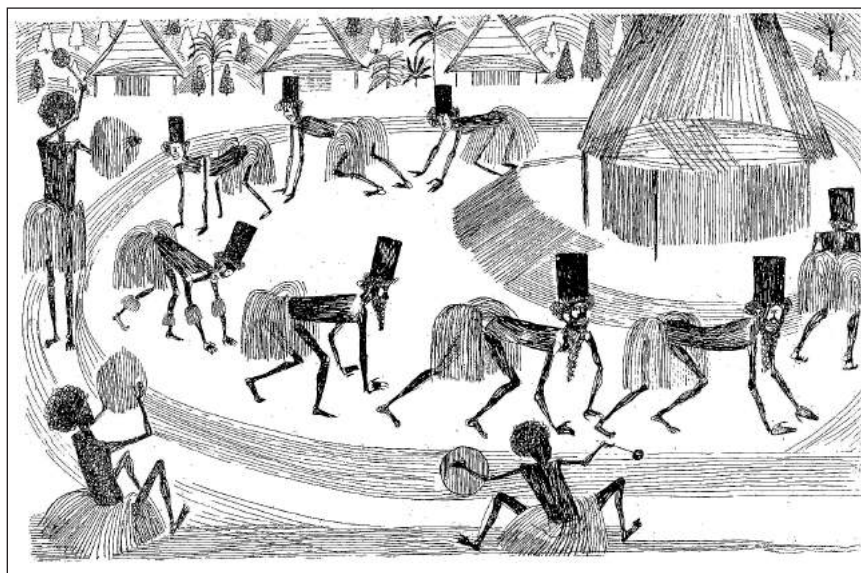
Еще в 1926 г. Соколов удачно дебютировал как театральный художник, а три года спустя оформил сразу пять спектаклей и зарекомендовал себя в них очень высоко. Известность и авторитет его быстро росли, вскоре он даже переехал в Москву, стал сотрудничать с Большим театром, а также с другими крупными театрами страны. Но все оборвалось быстро и грубо: в 1935 г. он был арестован (как многие тогда, по делу об убийстве Сергея Кирова) и осужден на три года лагерей. Правда, в 1937-м был выпущен досрочно, приступил к работе в новосибирском театре «Красный факел», но через некоторое время был снова арестован и в конце того же, 1937 г. расстрелян.



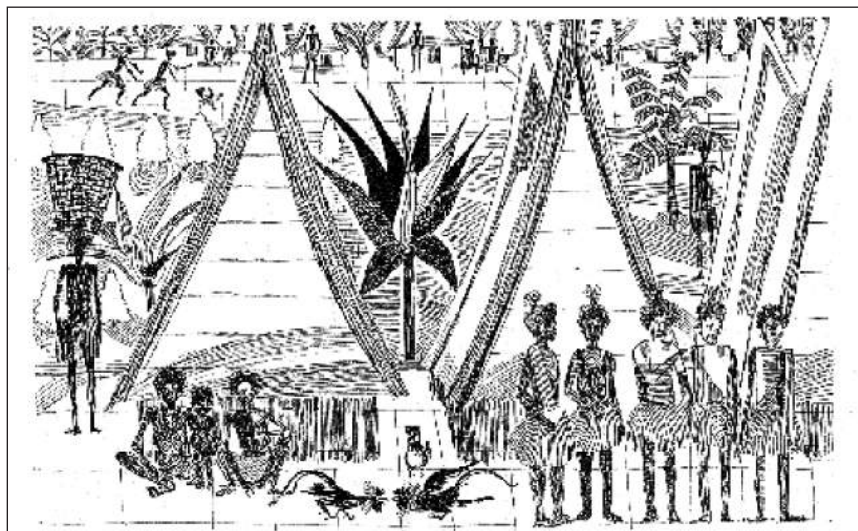
1. П. Соколов. Автопортрет. 1921. Холст, масло



2. Иллюстрация к книге М. Борисоглебского «Джангыр-бай» (М.; Л.: Гос. изд-во, 1926)



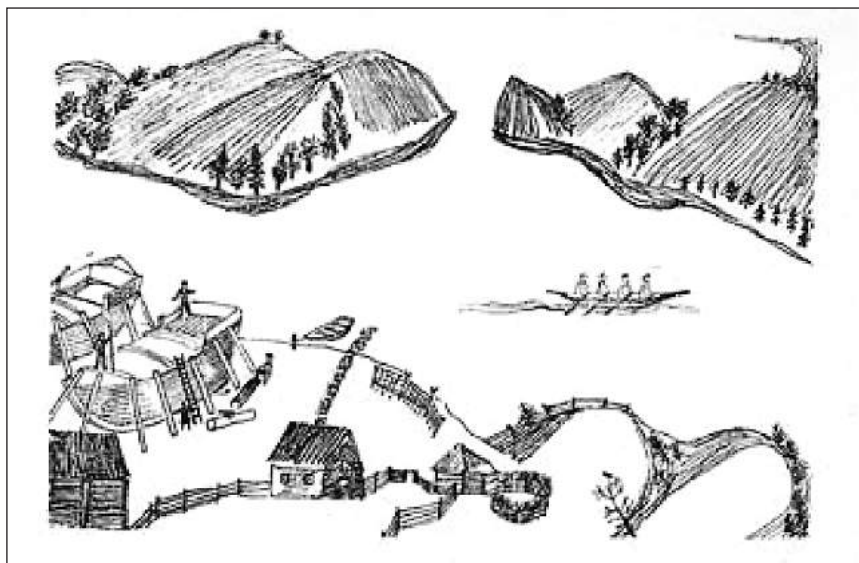
3, 4. Иллюстрации к книге Н. Чуковского «Капитан Джэms Кук и три его кругосветных плавания» (М.; Л.: Гос. изд-во, 1927)



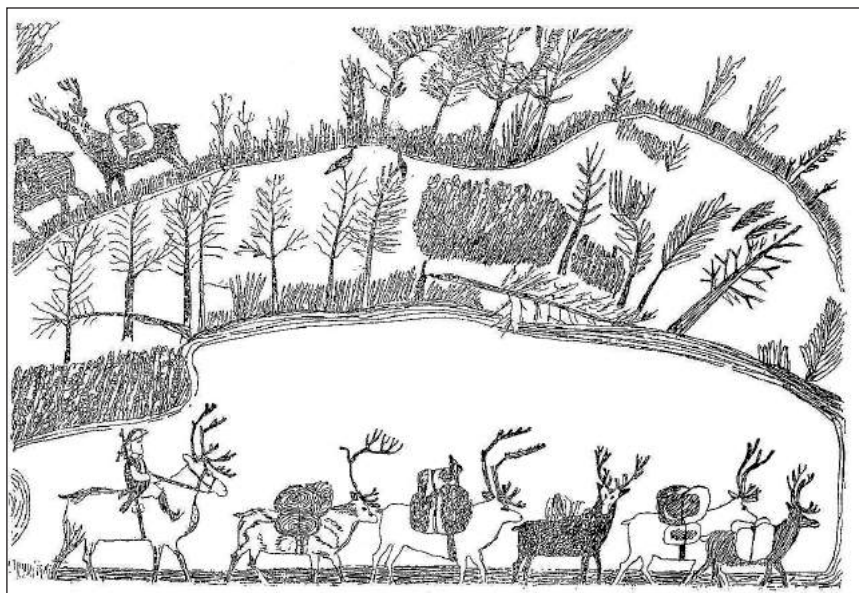
4.



5. Первая сторона  
переплета книги  
Н. Чуковского «Русская  
Америка»  
(М.; Л.: Гос. изд-во, 1928)

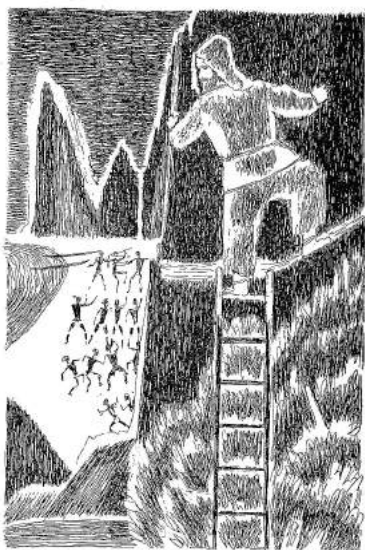
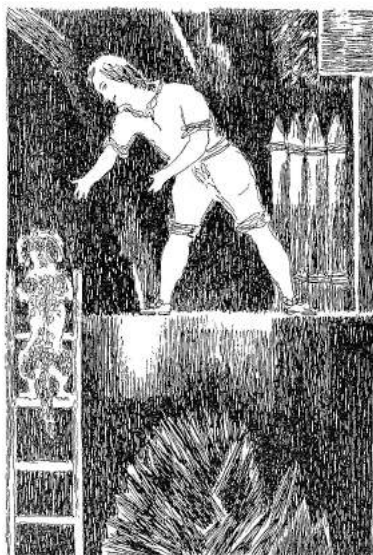


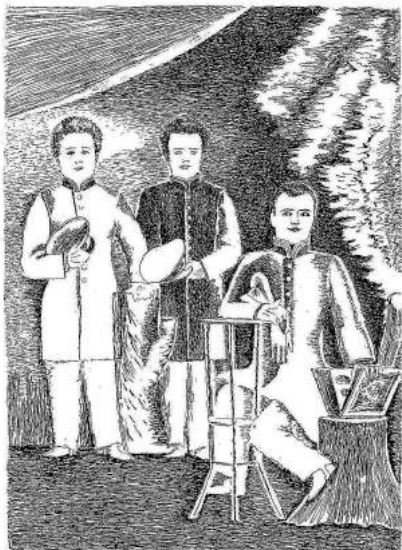
6, 7. Иллюстрации к книге Н. Чуковского «Русская Америка»





8–11. Иллюстрации к книге Д. Дефо «Жизнь и странные небывалые приключения Робинзона Крузо» (М.; Л.: Гос. изд-во, 1928)





12. Иллюстрации к книге Л. Будогоской «Повесть о рыжей девочке»  
(М.; Л.: Гос. изд-во, 1929)



13. Иллюстрация  
к книге  
М. Слонимского  
«Пощечина»  
(Л.: Изд-во писателей  
в Ленинграде, 1930)

## *Козырева Наталья Михайловна*

### ХУДОЖНИК МИХАИЛ БЫЧКОВ И ЕГО ИЛЛЮСТРАЦИИ К ДОСТОЕВСКОМУ

«Трауготовские чтения» традиционно посвящаются истории книжной графики, тому, что «было». Исключения иногда встречаются, и к таковым можно отнести мое сообщение о новой книге, изданной осенью 2021 г. в связи с юбилеем Федора Михайловича Достоевского в одном из лучших петербургских издательств – бывшем «Детгизе», затем «Лицее», ныне «Доме детской книги». Тираж издания невелик, всего тысяча экземпляров, и, возможно, не все с ним знакомы.

Речь идет о книге «Происшествие и событие необыкновенное», в которой опубликованы рассказ «Чужая жена и муж под кроватью. Происшествие необыкновенное» и повесть «Крокодил. Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже». Оба текста принадлежат к жанру реалистического гротеска, занимающему значительное место в творчестве Достоевского.

В послесловии, написанном известным ученым Борисом Тихомировым, подчеркивается: «До-

стоевский обыденному сознанию представляется писателем мрачным. Эта замечательная книга открывает (его) совсем с другой стороны – как автора веселого, обладавшего искрометным юмором, не чуждавшегося невероятной фантастики. Причем два произведения, объединенных под одной обложкой, представляют существенно разные грани комического таланта Достоевского»<sup>1</sup>.

Художником книги был приглашен Михаил Бычков, один из ведущих мастеров отечественной книжной графики. Он создал замечательный образец искусства книги в соответствии со всеми законами художественного образа. Литературный текст обрел точное и законченное изобразительное решение, нигде не противоречащее замыслу писателя, смыслу произведения, ритму и строю авторского языка.

Впервые Бычков обратился к тексту повести «Крокодил...» в 2008 г., выполняя заказ в связи с юбилеем крупнейшего петербургского магазина. Тираж тонкой книжки небольшого формата практически весь, за малыми исключениями, остался в собственности Пассажа, в том числе и оригиналы рисунков, поступившие в частную коллекцию. Но издание привлекло внимание Валерия Георгиевича Траугота и заслужило его высокую оценку. Особенно были хороши монохромные рисунки Бычкова, необыкновенно стильные и сохраняющие атмосферу зимнего Петербурга второй половины XIX в., выполненные на бумаге темперой, тушью и

---

1 Тихомиров Б. Достоевский комический // Достоевский Ф. Происшествие и событие необыкновенное. СПб.: Дом детской книги, 2021. С. 87.



акварелью. Художник не предполагал возвращаться к уже сделанному, пока не получил новое предложение в связи с юбилеем Достоевского, и тогда его заинтересовала не только знакомая повесть, но и рассказ «Чужая жена и муж под кроватью».

Двенадцать полосных иллюстраций (по шесть на каждую историю), два фронтисписа, два шмуцтитупла составляют изобразительную часть издания, выпущенного «Домом детской книги». В очередном обращении к текстам Достоевского Бычков расширил границы прочтения писателя: виртуозно ввел новые композиции, визуально усилившие содержательность и водевильной ситуации с ревнивым мужем, и гротескного сюжета о крокодиле, случайно проглотившем любопытного чиновника; увеличил размер рисунков. В ограниченном книжном пространстве Бычкову удалось воспроизвести многое: любимый им Невский проспект и роскошный облик Пассажа 1860-х гг., набережную с экипажами и театральную ложу, квартирные интерьеры и портреты персонажей Достоевского, уморительно-карикатурных в неверном свете оплывающих свечей. И главное – художник мастерски передал влажную, сумрачную атмосферу петербургской зимы, в которой все становится не тем, чем кажется. Не случайно возник общий черно-серый тон с отдельными бликами светлых пятен: в художественном решении главная роль отводится светотеневой драматургии.

Несмотря на ограниченную черно-белую гамму, книга получилась вполне живописной. Темперажная техника с добавлением акварели обладает чрезвычайным многообразием и богатством широкого спектра оттенков. Рисунки помогают ощутить

фактуру таких разных материалов, как мех, дерево, кружево, и лучше всего – рыхлого, тяжелого, мокрого снега, укрывшего после метели столицу.

Особенность работы Бычкова над каждой выбранной им книгой заключается в глубоком погружении не только в литературную основу, но и в контекст создания текста – художнику важно представить жизнь, выдуманную или реальную, персонажей, полностью сочиненных или сопоставимых с современниками. Комические рассказ и повесть Достоевского позволили воссоздать мир писателя в пределах камерных историй, случившихся с небольшим числом вполне обыкновенных людей. Их обыденность, усредненность вступали в резкий контраст с неожиданно возникшими ситуациями, и решение, предложенное художником, сделало читателя участником этого непредвиденного столкновения обычного и невозможного.

Михаилу Бычкову близка и понятна та заразительная смеховая стихия, что отличает оба произведения Достоевского: восприятие художника готово находить ее черты в разнообразии реального мира. Здесь можно выделить множество оттенков от смешного, забавного до язвительного, насмешливого, иронического – то есть все составляющие этой важнейшей сферы эмоциональной жизни человека. Некоторые качества художник использовал для характеристики нарисованных им героев повествования, причем лишил их и добродушной оценки, и всякого сочувствия. Таковы и «господин в енотах», ревнивец Иван Андреевич, и обманутый старичок-генерал, и проглоченный крокодил, и увидевший в себе пророка Иван Матвеич, и верный

друг, ухаживающий за его одинокой женой, и почтенный Тимофей Семеныч, трусливый чиновник. Тем не менее карикатурные изображения всех персонажей, основанные на гротескных преувеличениях, обладают бесспорной живописной привлекательностью, свойственной всем рисункам Бычкова.

Достоевский называл себя «реалистом в высшем смысле», поскольку своей художественной задачей считал изображение «всех глубин души человеческой». Эта авторская самохарактеристика, бесспорно, относится к сочинителю фантастической и очень смешной повести «Крокодил...» и наполненного юмористическими коллизиями рассказа «Чужая жена...».

Оригинальный художественный образ книги Достоевского безупречно сочетается с литературным текстом, который далеко не всегда поддается переводу на иной язык искусства. Полосные иллюстрации, сопутствующие повествованию, напоминают о прежних увлечениях отечественных художников станковыми рисунками, введенными в структуру книги, хотя бывало, что они оказывались неорганичными для строгой конструкции книжного организма. Иллюстрации к Достоевскому свидетельствуют о том, что Михаил Бычков, прекрасно знакомый с историей развития книжной графики, знает, как сохранить нерушимое единство книги, основанное на законе соответствия плоскости бумажного листа и изображения.

Иллюстрированные издания художника обладают той гармоничной целостностью, благодаря которой все необходимые элементы сплавлены в единый конструктивно-живописный образ. Вос-

приятие текста никогда не вступает в конфликт с визуальным впечатлением, потому что изобразительный ряд всегда опирается на замысел писателя, зависит не только от сюжета, но и от стиля, интонации, ритма, характерного для того или иного произведения.

И в заключение. Известный петербургский поэт Михаил Яснов (1946–2020) посвятил своему другу-художнику следующие стихи:

Конечно, в мире много книг,  
А в книгах – иллюстраций.  
В них самый мудрый ученик  
Рискует потеряться.  
Но есть один ориентир –  
Его найти легко вам:  
Откройте свой особый мир  
С художником Бычковым!  
А чтобы этот мир любить  
И знать не понаслышке,  
Сначала следует открыть  
Его – Бычкова! – книжки.  
Для новичков, для старичков  
Рисует Михаил Бычков.  
Посмотришь раз, и два, и пять...  
– А можно книгу снова взять?<sup>2</sup>

---

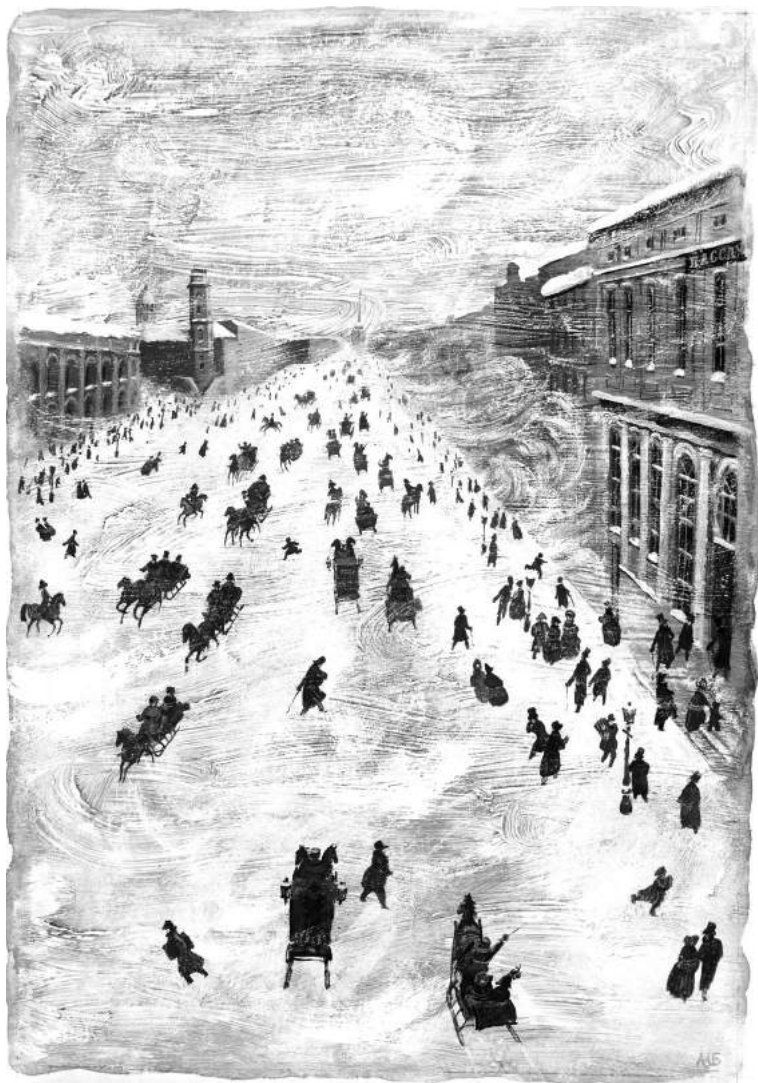
<sup>2</sup> Яснов М. Фрагменты из ненаписанного о Михаиле Бычкове // Михаил Бычков. Иллюстрации и книги. СПб.; М.: Речь, 2017. С. 181.



1. Друг в гостях у Елены Ивановны. Иллюстрация к повести Ф. М. Достоевского «Крокодил. Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже» (Достоевский Ф. Происшествие и событие необыкновенное. СПб.: Дом детской книги, 2021)



2. Друг у Тимофея Семеныча.  
Иллюстрация к повести Ф. М. Достоевского «Крокодил...»

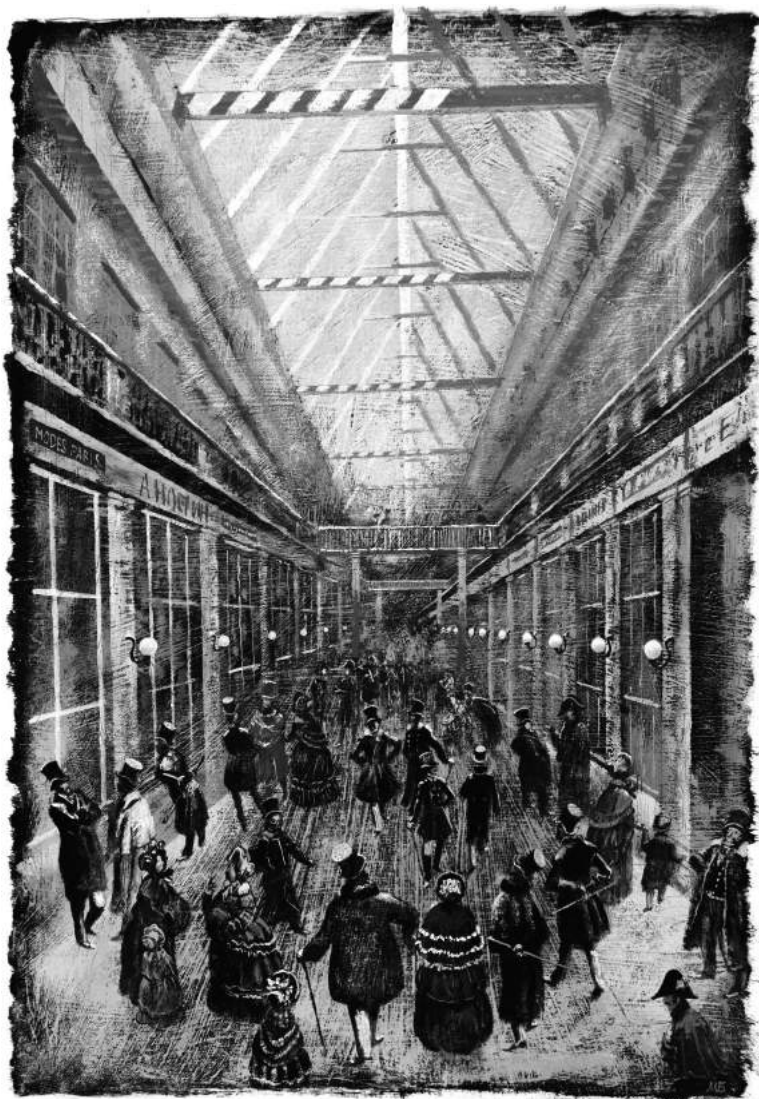


3. Зимний Невский проспект.  
Иллюстрация к повести Ф. М. Достоевского «Крокодил...»



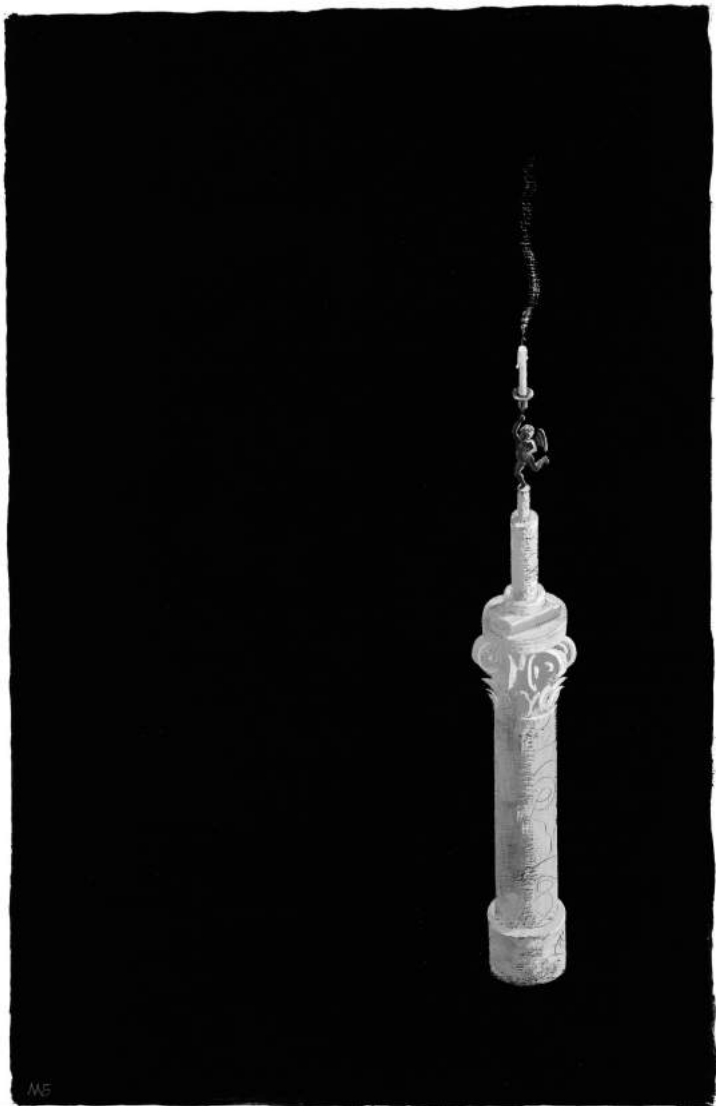
4. Иван Матвеич в пасти крокодила.  
Иллюстрация к повести Ф. М. Достоевского «Крокодил...»





5. Пассаж.

Иллюстрация к повести Ф. М. Достоевского «Крокодил...»



6. Свеча.

Иллюстрация к повести Ф. М. Достоевского «Крокодил...»



7. Рассуждающий Иван Матвеич.  
Эскиз шмуцтитула к повести Ф. М. Достоевского «Крокодил...»

## *Мамонова Ирина Геннадьевна*

### ИРИНА ВАЛЬТЕР<sup>1</sup>: ОТ ПРОСТРАНСТВЕННОГО РЕАЛИЗМА МАТЮШИНА К РЕАЛИСТИЧЕСКИМ ИЛЛЮСТРАЦИЯМ В ДЕТСКОЙ КНИГЕ 1940–1950-Х ГГ.

Статья посвящена ленинградской художнице, ученице М. Матюшина, Ирине Владимировне Вальтер-Маслаковец и ее работе в детской книге в 1940–1950-х гг. Уже в 1930-е она начала сотрудничать с издательствами «Детгиз» и «Учпедгиз» и активно продолжала эту работу в послевоенный период. Реалистические рисунки И. Вальтер для детских книг совсем не похожи на ее живописные и акварельные работы матюшинского периода и менее известны, однако без них представление о творчестве художницы фрагментарно.

Художницу Ирину Владимировну Вальтер-Маслаковец (1903–1993) знают в первую очередь как представительницу «школы Матюшина», входившую в число второго поколения учеников мастера в Академии художеств (тогда ВХУТЕИНе) 1922–1926 гг. Выставка «Профессор Михаил Матюшин и его ученики 1922–1926 гг.», состоявшаяся в

---

<sup>1</sup> Ирина Вальтер-Маслаковец, но в книгах, иллюстрированных художницей, чаще встречается ее девичья фамилия – Вальтер.

Научно-исследовательском музее Академии художеств в 2007 г., и изданный в том же году одноименный альбом-каталог продемонстрировали живописное и графическое наследие Ирины Вальтер 1920-х гг. – работы маслом, акварелью, пастелью, показывающие как общие черты «школы», так и индивидуальность почерка их автора. В 1932 г. Ирина Вальтер была в составе группы художников, вручную выполнивших цветные таблицы к «Справочнику по цвету» М. В. Матюшина. С того же года она начала сотрудничать с издательствами как иллюстратор детских книг и учебников. Но эти страницы (в прямом смысле слова) ее творческой биографии известны сравнительно мало, как и вообще ее жизнь и творчество «после Матюшина», хотя это большая часть 90-летней жизни художницы.

Цель данной статьи – конкретизировать представление о творчестве Ирины Вальтер в области детской книги, рассмотрев ее рисунки для отдельных изданий 1940–1950-х гг.; уточнить некоторые факты на основании сведений из ее автобиографии, информации, сообщенной наследниками и многолетними знакомыми художницы; добавить несколько штрихов к образу этого талантливого, неординарного человека, ярко очерченному в матюшинские годы, а затем как бы тускнеющему в справочном перечислении некоторых иллюстрированных художницей книг и нескольких выставок.

Ирина Вальтер родилась в 1903 г. в Белостоке. Отец, Владимир Георгиевич (Вольдемар Карлович) Вальтер (1876–1934), был ученым-лесоводом, хотя в автобиографии, написанной при вступлении в

секцию графики Ленинградского союза советских художников (ЛССХ) в 1946 г., Ирина Владимировна, сознательно демократизируя социальный статус семьи, называет его просто «лесничим». «До 1914 года я с родителями, двумя сестрами и братом жили в лесничестве в лесу. В 1914 г., во время империалистической войны, мы эвакуировались в Ленинград, где и живем до сих пор»<sup>2</sup>, – сообщала она далее, заканчивая скупое изложение истории своего детства учебной в средней школе. Однако в действительности начальное образование Ирина Вальтер получила в Смольном институте благородных девиц, куда ее вместе с сестрой Ниной отдали в возрасте 6–7 лет в 1909 или 1910 г. (обучение прервалось после событий 1917 г.). Именно в Смольном ей, худенькой, привыкшей сутулиться девочке, с помощью «висения» и растяжки на шведской стенке выработали всегда прямую спину и благородную осанку, сохранившиеся даже в почти девятидесятилетнем возрасте, – не случайно соседские малыши на даче прозвали ее тогда «бабушкой-смолянкой». (Воспитание в Смольном прекрасно согласуется с описанием Р. Берг квартиры семейства Вальтер на Офицерской улице напротив блоковского дома: «Венецианские люстры, серебро и хрусталь убранства обеденного стола, <...> золоченые рамы картин, корешки старинных книг <...>»<sup>3</sup>.) Впрочем, легендарное учебное заведение смолянка

---

2 Личное дело И. В. Вальтер-Маслаковец. Автобиография // ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 8. Д. 232. Л. 10.

3 Цит. по: Козырева Н. Ирина Вальтер // Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура. В 3 т. Т. 1: Биографии. А–К. М.: RA, Global Expert & Service Team, 2013. С. 144.

вспоминала впоследствии без особого восторга и пиетета, рассказывая больше о собственных детских шалостях, чем об учебе.

В 1921 г. Ирина Вальтер поступила в бывшее Центральное училище технического рисования барона Штиглица. В 1922 г., после его слияния с Петроградскими свободными художественно-учебными мастерскими, ряда последовавших затем реорганизаций и переименований нового учебного заведения Вальтер автоматически стала студенткой живописного факультета Петроградского высшего художественно-технического института – ВХУТЕИНа (который по-прежнему продолжали привычно называть Академией художеств). Окончила Академию в 1926-м. Училась у В. А. Денисова, А. Е. Карева, А. И. Савинова, А. А. Рылова, Н. Э. Радлова, но главным ее учителем был, конечно, М. В. Матюшин. Аналитическое искусство П. Н. Филонова, будоражившее тогда многих молодых, ищущих свой путь художников, ей оказалось не близко. Т. Глебова вспоминала, что их с А. Порет знакомству с будущим учителем весьма повредил предшествующий визит молодых художниц И. Вальтер и Н. Ткаченко: «Мы пришли к П. Н. Филонову зимой в конце 1925 года. Он принял нас хорошо, но сказал, что никого не учит, и посоветовал нам работать самим. <...> Может быть, наш вид показался ему непролетарским, а может быть, нам повредили две молодые художницы, приходившие к нему. <...> Это были И. Вальтер и Н. Ткаченко. В то время как Павел Николаевич объяснял им, как надо работать, одна другой шепчет тихонько: “Как думаешь – ерунда?” Павел Николаевич услышал и в

ярости вскричал: “Дуры, пошли вон!”<sup>4</sup>. Хотя, по воспоминаниям Н. Кострова, сокурсника И. Вальтер, от влияния Филонова предостерегал своих учеников и Матюшин: «Бойтесь Филонова, он погубит в вас живое чувство»<sup>5</sup>. Представление об ученических годах Ирины Вальтер можно дополнить любопытной деталью из разговора автора данной статьи с художницей в начале 1990-х гг.: обучаясь живописи, И. В. Вальтер некоторое время посещала также скульптурную мастерскую А. Т. Матвеева. А после окончания Академии продолжила свое образование слушанием лекций в Зубовском институте (по словам Е. Г. Инжевитовой<sup>6</sup>, охотно рассказывала об особенно запомнившихся ей выступлениях Б. В. Асафьева).

В начале Великой Отечественной войны, в 1941 г., И. В. Вальтер была эвакуирована в Казань вместе с Ленинградским физико-техническим институтом Академии наук СССР, научным сотрудником которого являлся ее муж, Юрий Петрович Маслаковец. В Казани, помимо другой работы, с 1942 по 1945 г. Вальтер была иллюстратором в журнале «Наука и жизнь» (тогда – печатного органа Академии наук СССР), хотя имя автора немногочисленных черно-

---

4 Глебова Т. Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове // Татьяна Глебова. Воспоминания о Павле Филонове / Музей Искусств XX–XXI вв. URL: <https://museumart.ru/> (дата обращения: 04.09.2022).

5 Суханова С. Николай Костров // Художники «Царскосельской коллекции». URL: <https://pushkin.spb.ru/> (дата обращения: 04.09.2022).

6 Инжевитова, Елизавета Григорьевна (р. 1947) – музыкант, ученица А. П. Маслаковец, золовки И. Вальтер. Общалась с художницей на протяжении нескольких десятилетий. Сохранился портрет Е. Инжевитовой работы Вальтер.



белых рисунков (обложек, заставок и концовок статей, графиков и таблиц в тексте) в «Науке и жизни» тех лет не указано. В 1941–1942 гг. художница также помогала медикам военного госпиталя, а в свободное время делала там зарисовки раненых в операционной, в перевязочной, в палатах. В 1943 г. эти рисунки экспонировались на выставке Ирины Вальтер в Казанском драматическом театре – о выставке художница сообщает в автобиографии, не упоминая о дальнейшей судьбе рисунков. Сегодня в Государственном музее изобразительных искусств республики Татарстан среди неатрибутированных работ военных лет находятся три рисунка графитным карандашом, углем и пастелью, которые с очень большой вероятностью принадлежат руке Ирины Владимировны Вальтер и связаны с той самой выставкой 1943 г.: волжский пейзаж с небольшим судном, изображение раненого со спины и портрет санитарки<sup>7</sup>.

После возвращения в Ленинград в 1945 г. Ирина Вальтер стала вскоре членом Союза художников (1946), вернулась к работе в Детгизе и Учпедгизе (в 1945–1946 гг. была там заведующей графической частью, в 1946–1948 гг. являлась в Учпедгизе представителем ЛССХ).

Ирина Вальтер пришла в книжную иллюстрацию, когда «золотой век» ленинградской школы детской книги – школы Лебедева с ее смелыми экспериментами, поиском новых форм, условностью

---

<sup>7</sup> За информацию об этих работах и знакомство с ними благодарю хранителя графики ГМИИ РТ С. Е. Новикову, хотя авторство И. Вальтер предстоит еще доказать, более пристально изучив ее творчество довоенных и послевоенных лет.

языка – был уже позади. В начале 1930-х в книжной графике на первый план выходит легкий перовой рисунок. В середине – конце 1930-х иллюстрации постепенно становятся все более реалистичными, повествовательными, от художников требуются конкретика персонажей, характеристика пространственной среды – этим задачам подчиняются и техника, и художественные приемы, смена свободного линейного рисунка более живописным и подробным. Те же тенденции сохраняются в послевоенный период и в полной мере проявляются в книжной графике И. В. Вальтер 1940–1950-х гг. В ее иллюстрациях нет ничего «авангардного», что (хоть намеком!) так хочется разглядеть в работах ученицы Матюшина. В них нет обращения к «измам», как это вскоре будет у молодых неофициальных художников, воспринимавших детскую книгу территорией относительной творческой свободы. Хотя И. Вальтер реалистичностью своей иллюстративной манеры как будто вовсе не тяготится.

К удачам Вальтер в книжной графике довоенного периода можно отнести иллюстрации к книге Дж. К. Джерома «Трое в одной лодке» (1939), где повествовательные подробности и детали не уничтожают легкости и свободы изящного, как бы импровизационного линейного рисунка пером и тушью. Из книг 1940-х гг. отметим иллюстрации к повести Л. В. Брандта «Браслет II» (Детгиз, 1949) – драматичной истории жизни скакового жеребца, чрезвычайно популярной у многих читателей еще в 1930-е гг. (повесть была впервые опубликована в 1936 г.). К сожалению, невысокое качество издания – бумаги и печати – снижает впечатление от

оригинальных рисунков<sup>8</sup>: выполненные на мелованной бумаге разнообразной штриховкой, а также заливками черной туши в сочетании с белилами, местами с процарапыванием, они близки гравюре – в книге это ощущение пропадает (илл. 1, 2).

Несколько десятилетий творчества Ирины Вальтер были посвящены оформлению детских книг (в том числе учебной литературы) на языках народов Севера – впоследствии она была награждена за них дипломом первой степени на конкурсе иллюстрированных изданий на ВДНХ (1975). Эта работа стала в творчестве художницы (заядлой путешественницы, чьи экспедиционные маршруты охватывали географию страны от Крайнего Севера до Средней Азии, от Крыма до Камчатки) логическим продолжением северной темы, открытой ею еще в 1920-е гг.

С приходом советской власти в жизни народов Севера начались глобальные перемены, коснувшиеся, в числе прочего, и традиционной культуры, основанной на фольклоре, устных преданиях: в 1930-е гг. многие северные народы получили письменность. На Севере стали открываться школы, постепенно была введена система обязательного среднего образования – сложный, неоднозначный, во многом трагичный для коренных северных народов процесс, тем более что осуществлялся он жесткими методами, в том числе с помощью системы интернатов, возникшей в середине 1950-х гг. Введение письменности и издание учебников с новой ор-

---

8 Оригинальные рисунки к повести «Браслет II» хранятся в фонде И. В. Вальтер-Маслаковец в Отделе рукописей РНБ (Ф. 1228).

фографией стали основой школьного образования. До появления оригинальной литературы, созданной представителями самих северных народов, во множестве издавались переводы на национальные языки как русской классики, так и актуальных на тот момент рассказов о советских вождях. Примером такого типа книги, ориентированной на нового читателя, является «Солнце над чумом. Сказки, песни и стихи народов Севера» (1948). В тексте книги, в силу специфических задач, мифопоэтическое и идеологическое неотделимы друг от друга: народные предания соединяются с воспеванием счастливой жизни северных народов при новой власти, советские вожди прославляются как мифологические герои, а «Сталинский славный Советский закон» подчиняет себе даже явления природы. Но у художницы есть возможность расставить свои акценты: книга иллюстрирована Ириной Вальтер живыми, основанными на собственных наблюдениях и натуральных эскизах пейзажами всех времен года, рисунками северных птиц и животных, жанровыми сценками и сказочными сюжетами. Причем «сказочность» от «жанровости» здесь неотделима, фантастическое и реальное слиты, волшебные герои отличаются от обычных людей и зверей разве что своими размерами. Не читая текст, а только рассматривая рисунки Вальтер, трудно заподозрить в мчащемся за солнцем на олене богатыре в национальных одеждах, с драгоценным луком за плечами... Ленина: «батырь-богатырь Куладай-Мэргэн из тайги в далекий город уехал. В городе у русских ему другое имя дали – Ленин. Это Ленин эвенкам солнце добыл. Это Ленин их жизнь счастливой и

светлой сделал». На обложке и титуле, в оформлении страниц с наиболее «сакральными» стихами о Ленине и Сталине использованы рамки с элементами северного орнамента, орнаментом «заткан» и форзац. Обложка и шмуцтитул книги «Солнце над чумом» выполнены в цвете, основная часть иллюстраций – черно-белый штриховой рисунок с применением серого или зеленовато-оливкового тона (илл. 3, 4).

В 1957 г. Ирина Вальтер вместе с художником Павлом Кондратьевым иллюстрировали книгу писателя и журналиста С. Бытового «Лесная школа», посвященную жизни орочей – потомков древнего тунгусо-маньчжурского народа, населяющих часть территории Хабаровского края. Работа художников оставляет странное и неровное впечатление. На первых же страницах книги появляется явная цитата – летящая сова на фоне лунного диска, почти точно воспроизводящая рисунок К. Д. Фридриха из собрания Эрмитажа. В то же время другие рисунки – а их в книге много – сделаны в основном с натуры, интересны и по мотивам, и по исполнению: то графическая «скоропись», напоминающая путевые наброски, выстроенные как своеобразный дневниковый комментарий к тексту, то этнографически точно воспроизведенные предметы обихода или орочские орнаменты в качестве концовок к отдельным главам. Руку того или другого художника выделить трудно, хотя очевидно, что рисунки в тексте и концовки стилистически принадлежат разным художественным языкам. Апогей такой «полистилистики» – иллюстрации к главе, посвященной шаманскому ритуалу похорон убитого ти-

гра: с реалистическим изображением животного в тексте спорит «авангардный», в стиле детского рисунка, тигр – концовка главы. Шутка, долгожданный «привет» из 20-х гг.? От Кондратьева или от Вальтер? При отсутствии целостной художественной концепции «Лесная школа», как ни странно, этим «хулиганством» и привлекает, сочетая в себе несколько потенциально возможных путей решения книги, не доведенных, к сожалению, до конца.

Неоднократно были изданы в 1950-е гг. «Сказки о животных» (1954) и «Сказки Севера» (1958) – переведенные на русский язык эскимосские, эвенкийские, нивхские, ненецкие, удэгейские, чукотские сказки в обработке разных авторов с иллюстрациями Ирины Вальтер, адресованные не только маленьким жителям Севера, но и русским читателям. Герои иллюстраций, конечно же, звери (птицы, рыбы, насекомые) и люди. Звери и птицы не очеловечены, хотя неуловимым образом наделены почеловечески узнаваемыми характерами и эмоциональными реакциями (илл. 5–8). Рисунки, в которых нет стремления создать какой-то особый сказочный образ того или иного существа, как почти всегда у Вальтер, черно-белые, штриховые – слишком скупы, «бедно» для книги сказок (особенно по сегодняшним меркам). Однако любая попытка перевести эту стилистику в цвет, сделать книгу более «детской» и привлекательной, оборачивается неудачей – пример тому «Сказки Севера» 1958 г., где с И. В. Вальтер сотрудничал художник В. А. Синани. На обложке и форзаце книги отдельные персонажи художницы им были в целом повторены, но решены в цвете – броские, яркие, они стали в результа-

те персонажами каких-то совсем других историй, оказались в противоречии с иллюстрациями в тексте. Звери и птицы утратили «подлинность», стали «специальными» сказочными героями, в то время как у самой И. Вальтер фактически отсутствует граница между иллюстрациями к фольклору и рисунками к рассказам о реальных животных. Не случайно некоторые иллюстрации легко «кочуют» у нее из книги в книгу, как, например, рисунок с бурндуком на сосновой ветке, использованный для оформления нивхской сказки «Медведь и бурндук» в книге «Сказки о животных» и в иллюстрациях к рассказу В. Н. Корюкина «Свистунишка» (оба издания – 1954). И не случайно так похожи на ее зверей из «Сказок Севера» животные с иллюстраций к «Северным рассказам» русского полярного исследователя, этнографа, писателя К. Д. Носилова (1858–1923), чьи книги были популярны еще в до-революционные годы, переиздавались в советское время и почти забыты сегодня. В числе лучших иллюстраций Вальтер к «Северным рассказам» (1959) можно назвать рисунки к «Яхурбету»<sup>9</sup> – трогательному, смешному и печальному рассказу о дружбе собаки и человека на далеком полярном острове, затерянном в Ледовитом океане.

Без нажима, без подражания и цитирования в характере многих рисунков Ирины Вальтер на северные темы ощущается родство со скупыми монохромными графическими изображениями на моржовых клыках, созданными чукотскими или эски-

---

<sup>9</sup> Оригинальные рисунки к рассказу «Яхурбет» (бумага, тушь, белила) хранятся в фонде И. В. Вальтер-Маслаковец в Отделе рукописей РНБ (Ф. 1228).

мосскими мастерами – их искусство было хорошо знакомо художнице. (В Магаданском областном краеведческом музее находится сегодня не только коллекция эскизов иллюстраций И. Вальтер к книге Г. Меновщикова «Наши сказки» и несколько типографских оттисков ее обложек к букварям, но и две работы резчика Онно 1940-х гг., выполненные гравировкой на моржовом клыке, – они были подарены музеем самой художницей.) Характерно, что древнее косторезное искусство, изначально связанное с магическими практиками и ритуалами, переживало в первой трети XX в. ряд трансформаций вместе с изменениями всего жизненного уклада северных народов, – так, в 1930-е гг. мастера начали обращаться к сказочно-фольклорным сюжетам, осваивая с появлением новых мотивов и новые формы, приемы гравировки. В этот период в искусстве косторезов прослеживаются те же тенденции, что и в советской книжной графике (и в живописи) 1930-х гг.: появляются сложные повествовательные композиции, внимание уделяется деталям, более подробной и реалистической становится характеристика среды. Образ книги для жителей Севера, в создании которого принимала значительное участие Ирина Вальтер, начал формироваться в тот же период, когда активно развивались и северные народные промыслы, – в частности искусство резьбы и гравировки по кости.

Однако вдохновение и материал для работы над книгами художнице давали не только далекие северные экспедиции. В начале 1950-х гг. у семьи появилась дача – дом в деревне Грязно Гатчинского района Ленинградской области, в одном из старей-



ших поселений этих мест (точнее, в т. н. Академическом поселке, тогда примыкавшем к деревне, а затем фактически слившемся с ней). «Подъем в деревню Грязно, перед поворотом на Даймищенский большак» вспоминал в «Других берегах» В. Набоков – старая деревня расположена рядом с набокковскими владениями в Выре, совсем неподалеку находится и усадьба Рукавишниковых-Набоковых Рождествено. С этими местами для И. В. Вальтер были связаны сорок лет жизни, на кладбище у соседней деревни Даймище она и похоронена.

Жизнь в Грязно наполняли творчество и общение с друзьями и коллегами. Ближайшими соседями И. В. Вальтер была семья сестры мужа, А. П. Маслаковец – пианистки, ученицы М. В. Юдиной, педагога Ленинградской консерватории. Совсем рядом находился дом Н. И. и А. А. Костровых, чуть дальше – дом В. И. Курдова. В дом Вальтер, который между собой друзья называли «вертепом», часто навещались и другие матюшинцы – В. П. Бесперстова и П. М. Кондратьев. В доме А. П. Маслаковец гостил И. А. Ефремов (не только писатель-фантаст, как известно, но и выдающийся ученый-палеонтолог, путешественник, участник многих палеонтологических и геологических экспедиций). Можно было бы вспомнить и другие имена замечательных людей, входивших в это гармоничное сообщество физиков и лириков – ученых, художников, музыкантов. Они создали здесь свой особый мир: обычные дачники жили в деревне Грязно, а в компании И. В. Вальтер и ее друзей с легкой руки А. П. Маслаковец деревню называли украинским словечком «Вытребеньки» в смысле «выдумки», «игрушки», поскольку каждый

из них здесь нашел себе занятие по душе – рисовали, музицировали, выращивали цветы и разводили птиц, страстно увлекались охотой и держали собак (так что Ирина Вальтер рисовала в иллюстрациях к сказкам и рассказам не животных вообще, а совершенно конкретных, «лично знакомых» ей животных – потому и получались большинство из них столь живыми и характерными). У них в Вытребеньках жил говорящий скворец, а некоторые деревья имели свои имена: две липы у дома Костровых, например, звались по именам дарителей – «Алла Петровна» и «Вас Васыч»<sup>10</sup>. Здесь были свои ритуалы походов в гости с символическим подарком – первой зацветшей веткой, камушком, причудливым корнем...

Матюшин первым увидел такие «художественные объекты природы, как корни и сучки», – писала А. Повелихина, цитируя далее тезисы художника к статье «Путь знака» (1919): «Любой кусок дерева – железа – камня, утвержденный мощной рукой современной интуиции, может выразить сильнее знак божества, чем его обыкновенная переходящая портретность»<sup>11</sup>. Бывшие ученики Матюшина унаследовали его интерес к непрерывному взгляду в природу и не-переходящую «портретность» природных объектов, хотя для них это стало уже не художественным манифестом, а органикой существования человека и природы, как и обыкновенно жить, не выпуская из рук карандаша и блок-

---

10 Записано со слов Е. Г. Инжевитовой.

11 Повелихина А. Органическое направление в русском авангарде. Михаил Матюшин и его ученики // Профессор Михаил Матюшин и его ученики 1922–1926 годов. СПб., 2007. С. 13.

нота. Принципы, некогда завещанные М. Матюшиным ученикам, никуда не исчезли, нашли прямой отклик и продолжение в их собственной жизни и творчестве, пройдя сквозь все уступки требованиям времени, сквозь трансформации почерков и стилей, – «матюшинское» просвечивает и в лучших образцах книжной графики Ирины Вальтер.



1. Иллюстрация к повести Л. Брандта «Браслет II» (М.; Л.; Гос. изд-во детской лит-ры Министерства Просвещения РСФСР, 1949)



2. Иллюстрация к повести Л. Брандта «Браслет II»



## КАК ЭВЕНКИ ПРИВЕЗЛИ СОЛНЦЕ

ЭВЕНКИЙСКАЯ СКАЗКА

Далеко-далеко за горами, на краю земли лежала у берега моря тёмная страна. Никогда над ней не всходило солнце. Глухим лесом поросла она, тайгою.

Жили в тайге эвенки. По лесным сопкам ходили, белок стреляли, на снегу следы россомахи и рыси искали...

Трудно хитрого зверя в лесу промышлять! А в чумах у эвенков темно, дымно и скучно было.

8

3. Как эвенки привезли солнце (эвенкийская сказка).  
Страница с иллюстрацией к сборнику «Солнце над чумом. Сказки, песни и стихи народов Севера» (М.; Л.: Изд-во и 2-я ф-ка дет. книги Детгиза, 1948)



окружил, а из логова волчата выбраться не могут. Спас он и волчат.

— Спасибо, — скулят волчата. — Будет время — и мы тебе пригодимся.

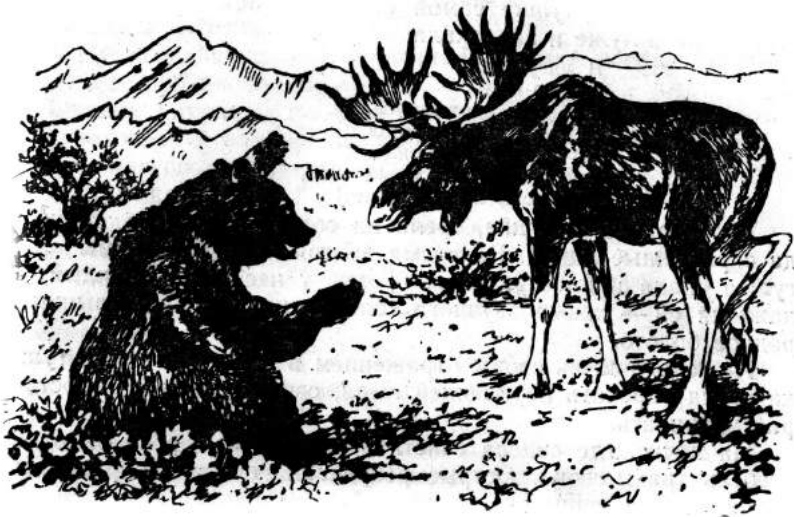
Мимо озера бежит Чакулай и видит — карася на берег водой выбросило. Лежит он на песке, задыхается, до воды добраться не может.

Взял Чакулай карася и бросил его в озеро. Отдыхался в воде карась, высунул нос и кричит:

— Спасибо! За мной услуга не пропадёт!

Прибежал Чакулай на стойбище, стал травинки собирать и чудесную коробочку плести.

Семьдесят лет за работой просидел, а когда коробочку сплёл, пошёл опять в тайгу — на то место, где с батырем-богатырём разговаривал.



5. Большая дума (чукотская сказка).  
Иллюстрация к сборнику «Солнце над чумом...»

6. Как ворон и сова друг друга разукрасили (эскимосская сказка).  
Иллюстрация к сборнику «Солнце над чумом...»



7. Почему рыбы живут в воде (ненецкая сказка).  
Иллюстрация к сборнику «Сказки о животных» (Чита: Кн. изд-во, 1954)



8. Собака (ненецкая сказка).  
Иллюстрация к сборнику «Сказки о животных»



*Арутюнян Юлия Ивановна*

ОБРАЗЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО  
В ДИПЛОМНЫХ РАБОТАХ  
СТУДЕНТОВ ИНСТИТУТА им. И. Е. РЕПИНА

В истории отечественной школы книжной графики рубеж 1960–1970-х гг. – время резкой смены концепций иллюстрирования классической литературы, трансформации принципов решения изобразительного ряда, перехода от наглядной повествовательности, следующей за текстом, к осознанной авторской интерпретации содержания, когда нарративное начало нередко уступает место сложному диалогу вербального и визуального. Исследователи неизменно отмечают комплексный полистилизм эпохи, многообразие художественных направлений и индивидуальных творческих поисков, ставших основой формирования нового образного языка искусства книги последней четверти XX столетия<sup>1</sup>. Отечественная книжная графика второй половины XX века – уникальный сплав традиции, берущей свое начало в творчестве художников Серебряного века, новаторских течений 1920-х гг. и академической школы се-

---

<sup>1</sup> См.: Герчук Ю. Советская книжная графика. М.: Знание, 1986. С. 108.

редины столетия. Образный язык книжной иллюстрации формирует комплексное взаимодействие визуальных впечатлений, ставших камертоном новой образности в искусстве 1960–1970-х гг. Театр и кинематограф оказывают влияние на сложение художественного образа, характер трактовки мизансцен и пространства иллюстрации, на особенности в понимании типажей, внешнего вида и поведения героев. В отечественном искусстве XX в. книжная графика играла особую роль; несмотря на свою очевидную идеологическую, педагогическую и воспитательную функции, именно искусство книги было полем для широкого художественного эксперимента, порождало возможность работы с формой, способствовало появлению оригинальных авторских решений.

Русская классическая литература XIX в. привлекала художников широким спектром возможных путей осмысления и воплощения сюжетов и образов. В преддверии юбилея Ф. М. Достоевского в 1971 г. на Лейпцигской книжной выставке был объявлен конкурс иллюстраций к произведениям русского писателя, сформировавший точно и выразительно названное Ю. Я. Герчуком явление – «пространство Достоевского» в отечественной книжной графике рубежа 1960–1970-х гг.<sup>2</sup> Творческий метод интерпретации текста приобретает характер символического воплощения обобщенных образов, «пространство» выходит из рамок нарратива, формируя некую условную среду события, отражающую исполненную отвлеченных знаков модель образного мира писателя.

---

<sup>2</sup> Герчук Ю. Советская книжная графика. С. 109.

Книжная иллюстрация в системе академического художественного образования в XX в. занимает ведущее место, наряду со станковой графикой, оформление книги – основа деятельности выпускников графического факультета Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. Дипломные работы выпускников – не только первое масштабное творческое задание, обобщающее полученные в ходе обучения навыки и опыт, дающее возможность продемонстрировать профессиональные возможности, но и заявка на собственный художественный метод, принцип работы с классическим текстом, авторское понимание целей и задач книжного оформления; это своеобразный рубеж, демонстрирующий как работу с руководителем и осознание значимости наследия прошлого, так и индивидуальное понимание текста – с одной стороны, задач художника-иллюстратора – с другой. Сложный мир литературных образов Достоевского актуализируется в особые моменты истории, тематика, связанная с разрушением границ – социальных, этических, личностных, – с несправедливостью мира и попыткой вырваться из череды обстоятельств, привлекает художников эпох слома традиций и разрыва связей. Темы дипломных проектов, связанных с произведениями Достоевского, чаще всего появляются как раз на рубеже 1960–1970-х гг., четко вписываясь в общую тенденцию интереса к писателю в отечественной графике.

В 1950-е гг. единственным обращением к наследию Ф. М. Достоевского становится дипломная работа О. С. Евсеева – иллюстрации к роману «Пре-

ступление и наказание» (1957, руководитель профессор А. Ф. Пахомов)<sup>3</sup> (илл. 1, 2). Цикл изображений сцен повествования и персонажей как по технике исполнения, так и по трактовке героев и пространства вступает в диалог с классическими работами Д. А. Шмаринова, созданными в конце 1930-х гг. Связь с отечественной традицией книжной иллюстрации XIX в., выбор острых и экспрессивных моментов романа, обращение к характерным и ярким типажам, подчеркнутая повествовательность визуального языка, акцентировка маркеров эпохи и театральность образов и мизансцен отличают серию графических листов художника. Композиционная структура листов характеризуется определенной «кинематографичностью», О. С. Евсеев использует крупный план, «говорящие» жесты и экспрессивную мимику, световые контрасты, резкие ракурсы, угловые виды и принцип фрагментарности изображения.

Отечественное искусство рубежа 1960–1970-х гг. – эпоха, продолжившая и переработавшая принципы сурового стиля, время расцвета творчества художников книги. Вырабатывается корпус устойчивых приемов, позволяющих воплотить образы литературных героев Достоевского: строгость и лаконизм, доминанта лапидарного графического языка, активный диалог белого листа и темных силуэтов, экспрессивный динамичный штрих, включе-

---

3 См.: Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Российской академии художеств, 1915–2005. СПб.: Санкт-Петербургский гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2007. С. 386.

ние шрифта в единую композиционную структуру. Особая атмосфера прозы Достоевского, своеобразие антуража его повествования обретают воплощение в художественном строе графических работ – узнаваемые городские мотивы, характерные пространства, емко и выразительно описанные в текстах, приобретают особое звучание как антураж визуального повествования.

Ярким и самобытным явлением стали иллюстрации А. Д. Рейпольского к роману «Игрок» в технике линогравюры (1969, руководитель профессор М. А. Таранов)<sup>4</sup> (илл. 3, 4). Работы в целом отличаются строгостью и простотой решений, подчеркнутый лаконизм, динамичность и монументальность. Минимализм в художественном оформлении обложек, форзаца и титульного листа перекликается с иллюстративным рядом – подробным, но при этом концептуально сдержанным. Диалог белого листа и черного силуэта, скупость выразительных средств и экспрессивность трактовки, напряженная динамика фрагментарных композиций и выразительность узнаваемых типажей формируют изобразительный ряд. Стилистически эти иллюстрации развивают круг приемов, характерных для отечественной графики 1960-х гг. При этом цикл литографий отличается единством образного языка, согласованностью всех элементов книжного декора (заставки, концовки), сдержанностью и монументальностью решений. Особое значение приобретает созвучная эпохе и ее стилю техника – линогравюра позволяет создавать экспрессивные, напряженные изображения, построенные на резких

---

4 См.: Юбилейный справочник выпускников. С. 396.

контрастах и локальных акцентах света и тьмы. Иллюстрации объединяет несколько сквозных мотивов: непосредственно связанное с сюжетом изображение рулетки, искусственный свет – люстра игорного зала, свеча (работы хранятся в методическом фонде Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, отдельные оттиски – в Литературно-мемориальном музее Ф. М. Достоевского).

Юбилей Ф. М. Достоевского и ставший знаковым конкурс иллюстраций к произведениям писателя в Лейпциге, наконец, формирование того самого «пространства Достоевского», которое объединило отечественных художников книги 1970-х гг., сформировали интерес к интерпретации литературного наследия, актуализировав внимание к сюжетам и образам автора «Преступления и наказания». Среди дипломных работ выпускников графического факультета 1972 г. – два обращения к произведениям Ф. М. Достоевского. Т. К. Мезерина создает ксилографии по рассказу Достоевского «Кроткая» (1972, руководитель профессор М. А. Таранов)<sup>5</sup> (илл. 5, 6). Обложка и форзац лаконичны и просты, книжный декор цитирует мотивы петербургской архитектуры – гирлянды лепнины, розетки кессонов, рисунок ограды канала Грибоедова. Необычен шрифт, совмещающий внешнюю «рукотворность» и сложный перебивчатый ритм. Открывающий книгу портрет писателя вступает в диалог с известным образом Ф. М. Достоевского В. А. Фаворского, образ Сикстинской Мадонны Рафаэля на стене напоминает об истории иконы, с которой глав-

---

<sup>5</sup> См.: Там же. С. 398.

ная героиня впервые появляется в повествовании. Ксилография позволяет работать сочно и экспрессивно, фигуры характеризует статичность, типажи представлены емко и выразительно, антураж дан лаконично и сдержанно, мизансцены и диалоги акцентируют контраст, противопоставляя главных героев. Трагическому повествованию сопутствует по-театральному трактованный свет, структурирующий пространство листа (работы хранятся в методическом фонде Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина).

В. Д. Беляев проиллюстрировал роман «Преступление и наказание» (1972, руководитель профессор М. А. Таранов)<sup>6</sup> (илл. 7, 8). Тема Петербурга активно вторгается в визуальное повествование, вторя образу города в тексте; обложка, титульный лист и заставки воплощают характерный облик непарадного «Петербурга Достоевского» – монотонные фасады, узкие лестницы, низкие арки, ведущие в дворы-колодцы, узкие набережные каналов. Изобразительный ряд стилизован и нарочито сконцентрирован, некоторые элементы намеренно упрощены, а пространственные эффекты редуцированы. В облике главного героя, в трактовке мизансцен можно усмотреть влияние образного строя и типажей одноименного художественного фильма (1969, реж. Л. Кулиджанов). Изображение отдельных героев носит утрированный, несколько ироничный характер, чему способствует плоскостная и схематичная трактовка одеяний и лиц. Выразительными и драматичными предстают диалоги персонажей, отражающие характерные для про-

---

<sup>6</sup> См.: Там же.

зы Достоевского приемы раскрытия характеров сквозь призму саморепрезентации в беседе. Графические листы построены на основе сложного линейного ритма, штрих формирует пространство, сжимая перспективные построения. Динамика подчеркнута поворотами и направлением движения фигур, нередко смещенных к углу страницы. Важны не столько типажи, сколько атмосфера, переданная за счет уплотненного ритма, насыщенности композиций, акцентированной жестикуляции и мимики героев, совмещения пространств города и групп персонажей (работы хранятся в методическом фонде Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина и в Новокузнецком краеведческом музее).

В 1980-е гг. оформление и иллюстрации к «Бедным людям» Достоевского создает О. В. Пен (1982, руководитель профессор Г. Д. Епифанов)<sup>7</sup> (илл. 9, 10). Визуальный ряд включает как сюжетные зарисовки, так и пейзажные мотивы и натюрморты. Обложка обыгрывает вид в узкий и темный дворколодец из окна, рама которого условно разбивает изображение на части (что отражает сюжетную линию романа). Тонкий штрих гравюры выявляет прозрачные, будто бы скрытые туманом или завесой дождя городские виды – мосты, аркады, классические фасады. Образ Петербурга неотделим от повествования, сюжетные коллизии растворены в пространстве улиц и площадей, в замкнутых интерьерах скромного жилища главной героини или казенных присутственных мест. Фигуры персонажей невелики, чаще представлены в движении, неред-

---

<sup>7</sup> См.: Там же. С. 408.



ко – со спины; события, настроения, взаимоотношения читаются в общей канве визуального повествования. Ощущение недоговоренности, скрытых чувств, недосказанных слов, одиночества героев выразительно передано композиционными акцентами, продуманными лакунами пространственных структур. Активная диагональная штриховка, компоновка листа, направление движения героев создают особую динамику, сообщающую оформлению книги внутреннее напряжение и экспрессивность (работы хранятся в методическом фонде Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина и в Новокузнецком краеведческом музее).

Самобытную и оригинальную интерпретацию «Петербургских повестей» Достоевского воплотила в своем проекте О. В. Маркина (1986 г., под руководством И. И. Птаховой)<sup>8</sup> (илл. 11, 12). В основе концепции книжного дизайна лежит визуальный диалог текста и изображения, буквы становятся частью иллюстрации, словесное повествование перетекает за границы типографского шрифта и окутывает героев, сюжетные коллизии вторгаются в написанные скорописью фразы. Зыбкость мироздания, обманчивость восприятия, состояние героев и характер персонажей воплощены в диалоге надписей, цитирующих оригинальный текст, и графических изображений. Символика, иносказание, принцип цитирования, сюрреалистический метод кажущегося и недосказанного выражены в иллюстрациях умножением однотипных фигур, введением цитат и аналогий, столкновением городских пространств и одиноких фигур, разномас-

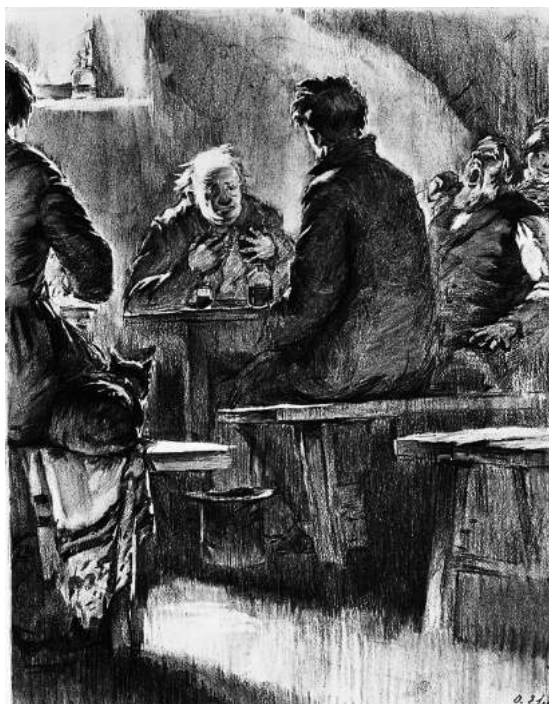
---

8 См.: Там же. С. 412.

штабностью изображений. Узнаваемые городские пейзажи – Гостинный Двор и здание Думы – соседствуют с фантастическими полетами героев над пространствами петербургских площадей. Шрифт вариативен и выразителен, имитация рукописного текста вторгается в канву линейного и динамичного рисунка. Обманчивый и ирреальный «Петербург Достоевского» обретает зримое визуальное воплощение (работы хранятся в методическом фонде Санкт-Петербургской Академии художеств имени Ильи Репина и в Новокузнецком краеведческом музее). Следует добавить, что в 1989 г. О. В. Маркина создаст цикл автолитографий по мотивам произведений Достоевского, в которых принципы сюрреализма и тема полета над городом обретут свое продолжение (Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского).

Образы Достоевского в работах выпускников графического факультета Института имени И. Е. Репина логично и последовательно отражают стилистические поиски отечественной книжной иллюстрации конца 1950–1980-х гг. Детализованное последовательное повествование, воплощающее стремление к исторической достоверности, сменяется доминированием пластических принципов сурового стиля, авторский подход к интерпретации порождает сложный художественный язык, отражающий атмосферу, создаваемую писателем, и характер героев. Русская классическая литература XIX в. служила в послевоенные годы богатым источником сюжетов и образов для художников книги. Произведения Ф. М. Достоевского интерпретировались ими не только в соответствии с импе-

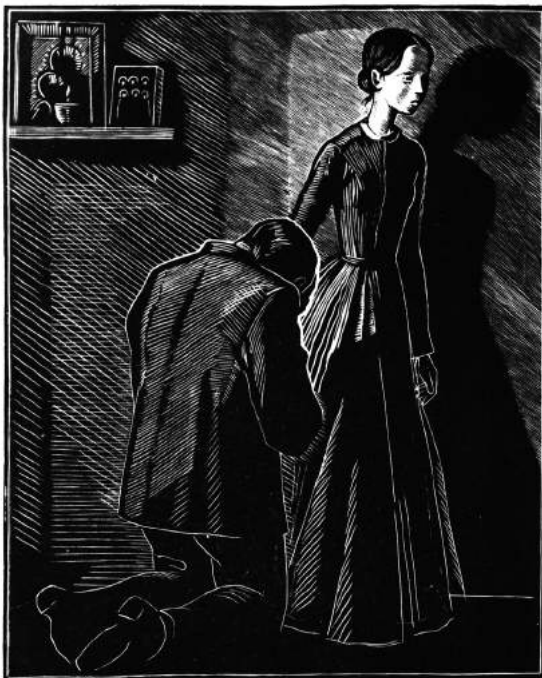
ративами внимательного отношения к тексту, но и с учетом особенностей исторического периода. Такой подход порой находил выражение в сопряжении усвоенных академических традиций визуального воплощения литературных памятников с разнонаправленными тенденциями, обусловленными, с одной стороны, пониманием искусства графики как лапидарного диалога белого и черного (вкуче с вытекающим из этого представления принципом четкого композиционного построения книжного листа), а с другой – задачей «импрессионистической» передачи идейной подоплеку и настроения, которая порождала неожиданные фантазмагии ирреальных пространств, сновидческих образов и случайных совпадений. Таким образом, мир Достоевского стал своего рода пробным камнем для исканий иллюстраторов нескольких поколений, отразивших в своих дипломных работах стиль и дух позднесоветской эпохи, отношение к наследию писателя, бесспорные авторскую индивидуальность и творческое озарение.



1, 2.  
О. Евсеев.  
Иллюстрации к роману  
Ф. М. Достоевского  
«Преступление  
и наказание». 1957.  
Бумага, уголь, соус



3, 4.  
А. Рейпольский. Иллюстрации к роману  
Ф. М. Достоевского «Игрок». 1969.  
Линогравюра



5.  
Т. Мезерина.  
Иллюстрация к рассказу  
Ф. М. Достоевского  
«Кроткая». 1972.  
Ксилография



6.  
Т. Мезерина. Иллюстрация к рассказу  
Ф. М. Достоевского «Кроткая». 1972.  
Ксилография



7, 8.  
В. Беляев. Иллюстрации к роману  
Ф. М. Достоевского «Преступление  
и наказание». 1972.  
Цветная ксилография

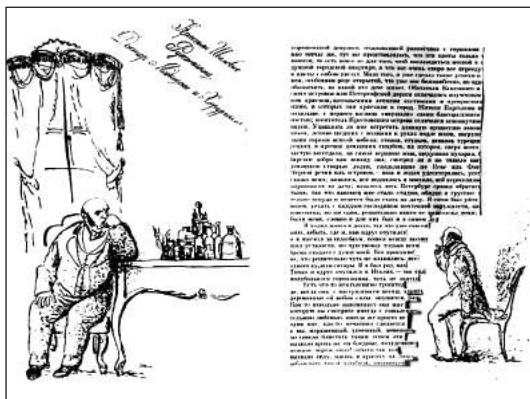


9.  
О. Пен. Переплет издания романа  
Ф. М. Достоевского «Бедные люди». 1982

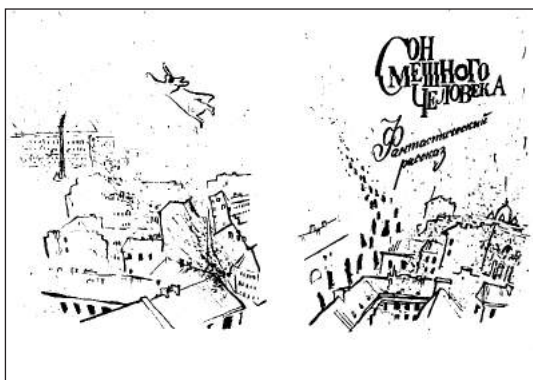




10. О. Пен. Иллюстрация к роману Ф. М. Достоевского «Бедные люди». 1982. Резцовая гравюра



11, 12. О. Маркина. Разворот с иллюстрациями и шмуцтитульный разворот к сборнику Ф. М. Достоевского «Петербургские повести». 1986



## *Захаров Кирилл Алексеевич*

### КОЛЛЕКЦИЯ ФОРЗАЦЕВ НИНЫ И ВАДИМА ГИНЗБУРГ

Определение форзаца легко найти в интернете и словарях, однако на русском существует не так уж много публикаций даже по типографике. Еще меньше – о том, из чего книга физически состоит: о крышке переплета, блоке, все том же форзаце, капитале. Похоже, так было всегда, однако сто лет назад могло хотя бы выйти издание, отдельно форзацам посвященное<sup>1</sup>. Между тем в отечественной практике этот элемент книги с некоторых пор стал чем-то особым.

Среди редких упоминаний видим следующее: «В западной традиции принят нейтральный форзац – белый, запечатанный сплошным цветом или, например, украшенный ковровым узором в старинной технике мраморирования. <...> Иллюстрированный форзац можно считать русским явлением»<sup>2</sup>. Слова Владимира Кричевского – чуть

---

<sup>1</sup> Речь о крайне редкой теперь книжке Михаила Тарханова «Форзацы» (1929).

<sup>2</sup> Кричевский В. 1933–37: проблески «формализма» в оформлении советской книги. М.: Кучково поле, 2017. С. 59.



ли не единственные специальные и сегодняшние рассуждения о нашем герое. «У меня сложилась устойчивая ассоциация форзаца с подкладкой щегольского пальто или генеральской шинели. Всем знаком обворожительный эффект на мгновение распахнутых бортов или полы верхней одежды»<sup>3</sup>.

Итак, у нас этот компонент роскошен и щеголеват – в отличие от Европы. Для верности обратимся к сборнику знаменитого Яна Чихольда<sup>4</sup>. Он пишет о цветных форзацах и говорит, что такие помогают лучше выстроить переход от переплета к бумаге, размышляет, уместен ли здесь, к примеру, оттенок шамау. Но цветной – не значит разрисованный, и немного, посвященное у Чихольда форзацам, ни слова о подобных не сообщает. У нас же речь пойдет как раз о примерах избыточных, где разместились изображения, близкие к живописным, многофигурные композиции, «поставангардные» абстракции. Издания, где такое использовалось, во многом противоречили принципам, которым следовал сдержанный европейский типограф.

Рассказ основан на материале коллекции, принадлежащей Нине и Вадиму Гинзбург и ограниченной второй половиной XX в. Перед нами части книг, вписанных в определенные культурно-исторические («советские») рамки; книг, имеющих адресатом ребенка, что еще раз говорит о специфичности; наконец, хотя это не «книги художника», в чем-то они к последним близки. Переставим слова: это творения художников книги, местами неуловимо сопротивляющиеся даже понятию «книжность».

---

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Чихольд Я. Облик книги. М., 2013.

Пестрый материал трудно укладывается в классификацию, но, приглядевшись, условно разделим его на три ряда. Это будут форзацы, решенные в реалистическом ключе (вернее, фигуративные), похожие на полотна с изображением конкретных событий, героев или предметов; форзацы абстрактно-орнаментальные; наконец, форзацы, соединяющие оба подхода.

«Фигуративные», очевидно, мыслились не только частью композиционного ритма издания и не как скромные переходы от переплета к блоку. Скорее, они выступали в роли более торжественных входов в книгу, а иногда как самостоятельные произведения, которым горизонтально-прямоугольный формат диктовал сходство с художественным полотном. Это прослеживается в работах Владимира Гальдяева, Юрия Гершковича, Евгения Мешкова, Владимира Юдина. Перед нами почти картины, не хватает лишь рамок, и чаще всего встречаются пейзажи.

Любовь к пейзажу во многом объяснима, повторим, геометрической формой. Природные или городские пространства ассоциируются с мотивом пути – в данном случае пути в книгу или из нее. Зритель словно обозревает окрестности, готовясь двинуться дальше. Как пейзажи решены почти все форзацы Константина Безбородова, кроме того, они фактически не менялись с годами: трудно найти явные стилевые различия в работах, сделанных для книги «Юта» (1967) Николая Морозова, для «Рыцаря» (1975) Владимира Железникова и «Медвежьего угла» (1991) Николая Евдокимова.

Случай не уникален. Изображенные в разные десятилетия и разными художниками «пейзаж-

ные» работы слабо поддавались новым влияниям. Если переместить во времени форзацы к книгам «Самая высокая лестница» (1974) художника Юрия Зальцмана и «Позовите Иваныча» (1988) Анатолия Белюкина, перемену заметят немногие. Не очень прочно привязаны к эстетике своих десятилетий городской пейзаж с форзаца Германа Мазурина для книги Валентина Катаева «Электрическая машина» (1969) или деревенский дом с форзаца Юрия Иванова для книги Альберта Лиханова «Магазин ненаглядных пособий» (1984).

К «фигуративной» группе относятся не только пейзажи. В коллекции есть примеры «групповых портретов» и сцен, пусть их и меньше. Скажем, форзацы Петра Пинкисевича, или работа Сергея Крестовского для книги «Бронепоезд 14–69» (1988), или некоторые произведения Михаила Салтыкова – например, для книги «Чапаев» (1974). К концу восьмидесятых, однако, такой «реализм» выглядел уже несколько анахроничным. Тогда, а еще заметнее в девяностые, изображения людей и животных уверенно переходят от реалистичности к некой шаржированной «мультипликационности».

Подобное иллюстрирование началось еще в пятидесятые, а ко временам Перестройки, очевидно, переживало ренессанс. Примеры найдем у Михаила Беломлинского (к слову, весьма внимательного к экранным образам – вспомним хоббита-Леонова и янки-Юрского) или у Леонида Владимирского. В коллекции есть форзац для книжки о Буратино, где герой изображен в самых различных позах и ракурсах, перед нами будто эскизы к анимацион-

ному фильму. Работа датирована 1992 г., но явно перекликается с прежними работами художника.

В сходном ключе сделаны форзацы Бориса Аникина для книги «Приключения Незнайки и его друзей» (1988), Александра Андреева для «Необыкновенных приключений Карика и Вали» (1994), Анатолия Богомолова для книги «Дикая лошадь под печкой» (1989), работы Андрея Коровина. Одна из вершин – форзац Александра Антонова к «Щелкунчику» (1990): за счет совмещения разных фактур прекрасно удалось передать движение, даже вторжение. Мышиный король высовывается из-за обоев и, кажется, в следующий миг действительно шевельнется.

Отдельно – о восхитительных работах Лидии Шульгиной и Николая Попова. В сущности, они умещаются в «мультипликационный» контекст, но тут он кажется прокрустовым ложем. Пусть форзац Шульгиной всего один, он отчетливо доносит нежно-сказочную атмосферу, свойственную ее работам. Произведений Попова немногим больше, но тоже хватает, чтобы оценить мастерство. Игрушки в книге «Трынцы-брынцы, бубенцы» (1984) нарисованы замечательно точно, можно сказать, реалистично, но одновременно рисунки содержат намек на ирреальность. Форзац для книги «Зачем?», впервые изданной на немецком и французском языках в середине 1990-х, еще и остроумно соединяет реализм с абстракцией.

Еще один «пограничный» случай – форзацы Валерия Дмитрюка. Вновь малое количество работ, вновь достаточно, чтобы почувствовать оригинальность, и вновь затруднительно строго припи-

сать их к одному из намеченных выше рядов. Форзацы к «Приключениям капитана Врунгеля» (1983) напоминают детские рисунки – сделаны будто наивной рукой, композиция хаотична, можно заподозрить, ее вовсе нет. Кораблики разбросаны внутри прямоугольника, художник умело использует «неумелую» интонацию. Стоит ли считать такие работы фигуративными? В любом случае, упомянем о явном присутствии наивизма. Он встречается не только у Дмитрюка, но и у принципиально отличных Виктора Дувидова или Сергея Бархина, у первого тяготея к экспрессионизму, у второго – к орнаментальности и стилизации.

Теперь подробно о том, что видится в корне противоположным любой фигуративности – об абстракции. Для форзаца она годится не меньше, чем приближенный к станковой живописи «реализм». Пейзажные варианты последнего рождают мысль о входе в книгу, выходе из нее, мотиве пути-пейзажа, абстракция же подчеркивает функциональную роль. С ее участием форзац становится уже не обособленными вратами, а небольшим промежутком, задержкой все на том же пути. Такие решения напоминают даже не опыты супрематистов, а разработку текстильных узоров (вспомним о «подкладке щегольского пальто»).

Удивительно, но подобными работами в коллекции представлено творчество Ювеналия Коровина. Кажется, почти все его труды были так или иначе привязаны к фигуративности, но тут вдруг в нескольких случаях он рисует композиции из линий и всполохов. Иногда это напоминает некие изразцы, как в случае с книгой «Морозко» (1984), ино-

гда же действительно узор на ткани, как в книгах Джанни Родари «Всемирный хоровод» (1962) и Сергея Михалкова «Дядя Стёпа» (1964). Только в книге Владимира Маяковского «Конь-огонь» (1969) художник становится узнаваемым, изображая коней на лугу.

Почти как чистые абстракции решены форзацы Веры Зенькович к «Туркменским сказкам об Ярты-гулоке» (1956), Игоря Ушакова к «Весне в краях родников» (1981), Евгения Ганнушкина к книге «Любовь Яровая» (1983). Для книги «Баллада о танке» (1986) художник Леонид Бирюков сделал форзац, максимально приближенный к расцветке камуфляжной ткани или поверхности военной машины – маскировочному узору «хаки». Еще в 1930 г. идентичный прием использовал художник Владимир Тамби, рисуя обложку своей книги о танках. К еще более давним временам – эпохе кубизма, когда абстракция лишь зарождалась, – отсылает удивительный форзац Натальи Мунц для книги «Стожары» (1970).

Куда больше в коллекции примеров пограничных. Красноречивые соединения «действительности» с «беспредметностью»: форзац Юлиана Блюма для книги «Юля» (1963); форзац Евгения Ганнушкина для «Карибского сувенира» (1964); форзац Юрия Тризны для «Зимовки у подножия Чигирикандры» (1980). Абстракция повлияла на отдельные произведения Мазурина («Рассказы о Гагарине» 1978 г., вариант форзаца для книги Катаева «Белеет парус одинокий» 1972 г. и др.). Еще прихотливее обе стилии совмещались в творчестве Мая Митурича и Евгения Монины.

Имя Митурича напрямую связано с традицией русского авангарда, кроме того, он поддерживал идею эволюционирования искусства от «копирования» мира к беспредметности. От него можно было ожидать самых бескомпромиссных решений – и некоторые работы действительно экспериментальные – к примеру, для «Кошки, которая гуляла сама по себе» издания 1989 г. или для книги Самуила Маршака «Золотое колесо», изданной в 1977-м, где героем выступает шрифт. Но в целом художник тяготел к соединению абстракции и опознаваемых образов. Форзацы для книги С. Маршака и Д. Хармса «Веселые чижы» (1965), «Стихи для детей» Маршака (1966) и книги Геннадия Снегирёва «Про оленей» (1967) изображают птиц и животных, но одновременно в них использованы возможности ритма, серийность, и это напоминает оригинальные принты для тканей. Какой бы форзац Митурича мы не взяли – для сборника стихов японских поэтов «Птица, птица красная» (1967), для «Приключений Бибигона» Корнея Чуковского (1969), для знаменитейшего «Маугли» (1976), для неизданного «Гнома Хёрбе» Отфрида Пройслера (1980-е), – всюду из-под фигуративности будет сквозить абстрактность и наоборот.

Работы Евгения Монины демонстрируют удивительное чувство категорий, свойственных непосредственно живописи, а не изображаемому: ритма, линии, цвета. Уже в самой ранней из тех, что в коллекции (книга «Часы-избушка» 1969 г.), удачно совмещаются оба плана. Цвет, линия, само построение рисунка у Монины всегда на равных играют с «опознаваемым», если не переигрывают. Проще

это решено в форзаце для книги «Хитрая наука» (1974) – он сделан всего в два цвета, тут легко вывить все, о чем говорилось в отношении Митурича. Ритм и повторяемость доминируют над сюжетом.

Работы подзабытого сегодня Леонида Зусмана, как правило, решены строго и стилистически целостно, без вылазок на соседние территории. Но то ли из-за крайней своей плодовитости, то ли из-за пластичности (во всяком случае, если ориентироваться на материал коллекции) он сумел проявиться во всех «рядах» и претендует на роль если не главного, то самого заметного автора. Не из-за того, что был лучше или искуснее прочих, а благодаря широте и всеохватности своего опыта.

Учитывая, что жизненный и профессиональный путь Леонида Зусмана проходил вблизи от «большого» искусства – когда-то он учился у Петрова-Водкина, а впоследствии, занимаясь в основном книжной графикой, не оставлял и живописи – в его работах стоило ожидать максимального сближения станковизма и оформительства. Такие примеры действительно есть – например, уже хорошо знакомые нам пейзажные форзацы. Но их нельзя считать преобладающими.

Есть близкие к абстракции орнаментальные работы – для книг «Без семьи» (1956) Г. Мало, «Следопыт» (1972) Дж. Ф. Купера и для его же собрания сочинений (начало 1960-х). Есть соединение орнаментальности с будто пейзажным рисованием – форзац для книги Монтеня «Об искусстве жить достойно» (1973), для книги Барто «Игра в слова» (1964). Есть привлечение классического книжного украшательства с отсылками к опыту архитекту-



ры – речь о форзацах для «Фауста» (1969) и «Флотоводца Ушакова» (1946). Встречаются изображения отдельных, словно выхваченных из повседневности, помещенных в белую среду предметов, отчасти напоминающие конструктивистские книги двадцатых.

В определенном смысле изменчивость и есть метод Зусмана – при том, что почерк узнается даже в неожиданных работах. Художник столь многолик, что на примере лишь его трудов можно видеть, насколько форзацы были разнообразны. По большому счету все его представленное здесь творчество – своеобразная их энциклопедия; если угодно, коллекция внутри коллекции.

Удивительно, но это первое специальное рассуждение о форзацах к советским книгам для детей – очевидно, далеко не совершенное. Не вполне ясно, насколько рассмотренная коллекция отражает ситуацию в целом. Вероятно, если бы так же, как Зусман, представлен был кто-то другой, уже его наследие оказалось бы «энциклопедией». Далее: насколько описанное согласуется со специфической работой художника как таковой, а насколько – с индивидуальными манерами и стилями? Когда форзацы менялись под влиянием «законов жанра» или эстетики времени, а когда – по воле тех, кто их создавал? Кажется, впрочем, здесь и кроется характерное качество изданий, сделанных тогдашними художниками книги, вернее, детской книги. Принимая формат, шрифт и т. п., они оставляли себе пространство для самовыражения и право нарисовать на форзаце, например, пейзаж.

Обозначение форзаца как отдельного жанра, скорее всего, вызовет неприятие у последовательных знатоков книжного искусства. Неразрывный «ансамбль книги», ее «цельный замкнутый мир» нарушается, оттуда изымается и рассматривается лишь один компонент. У изъятия, однако, есть причины – взгляд основан на материале конкретной коллекции. Коллекционер по природе своей имеет дело с частями целого, и нередко они группируются по своим законам. Повинуясь подобной заданности, мы по-особому систематизировали то, что удалось собрать коллекционерам; с одной стороны, взгляд сужен, с другой – попавшее в его поле рассмотрено с большей детализацией.

При коллекционировании оригиналов обложек, отдельных иллюстраций и прочих слагаемых издания (нередко из-за того, что найти большее затруднительно), неизбежно корректируется мысль, что это подготовительные работы и только полный макет есть творческий итог, неделимый финал всех усилий. Собрание форзацев, которых касались кисти, карандаши их авторов, имеет иное положение в мире вещей, нежели собрание книг или макетов той же эпохи.

Рассуждая о коллекционерах, Вальтер Беньямин высказался о противоречивом существовании их занятий. С одной стороны, каждый из них «поднимается на борьбу с рассеянием»<sup>5</sup>, собирая осколки прошлого, а значит, их упорядочивая. С другой, даже самая насыщенная коллекция в чем-то несо-

---

5 Беньямин В. Коллекционер [из конволюта «Н», «Пассажи»] // Беньямин В. О коллекционерах и коллекционировании. М.: ЦЭМ; V-A-C press,

вершенна и непоследовательна. Коллекционирование к тому же – следствие страсти, но «любая страсть граничит с хаосом, а страсть коллекционирования – с хаосом воспоминаний»<sup>6</sup>. Даже если так, соби́рание и созерцание этот хаос тревожат, стало быть, вырывают предметы и знания из небытия. Возможно, материал коллекции оказался рассмотрен и систематизирован прихотливо, но он стал поводом задуматься об интересном культурном явлении. Нет сомнений, что оно потревожит кого-то еще не раз.

---

6 Там же. С. 8.

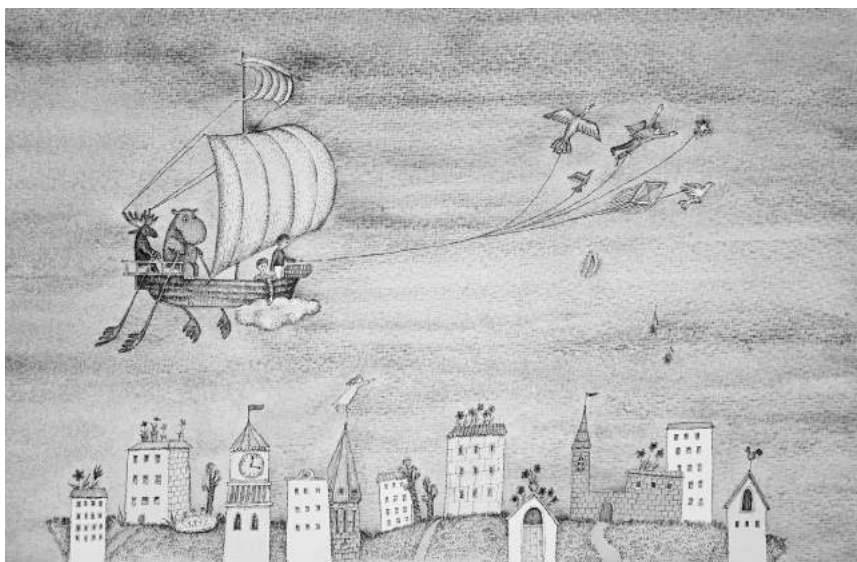


1. К. Безбородов. Форзац к книге В. Железникова «Рыцари» (М.: Детская литература, 1975)



2. Ю. Салтыков. Разворот с концовкой и правой частью форзаца к книге А. Ойслендера «Чапаев» (М.: Малыш, 1974)

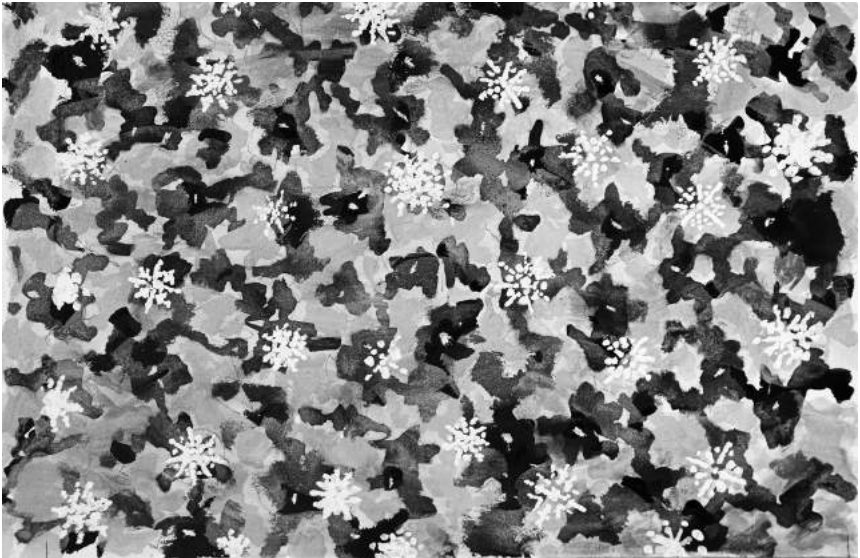
3. Л. Шульгина. Форзац к книге В. Данько «Илюшины друзья» (М.: Детская литература, 1983)

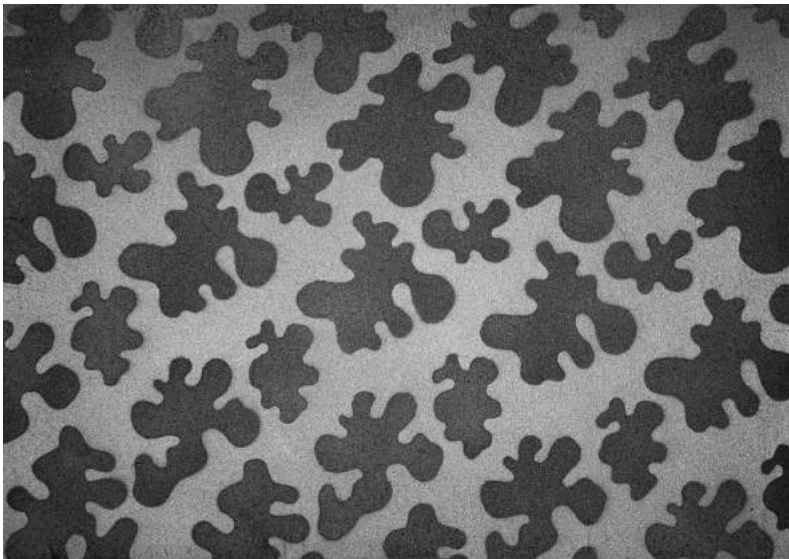




4. В. Дмитриук. Форзац к книге А. Некрасова «Приключения капитана Врунгеля» (Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1983)

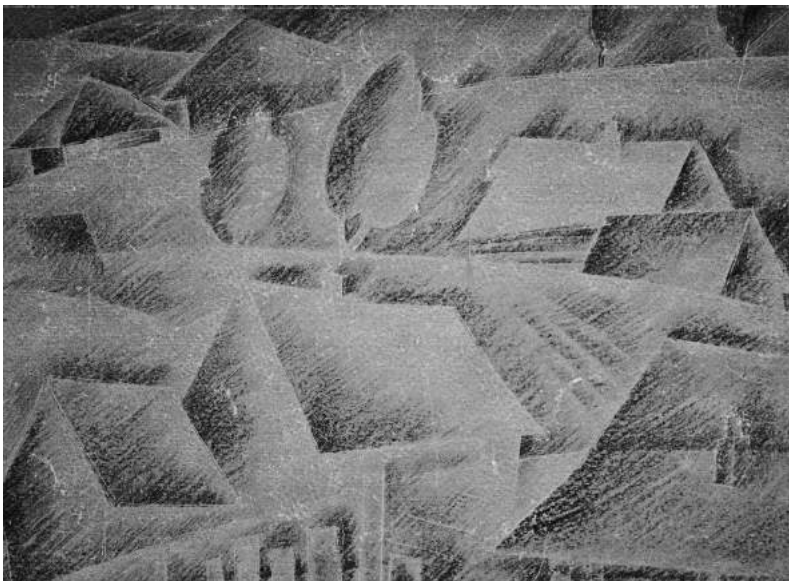
5. Ю. Коровин. Форзац к книге Дж. Родари «Всемирный хоровод» (М.: Детгиз, 1962)





6. Л. Бирюков. Форзац к книге А. Яшина «Баллада о танке»  
(М.: Советская Россия, 1987)

7. Н. Мунц. Форзац к книге А. Мусатова «Стожары». 1970

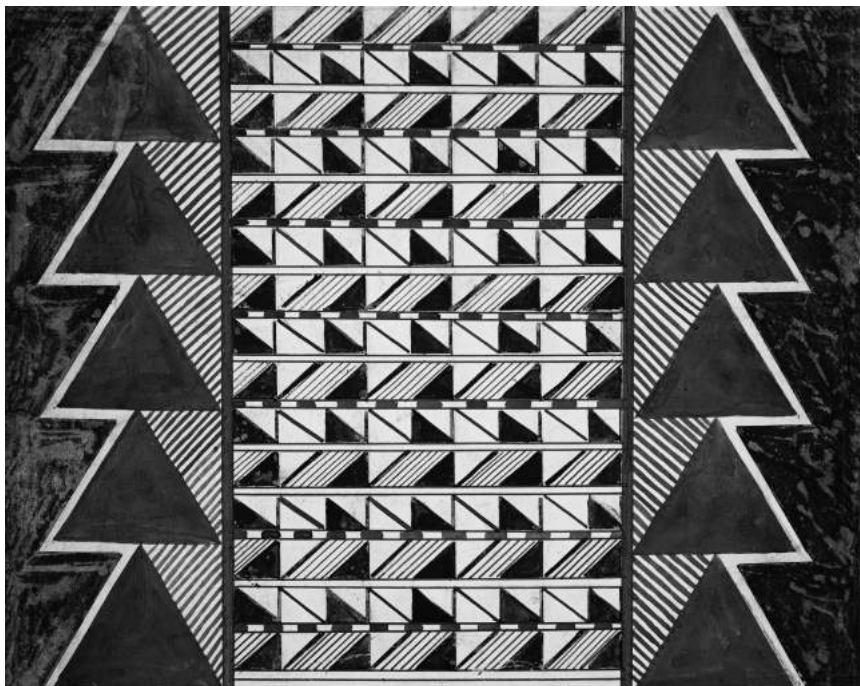




8. Митурич М. Форзац к книге С. Маршака и Д. Хармса «Веселые чижи» (М.: Малыш, 1965)

9. Л. Зусман. Форзац к книге И. В. Гёте «Фауст» (М.: Детская литература, 1969)





10. Л. Зусман. Форзац к книге Дж. Ф. Купера «Следопыт, или На берегах Онтарио» (М.: Детская литература, 1972)



## *Андроханова Вера Олеговна*

### НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ В ГРАФИЧЕСКИЙ ФОНД БИБЛИОТЕКИ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

В Библиотеке книжной графики имеется графический фонд. Он состоит в основном из пожертвованных художников и их наследников. Объем фонда примерно две тысячи единиц хранения, но он полностью еще не описан и не приведен в порядок в части документации, договоров пожертвования и так далее. В 2020–2021 гг. мы получили дар огромной ценности – 1075 экслибрисов из коллекции Петра Евгеньевича Корнилова (илл. 1).

П. Е. Корнилов (1896–1981) – известный историк искусства и коллекционер, друг художников, исследователь и собиратель графического искусства. Наталия Игоревна Корнилова, его внучка, ее муж Андрей Александрович Харшак и их сын, Дмитрий Андреевич Харшак, – все трое художники, кроме того, Андрей Александрович является автором монографии о П. Е. Корнилове. Эта семья и подарила нам коллекцию. В конце 2021 г. мы сделали большую выставку переданной нам коллекции, с торжественной церемонией передачи (илл. 2).

Хочется подробнее рассказать о полученной нами коллекции. Она охватывает период с 1920-х по 1970-е гг. Самые ранние экслибрисы работы Веры Эммануиловны Вильковиской и Александры Георгиевны Платуновой датируются 1922 г., поздние – концом 1970-х – началом 1980-х гг. Экслибрис, или книжный знак, в России известен с XVIII в. Он обозначает принадлежность книги личной библиотеке и носит прежде всего информативный характер. На нем должна быть указана как минимум фамилия владельца книги, чтобы ее можно было, например, вернуть хозяину. Важна бывает и красота экслибриса. В советский период эзопова языка маленькие графические произведения становятся также и высказыванием художника, и визитной карточкой владельца. Зачастую фамилия заменяется просто именем или монограммой (илл. 3). Экслибрисы 1960–1970-х предельно информативны, символически вмещают все увлечения и профессиональные компетенции хозяина книги, представляют перед нами этого человека. Тут и медицина, и туризм, и романтика, и атомная энергетика (илл. 4).

Интересно, что в 1960–1970-е гг. в СССР происходит настоящий расцвет экслибриса, как, впрочем, и любого искусства малых форм. В графике, как и в мелкой пластике, фарфоре, миниатюре, в жанрах натюрмортов и бытовых сцен художники могли оставаться самими собой, не греша против истины. В это же самое время возник бум коллекционирования экслибрисов, появились общества экслибрисистов, которые вели очень активную деятельность, проводили заседания, издавали буклеты и пригласительные билеты, делали выстав-

ки (илл. 5). Фактически это было элитарное сообщество интеллигентов, объединенных страстью к коллекционированию, но также и сообщество для общения. Иметь свой экслибрис стало чрезвычайно модно в среде советской интеллигенции, экслибрис стал больше, чем книжным знаком, он стал маркером принадлежности к среде интеллектуалов. Круг владельцев экслибрисов из нашей новой коллекции необычайно широк: это филологи, писатели, инженеры, медики, в общем «физики и лирики», светлое поколение шестидесятников (илл. 6). В коллекции находятся работы таких известных мастеров экслибриса, как Г. Ратнер, А. Юпатов, А. Остроумова-Лебедева, П. Шиллинговский, В. Шапиль, Г. Кравцов, К. Козловский, – всего 231 автор, не считая анонимных художников (илл. 7).

В процессе описания коллекции приходится, конечно, пользоваться бумажными изданиями и интернетом, сравнительный анализ помогает уточнить атрибуцию некоторых книжных знаков по манере изображения, по инициалам автора, в сопоставлении с подтвержденными, эталонными произведениями художников, но остались и неатрибутированные экслибрисы, даже с подписью автора, расшифровать которые пока не удалось. В этой ситуации испытываешь благодарность к авторам, которые ставили на обороте экслибриса четкий авторский штамп, вероятно, думая о будущих исследователях. Помощь в атрибуции оказывают и надписи на обороте (илл. 8), оставленные, по-видимому, самим П. Е. Корниловым или другими коллекционерами, с которыми он обменивался. На некоторых экслибрисах стоят штампы коллек-

ционеров, например «Собрание А. В. Улитина», «Из коллекции братьев Черновых», «Домашняя библиотека Улитина Алексея Викторовича» (илл. 9).

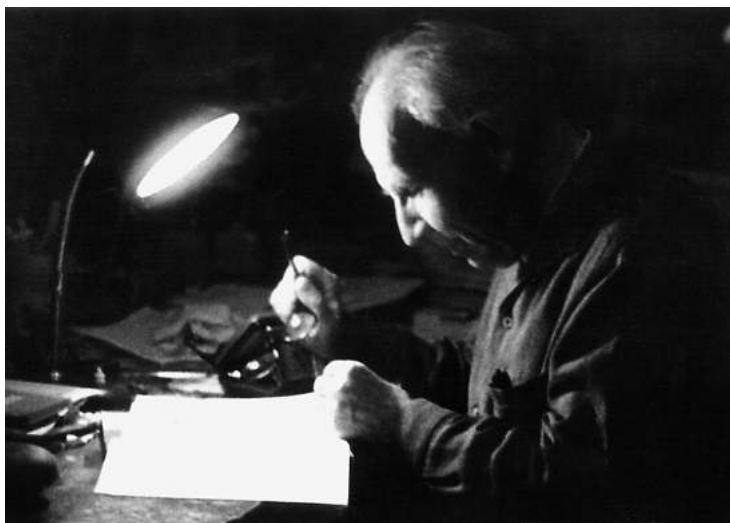
У нас был такой случай: на нашей выставке экспонировался экслибрис, на обороте которого было написано «Курис». Других опознавательных знаков не было. Мы поместили этикетку, на которой обозначили авторство Леонида Куриса. Кто-то из посетителей, знакомый с ним, послал ему фото. Спустя некоторое время сам художник позвонил нам из Израиля. Он сказал, что на фото не его работа, а Яворского. Затем он выслал в адрес библиотеки письмо, в котором лежали 17 экслибрисов работы самого Куриса – их мы тоже приняли в фонд.

Отдельным корпусом в коллекции стоит «корнилиана» – экслибрисы самого П. Е. Корнилова работы разных авторов. Она насчитывает 38 единиц хранения, ей был посвящен отдельный стенд нашей выставки. Это работы таких художников, как Аполлон Чернов, Иван Рерберг, Павел Шиллинговский, Семен Герштейн, всего 24 автора. География коллекции очень обширна и охватывает весь СССР, не только Москву и Ленинград, но и Тамбов, Киев, Казань и другие города. Отдельно можно выделить прибалтийские экслибрисы. В Прибалтике была хорошая школа графики, тяготевавшая к западным тенденциям в искусстве (илл. 10). Там работали такие авторы, как Отто Меднис (Латвия), Антанас Гедминас (Литва), эстонские художники Март Лепп, Густав Моотсе, Олав Вихури и другие. Кроме того, в коллекции находятся единичные экслибрисы западноевропейских авторов из Италии, Нидерландов, Португалии, Испании, Польши, Чехии,

Венгрии, Франции, Австрии, Германии, Дании, а также из США и Бразилии. Искусным мастерством выделяются 17 экслибрисов работы Джеммы Балларате Фиоччи (1930–1960), о которой не удалось найти никаких сведений, известно лишь, что еще один экслибрис ее работы находится в Рейксмузееме в Амстердаме. Экслибрисы выполнены в разных графических техниках: больше всего линогравюр, ксилогравюр и типографской печати с клише, несколько экземпляров выполнены в технике офорта (илл. 11). В основном экслибрисы черно-белые, но встречается также и цветная печать или печать на тонированной бумаге. По характеру изображений большинство экслибрисов представляют собой стилизованные реалистические миниатюры с литературным подтекстом, содержащие символы, лозунги, цитаты. Это сгусток информации. По одному экслибрису можно узнать и профессию владельца книги, и его литературные предпочтения, и какие-то памятные даты. Но настоящими произведениями искусства можно считать далеко не все экслибрисы. Как раз умение выделить главное, показать это главное символически, художественно, оригинально и отличает маленькие шедевры от рядовых работ (илл. 12). Сравнительно небольшую группу составляют экслибрисы с орнаментальными или шрифтовыми композициями.

Экслибрисы – это коллекционный материал, популярный в эпоху расцвета этого вида графики. Некоторые из полученных нашей библиотекой книжных знаков носят следы принадлежности к другим коллекциям. На обороте большого количества экслибрисов имеются карандашные надписи –

об авторе, о технике, о владельце, – а также штампы владельцев коллекций. Состояние сохранности экслибрисов в целом хорошее. Конечно, наблюдается пожелтение бумаги. Некоторые хранятся в папках, сделанных Андреем Харшаком. В настоящее время работа над описанием этой коллекции закончена, все экслибрисы приняты в графический фонд Библиотеки книжной графики.



1. П. Е. Корнилов. Фото из собрания семьи Корниловых-Харшаков

КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА  
МЕЖРАЙОННАЯ ЦЕНТРАЛИЗОВАННАЯ БИБЛИОТЕЧНАЯ СИСТЕМА ИМ. М.Ю. ЛЕРМОНТОВА  
БИБЛИОТЕКА КНИЖНОЙ ГРАФИКИ



ВЫСТАВКА

**КОЛЛЕКЦИЯ ЭКСЛИБРИСОВ  
ИЗ СОБРАНИЯ П.Е. КОРНИЛОВА  
ДАР СЕМЬИ КОРНИЛОВЫХ-ХАРШАКОВ**

**10  
ДЕКАБРЯ  
2021  
—  
10  
ЯНВАРЯ  
2022**



**Куратор Вера Андроханова**

**ГРАФИК РАБОТЫ: ПН-ВС: с 9.00 до 21.00**

7-я Красноармейская ул., д. 30, код на воротах – 150; телефон: (812) 575-16-34; lermontovka-spb.ru

2. Коллекция экслибрисов из собрания П. Е. Корнилова. Санкт-Петербург, Библиотека книжной графики, 2021/2022. Афиша выставки



3



4



6



5





7. М. Паньков. Военная литература  
Е. Н. Минаева. 1968. Линогравюра



8. Э. Кера. Экслибрис. Ксилография



9



10. М. Паньков. Книга Юрия  
Юшкина. 1970. Клише

## *Кнорринг Вера Вадимовна*

### КНИГИ С ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ ТОДРОСА ГЕЛЛЕРА ИЗ ФОНДА РНБ

В фонде идиша Российской национальной библиотеки хранится немало сокровищ, не известных даже специалистам. Такова книжная графика Тодроса Геллера (1889–1949), которая столь же интересна, сколь и разнообразна. Но прежде, чем рассказать о ней, напомним основные вехи биографии мастера.

Тодрос Геллер родился в Виннице. Окончил городскую греко-католическую семинарию и уже в 13 лет получил диплом педагога. Выбор учебного заведения определил отец будущего художника. В Виннице были и еврейская школа, и русская гимназия – вот только первая была откровенно скверной, а во вторую, очень хорошую, евреев почти не принимали. Греко-католическая же семинария принимала всех, давала прекрасное образование и при этом не обязывала еврейских юношей переступать через семейные традиции. От изучения богословия они были освобождены.

В 1905 г. черту оседлости потрясла волна еврейских погромов. Винницу они едва затронули, но ужас,

пережитый тогда, Геллер запомнил на всю жизнь. Вскоре семья перебралась в Одессу, где Тодрос получил начатки художественного образования. Больше он просто не успел – родители юноши приняли решение о переезде в Канаду. В 1906 г. Тодрос Геллер навсегда покинул родину и осел в Монреале.

Вскоре будущий художник осознал, что творчество – это его призвание, и принялся копить деньги на учебу. Он устроился работать фотографом – в те годы это было весьма престижным и, очевидно, доходным занятием. В 1913 г. Тодрос Геллер женится и переезжает в Чикаго. Отныне с этим городом будет связана вся его жизнь и творческие взлеты.

С 1918 по 1923 г. Геллер обучался в Чикагском институте искусств. Далее мастер завел собственную студию и начал активную общественную деятельность. В частности, он сотрудничал с Еврейским народным институтом и многими иными организациями подобного профиля.

В середине 1920-х Тодрос Геллер познакомился и подружился с человеком, известным как Л. М. Штейн. Подлинное его имя было Ицхок-Лейб Фрадкин. Как и наш герой, он родился на Украине; с юности участвовал в революционном движении и неоднократно сидел за это в царских тюрьмах. В конце концов он решился на эмиграцию – вот тогда-то и обзавелся поддельным паспортом на имя Л. М. Штейна, с которым ему было суждено навсегда войти в историю еврейской культуры.

Л. М. Штейн был издателем. «Штейн-Фарлаг», его предприятие, просуществовало более полувека, специализируясь на выпуске литературы на идише (преимущественно современной) в перво-

классном полиграфическом исполнении. Тодрос Геллер принимал участие в работе издательства со дня его основания в 1926 г. С тех пор «Штейн-Фарлаг» выпустило как минимум двенадцать книг, оформленных Геллером. Среди них такие значительные работы, как альбомы гравюр «От страны к стране» и «Подарок Биробиджану». К сожалению, эти книги отсутствуют в фонде РНБ, но, возможно, это и к лучшему: многие работы, опубликованные в этих альбомах, выглядят подражательно. Однако Геллер сумел найти и свой особый почерк.

Ярче всего творческая декларация художника выражена в сборнике стихов Зелика Геллера «Alte vegen», что можно перевести как «Старые дороги» или чуть более возвышенно – «Древние пути»<sup>1</sup>. Его тоже нет в фонде РНБ, но это издание заслуживает пристального внимания, тем более что современный уровень дигитализации еврейских изданий позволяет ознакомиться с ним во всех подробностях. Опустив содержательные аспекты, отметим, что с точки зрения оформления книга получилась поистине выдающейся. Уже на ее титульном листе прямо-таки тесно от разного рода собирательных образов – тут и башня, вырастающая из свитка Торы, и шествие иудеев-ортодоксов всех времен, и многое другое. Но яснее всего авторский голос звучит на рисунке, предваряющем раздел «Шабес» («Суббота»). В иудейской традиции Шабес – это не просто выходной день: Субботу поэтически называют Царицей, и весь этот день посвящен праздничному отдохновению и молитве. Его наступлению предшествует особый ритуал – Каббалас-Шабес, когда женщина особым обра-

---

1 Heller S. Alte vegen. Lider. Tshikago: Shteyn-farlag, 1926. 208 p.

зом зажигает свечи. Собственно, этот момент Геллер и попытался изобразить. Вышло плохо, потому что Субботу традиционно встречают с двумя свечами. У Геллера их три. Эта деталь красноречиво свидетельствует, насколько художник был чужд традиции – или традиция оказалась чужда художнику. Была ли причиной этого ассимиляция, практически неизбежная для эмигранта, или сказалось христианское воспитание, полученное в родной Виннице, – трудно сказать. Вполне возможно, что дело было в своеобразии личности Геллера. Не случайно же он изобразил в нижней части рисунка некую полуодетую нимфу, с мечтательным видом выпускающую из рук голубей. Казалось бы, столь разные изображения – смысловые антагонисты, на что в свое время обратила внимание профессор Индианского университета Сара Штейн<sup>2</sup>. Но, быть может, Геллер просто показал, каким лично ему представляется «субботнее» состояние души – прекрасное в своей свободе. Кроме того, совместив в одной иллюстрации два изображения, столь различных даже не по стилю, а по своей направленности, Геллер четко дал понять, что ему милее, а именно декаданс в духе Эфраима Лилиена или, возможно, Обри Бердслея.

Познакомимся же с книгами из фонда идиша РНБ, оформленными Тодросом Геллером. Рассмотрим их в порядке увеличения числа иллюстраций.

Первым должен быть представлен сборник стихов Эзры Кормана «Shkie»<sup>3</sup>. Это можно перевести

2 Stein S. A. Illustrating Chicago's Jewish Left: The Cultural Aesthetics of Todros Geller and the L. M. Shteyn Farlag // Jewish Social Studies. 1997. New Series. Vol. 3. Spring – Summer. № 3. P. 74–110.

3 Korman E. Shkie. Lider fun elter un toyt. Tshikago: Shteyn-farlag, 1932. 34 p.

как «Сумерки», «Закат», «Угасание». Депрессивность заглавия еще более подчеркнута подзаголовком – «Песни старости и смерти». А ведь на момент выхода книги, т. е. в 1932 г., ее автору не исполнилось и пятидесяти. Он родился в 1888 г. в Киеве и стал одним из тех, кто содействовал невиданному подъему еврейской культуры в этом городе в годы революций и Гражданской войны. Вместе с Нахманом Майзелем он стоял у истоков издательства «Kiever farlag», выпускавшего, в числе прочего, и книги с иллюстрациями ведущих представителей киевского художественного авангарда. Корман был активным участником легендарной Культурлиги. После разгрома этой организации перебрался в Берлин, а оттуда – в Америку. Много занимался переводами русской литературы на идиш. «Shkie» стал первым сборником его собственных стихов. Тодрос Геллер поместил свою гравюру на обложку и титульный лист этой книги.

На гравюре изображена мацейва – традиционный еврейский надгробный памятник, немного покосившийся и вросший в землю. Его окружают скорбно поникшие ветви деревьев. Лаконичный рисунок исключительно верно задает тон всей книге. Гравюра представлена в двух вариантах: черно-белом на титульном листе (где лучше всего просматриваются детали рисунка) и золотом на обложке. К сказанному стоит добавить, что Эзра Корман, столь рано загрустивший о собственной старости, на 10 лет пережил художника и умер в 1959 г.

Автору следующей книги повезло меньше – жизнь его оказалась намного короче. В литературном мире он был известен под псевдонимом

Л. Матес; настоящая фамилия Лунеанский. Он родился в Белостоке в 1897 г., шестнадцати лет от роду эмигрировал в Америку и первое время работал на табачной фабрике в Чикаго. Когда он заболел туберкулезом, род занятий пришлось сменить, благо полученное к тому времени образование уже позволяло это сделать. И с 1918-го до конца жизни в 1929 г. Матес работал библиотекарем в различных санаториях. При этом он достаточно активно публиковался в еврейской прессе. В 1927 г. в Лос-Анджелесе вышел второй сборник его стихов под названием «Der vayser prints fun der vayser plag» («Белый принц из белой беды»)<sup>4</sup>, оформленный Тодросом Геллером. Кстати, Геллер разработал и логотип издательства, в котором вышел этот сборник.

Книга небольшая, но изысканная, как и полагается быть уважающему себя сборнику стихов. Геллеру в ней принадлежат обложка и иллюстрация. Обложка являет собой классический пример акцидентного шрифта: художник вывел имя автора и заглавие настолько стильно, что буквы читаются с трудом. Они разновеликие, угловатые и резкие. Это как нельзя лучше соответствует общему настроению сборника, пронизанного предчувствием близкой смерти, унынием и печалью. Точно так же выглядит и единственный рисунок, помещенный в самой середине книги. Эта абстракция прекрасно передает глубокую скорбь, транслируемую в стихотворениях Матеса. Позволим себе привести одно из них в собственном переводе:

---

<sup>4</sup> Mates L. Der vayser prints fun der vayser plag. Los Andzheles: Palme, 1927. 63 p.

Кровь из горла.  
Моя кровь такая красная.  
Краснее, нежели солнечный закат.  
Песня смерти –  
Моя песнь, исполненная цвета.

Следующая книга, которую мы рассмотрим, – также сборник стихов под названием «Bloymontik» («Синий понедельник»)⁵. Его автором был Шломо Шварц. Он родился в Польше в 1907 г., – правда, тогда его фамилия была Чарный. Перебравшись в 1920 г. в Америку, юноша англизировал не только фамилию, но и имя, предпочитая подписываться Сельвином. Прожил вполне благополучную жизнь: окончил Чикагский университет и подвизался в качестве журналиста. Пописывал стихи на английском и идише. Один из его сборников был выпущен издательством Л. М. Штейна с рисунками Тодроса Геллера.

В этом издании ощущается почерк зрелого мастера. Лишь немного выдает творческую манеру Геллера (угловатые буквы на корешке книги, очертания дерева на заставке к одному из разделов). Но, удивительным образом, и многоплановый рисунок на обложке, и строгий титульный лист, выдержанный в конструктивистском ключе, и все четыре заставки к разделам книги гармонируют между собою. Издание получилось очень похожим на советскую книгу той же эпохи, отличаясь от нее разве что качественной бумагой и отсутствием даже намека на цензуру.

И наконец, расскажем об одной из самых известных работ Геллера в области книжной графики.

---

5 Schwarts S. Bloymontik. Tshikago: Shteyn-farlag, [1938]. 111 p.



Это роскошное издание пьесы для детей «In veldl» («В лесочке»)⁶. Ее автор, Михл Давидзон родился в 1883 г. в Подолии, в хасидской семье. Толчком к повороту от хасидизма и Каббалы к светским наукам, а затем и к собственному творчеству послужила для него встреча с известным писателем Иегудой Штернбергом. Затем последовала череда событий – организация еврейской самообороны во время Кишиневского погрома, эмиграция из России, учеба в Гёттингене, отъезд в Америку... Там Михл Давидзон, что называется, вернулся к истокам: стал очень религиозен и занялся преподаванием иврита в конфессиональных школах. Жил в полном одиночестве (что крайне нехарактерно для евреев-ортодоксов). Умер этот необычный человек по дороге на работу в 1941 г. Вот так в его судьбе отразилась жизнь целого поколения...

Пьеса, о которой идет речь, была написана давно. И в 1918 г. даже была поставлена на иврите в Одессе, а режиссером выступил крупнейший еврейский поэт того времени Хаим-Нахман Бялик. В Америке же это произведение решили издать на идише, причем в подарочном варианте. Подзаголовок сообщает, что это «детская драма в двух актах». Однако у нее настолько запутанный сюжет, усложненная стилистика, и, в довершение всего, она настолько эклектична как по содержанию, так и по форме, что вряд ли дети были от нее в восторге. Зато такой художник, как Тодрос Геллер, напротив, оказался здесь в своей стихии. Эта пьеса была как будто создана для него, и он показал в иллюстра-

---

6 Davidzon M. In veldl. Kinder-drame in tsvey aktn. Tshikago: Neye Gezelshaft, 1926. 138 p.

циях к ней все грани своего таланта. Перед читателем проходит вереница античных героев, лесных волшебников, злобных гномов, словно засланных сюда из старонемецкого фольклора. На страницах мелькают эзотерические символы, фигуры пророка и царственной четы, а также многое, многое другое. И эта пестрота может заслонить одну немаловажную деталь, поэтому особо подчеркнем ее. Если при оформлении обложки и титульного листа Геллер использовал привычный акцидентный шрифт, то на листах, отделяющих первый акт от второго, он сумел блестяще симитировать почерк сойфера – переписчика Торы. Для этого почерка характерны удлиненные, растянутые буквы, позволяющие отрегулировать ширину строки. А главное – «keter ovsuys», миниатюрные короны, украшающие отдельные буквы, – это важнейший имманентный прием еврейской каллиграфии. И для того, чтобы его использовать, нужно очень хорошо знать традицию. Известно, что Геллер относился к таковой достаточно вольно, но, похоже, при этом был погружен в нее глубже, чем можно подумать.

Вот такой противоречивой фигурой предстает перед нами еврейский художник Тодрос Геллер. Возможно, его творчество не имеет общечеловеческой значимости. Однако специалистам в области книжной графики знакомство с ним может приоткрыть новые горизонты.

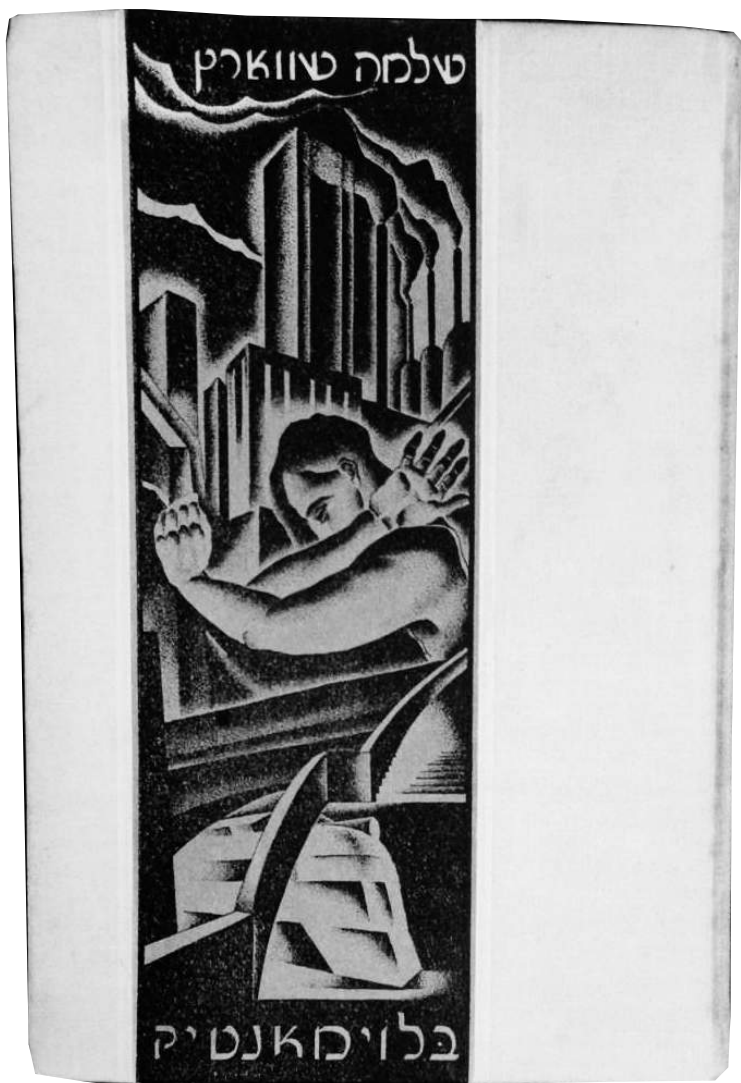


1. Суббота. Иллюстрация к книге З. Геллера «Старые дороги. Песни»  
(Heller S. Alte vegen. Lider. Tshikago: Shteyn-farlag, 1926)



פארלאנג ל מ.שטיין. שיקאגא

2. Титульный лист книги Э. Кормана «Закат. Песни о старости и смерти»  
(Korman E. Shkie. Lider fun elter un toyt. Tshikago: Shteyn-farlag, 1932)



3. Лицевая сторона переплета книги Ш. Шварца «Синий понедельник» (Shcvarts S. Bloymontik. Tshikago: Shteyn-farlag, [1938])



4. Титульный лист книги  
 М. Давидзона «В лесочке».  
 Детская драма в двух актах»  
 (Davidzon M. In veldl. Kinder-  
 drame in tsvey aktn. Tshikago:  
 Neye Gezelshaft, 1926)



6

7



5-7. Иллюстрации к книге  
М. Давидзона «В лесочке...»



8

9





לַקֵּט

עַרְשֵׁת עֵר



10

11

8–11. Иллюстрации к книге  
М. Давидзона «В лесочке...»

## *Авелев Кирилл Валерьевич*

Ч/Б СПб МИФ:  
ОТ МИРИСКУСНИКОВ ДО МИЛЛЕНИАЛОВ  
*Конспект серии графических выставок  
о нашем городе*

Петербургский миф придумали мирискусники.

В 1902 г. А. Бенуа опубликовал статью «Живописный Петербург» в номере «Мира искусства», посвященном грядущему 200-летию города:

*Кажется, нет на всем свете города, который пользовался бы меньшей симпатией, нежели Петербург. Каких только он не заслужил эпитетов: «гнилое болото», «нелепая выдумка», «безличный», «чиновничий департамент», «полковая канцелярия».*

*Я никогда не мог согласиться со всем этим и должен, напротив того, сознаться, что люблю Петербург и даже, наоборот, нахожу в нем массу совершенно своеобразной, лично ему только присущей прелести.*

*...Хотелось бы, чтоб художники полюбили Петербург...*

Для номера, созданного в преддверии круглой даты основания Петербурга, С. П. Дягилев, издатель

«Мира искусства», заказал молодой А. П. Остроумовой серию гравюр на тему города. Листы получились традиционными, в духе скучного XIX в., – все, кроме «Новой Голландии», которая стала символом художницы и точкой отсчета новой иконографии города.

Перед Первой мировой в 1911 г. открылась историческая выставка архитектуры, организованная в залах Императорской академии художеств, а годом ранее начала издаваться «История русского искусства» И. Э. Грабаря. До революции вышли путеводители В. Я. Курбатова и Г. К. Лукомского, после Гражданской войны – книги П. Н. Столпянского и «Душа Петербурга» Н. П. Анциферова. Возник «Старый Петербург» – общество изучения и охраны города. Так за четверть века от Бенуа до Анциферова сложился петербургский миф.

Ленинградская литография как легендарное явление началась в 1923-м с «Петербург в двадцать первом году». Рисовал на камне<sup>1</sup> Мстислав Добужинский. Первый альбом<sup>2</sup> из 12 эстампов определил традицию *длиною в век*.

*На моих глазах город умирал смертью необычайной красоты, и я постарался посылно запечатлеть его страшный, безлюдный и израненный облик.*

Петроградские газеты того времени объявили альбом «превосходной и ловкой антисоветской

---

1 Обычно использовали корнпапир, специальную бумагу, с которой печатник переводил изображение на литографский камень.

2 Четко выраженная серия всегда исторически полновеснее.

агитацией». В 1924 г. художник эмигрировал, но тоска по любимому городу не покидала его до конца дней: «Я – неисправимый петербуржец. Мы все-таки особая порода людей».

В конце 1930-х состоялась Экспериментальная литографская мастерская на Мойке, а в доме напротив жил и работал Н. Ф. Лапшин – гениальный пейзажист ленинградской школы.

В 1941–1944 гг. порвалась нить традиции. Ужас выживания перешел «те границы вещей, за которые заглядывать не стоит». В 1960-е страх голода был потеснен мифом города-героя, но пережившие войну еще долго попрекали детей хлебными крошками.

В 1963 г. литографская мастерская переехала на Песочную, где истончившуюся линию подхватили молодые В. А. Вальцефер, Б. В. Власов, А. С. Сколозубов, поздние шестидесятники.

В 1971 г. Лениздат начал книжную серию «Зодчие нашего города», которая выходила 20 лет и определяла идентичность не одного поколения горожан.

Идея посвятить зодчим серию эстампов была подсмотрена на выставке В. В. Громова, последнего из Арефьевского круга. Передать поэтичный взгляд на строгий Кваренгиев вид заказал художнику архитектор В. И. Пилявский в 1983 г.: было награвировано полтора десятка офортов, но через год профессора не стало и мирискусническая затея не состоялась.

Подумалось, издать бы что-нибудь петербургское, в духе «Мира искусства», например... серию гравюр о зодчих нашего города. И оммаж люби-

мым книжкам, и игра в городское мифотворчество. Взгляд современного художника на творения старых мастеров. И вот спустя сто лет после Добужинского и полвека после «Зодчих...» мы ищем свой город с поколением миллениалов. В результате получаются альбомы о современном Петербурге с эстампами, эскизами и эссе.

Авелев Кирилл Валерьевич – издатель и коллекционер графики. Собираю графику с девяностых, первую выставку провел в 2001 г. В 2008-м издал первый альбом эстампов, в конце десятых увлекся мифотворчеством молодых. Так появилась серия, посвященная зодчим нашего города. В 2021 г. вышла третья книга.

1. Экспозиция в арт-пространстве «Дом культуры Громов» (Санкт-Петербург)





2. А. Остроумова-Лебедева. Новая Голландия. 1901. Ксилография

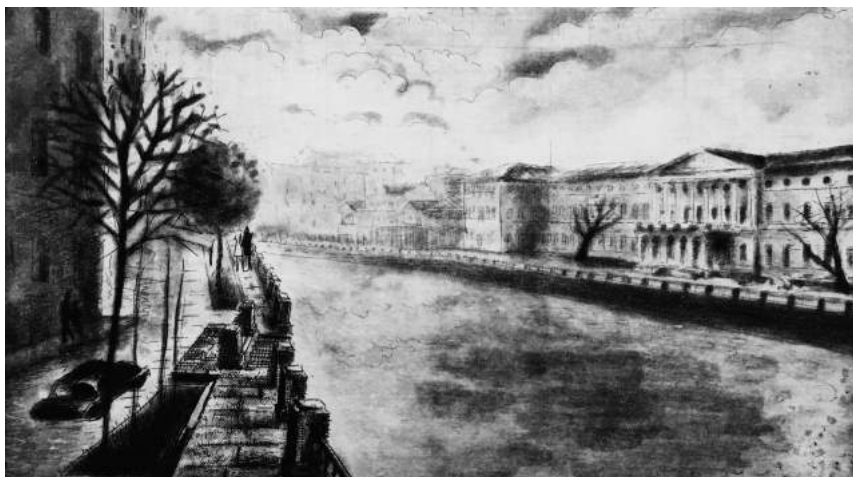


З. М. Добужинский. Исаакий в метель.  
Серия «Петербург в двадцать первом году». 1922. Литография



4. А. Сколозубов. Северо-венецианский гедонизм.  
На весеннем солнце. 1977. Литография

5. В. Громов. Публичная библиотека. 1983.  
Офорт







Б. А. Маракулина. Кабинет Кваренги. 2017.  
Литография



## *Кононихин Николай Юрьевич*

### ЛЕНИНГРАДСКАЯ ШКОЛА ЛИТОГРАФИИ

Первое, что определяет ленинградскую школу литографии, – масштабность этого явления. По продолжительности существования, количеству вовлеченных художников и преемственности традиций нескольких поколений мастеров ленинградская литография не имеет себе равных в российском искусстве XX в.

Расцвет ленинградской литографии связан с деятельностью Экспериментальной литографской мастерской, созданной в 1933 г. и проработавшей до второй половины 1990-х гг. – то есть более шестидесяти лет. Предпосылки для этого расцвета были заложены еще в 1920-е гг., а глубинные тектонические сдвиги в осознании самостоятельности и самоценности авторской гравюры произошли и вовсе на рубеже XIX–XX вв. Количественный состав художников, работавших в литографии, определяется не только первым десятком мастеров, имена которых у всех на слуху (Г. Верейский, В. Конашевич, Н. Тырса, Ю. Васнецов, Е. Чарушин, А. Ведерни-

ков, Б. Ермолаев, А. Каплан, Г. Неменова, В. Матюх и др.), и даже не десятками художников первой величины, а сотнями и сотнями прошедших через мастерскую (всего около семисот художников), оставших свой след в литографии.

Второе, что определяет эту школу, – ставка на эксперимент, высочайший художественный уровень и своеобразие ленинградской литографии, которую один из зарубежных критиков лаконично определил как *vitality* – «жизненная сила». А ведь все начиналось совсем не в пользу художников города на Неве. Когда в начале XX в. Москва бурлила скандальными идеями молодых художников-авангардистов, на Неве царствовал исторический ретроспективизм «Мира искусства». Ни заезжие футуристы, ни организованный «Союз молодежи» не смогли сколь-либо серьезно поколебать устои мирискусников, по крайней мере, в области печатной графики. Более того, само формирование ленинградской литографии в 1920-е гг. началось при активном участии художников, близких к «Миру искусства» (А. Остроумова-Лебедева, М. Добужинский, В. Конашевич, Г. Верейский). Но не только. Вскоре в литографию пришли реформаторы (В. Лебедев, Н. Лапшин, Н. Тырса), стоявшие на позициях западного модернизма и формальных поисков. В типографских цехах и на литографских станках они воспитали первое после «Мира искусства» поколение молодых художников (А. Пахомов, Е. Чарушин, Ю. Васнецов, В. Курдов), которым предстояло в 1933 г. стать основой первого состава Экспериментальной литографской мастерской. Это был «плавильный котел». Е. Кругликова несла

традиции старой парижской школы, Г. Верейский и В. Конашевич – «Мира искусства», Н. Тырса – западного модернизма. А молодежь – слушала, смотрела, запоминала и применяла полученные знания к тому, что окружало ее с детства: вятские базары, городецкие пристани, белорусские местечки. Они принесли в ленинградское искусство традиции народного искусства. Другой составляющей vitality стало ощущение современности, наиболее остро воспринятое художниками в годы хрущевской Оттепели – во время перемен и раскрепощения людей. Работы М. Скуляри, В. Матюх, А. Якобсон, В. Вальцефера, Г. Израилевича говорили о «сегодняшней» жизни молодежи на языке, созвучном и понятном их западным коллегам.

Третье – дух свободы и демократии, приоритет творчества над идеологией, царившие в мастерской. «Государством в государстве» (А. Любимова), «рассадником вольнодумства» (А. Якобсон), «островом блаженных» (Л. Мочалов), где царила «живая атмосфера сотворчества» (Н. Козырева), – так характеризовали литографскую мастерскую в либеральной среде секции графики Ленинградского отделения Союза художников. В годы борьбы с формализмом и торжества соцреализма она стала спасительным убежищем для старых авангардистов и молодых, ищущих художников, кому было тесно и душно в жестких рамках «темников», обязательных для художников-живописцев. Не случайно многие из них нашли приют в подвале мастерской, которая жила своей сосредоточенной, замкнутой жизнью вдали от партийных лозунгов и окриков начальников от искусства. «В этой мастерской соз-

далась среда не иерархически, а творчески ориентированных отношений»<sup>1</sup>.

После войны здесь работало несколько поколений художников, но, как ни удивительно, между ними никогда не было отношений «учитель-ученик», не было и института наставничества. Здесь не было «учебы» как таковой. Была школа. Она проявлялась в бессловесной, ежедневной работе бок о бок – ведь всё и все были на виду. Преемственность традиций создавалась непосредственно в процессе работы, как в старину, от мастера к подмастерью. Все это позволяет говорить о школе ленинградской литографии.

Ленинградская литография родилась в начале 1920-х гг. из альбомных изданий М. Добужинского, Г. Верейского, В. Конашевича и литографированных книг В. Лебедева – в них на первый план вышли фактурно-пластические эксперименты художников. Местом бытования литографии в первое десятилетие была графическая мастерская Академии художеств, КПХИ (Комитет популяризации художественных изданий) и «Детгиз» Лебедева.

Весной 1933 г. в здании недавно организованного Союза художников на Герцена, 38 сошлись люди разного возраста, прошедшие разный художнический путь, имеющие разные приоритеты и убеждения в искусстве. Это Всеволод Воинов, Георгий Верейский, Елизавета Кругликова, Николай Тырса, Владимир Конашевич. Им предстояло заложить основу школы ленинградской литографии, а более широко – авторского эстампа, ведь кто-то работал

---

<sup>1</sup> Боровский А. Вера Матюх // Советская графика [Сб. ст.]. [Вып.] 9. М., 1985. С. 133.

в технике литографии лишь эпизодически (как, например, Воинов), а кто-то не использовал печать на камне вообще (как, например, Кругликова). Важно и то, кто тогда «не пришел» на Герцена, 38 (по разным причинам), остался как бы «за сценой» действия, но внес не менее значимый вклад в становление авторской гравюры. Это Анна Остроумова-Лебедева, Владимир Лебедев, Павел Шиллинговский. Становление школы шло как-то неспешно, почти незаметно, порой затухая (напомню, это были годы борьбы с формализмом и «художниками-пачкунами»), порой приобретая взрывной характер, как это было в 1938–1939 гг., когда у руля полиграфической мастерской встал Самуил Алянский, а Николай Тырса всерьез взялся за цветную печать. Выставка в Москве в ноябре 1939 г. публично зафиксировала рождение ленинградской литографии. Но мало родиться – нужно было еще выжить в годы войны, встать на ноги после ее окончания. Да так встать, чтобы коллекционеры из Германии, Великобритании, США мечтали приобрести листы, размещали валютные заказы на новые тиражи, проводили выставки в Лондоне и Нью-Йорке, пополняли крупнейшие мировые музеи литографиями наших художников.

Если 1939 г. ознаменовал становление такого явления, как «ленинградская литография», то 1961-й утвердил существование полноценной школы, поскольку вокруг послевоенных лидеров (Ю. Васнецов, А. Ведерников, Б. Ермолаев, А. Каплан) сплотился мощный в профессиональном и творческом плане коллектив их коллег и молодых последователей. Этот факт существования «школы», сам того

не подозревая, зафиксировал англичанин Эрик Эсторик, собрав на выставках в 1961 г. в Лондоне и Нью-Йорке работы 27 ленинградских художников. Выставки получили широкий отклик в западной прессе (газета «Times», журналы «Apollo», «Connoisseur», «Studio»), а литографии попали в собрания Музея современного искусства (МоМА, Нью-Йорк), Национальной галереи в Вашингтоне, Музея Зиммерли, художественных музеев Оклахомы и Цинциннати, Музея иудаики им. Дерфнеров (США), Музея Фицуильяма (Великобритания), Художественной галереи Абердина (Шотландия), а также в частные коллекции Лорен Бэколл, Лессинга Розенвальда (США), Лотара Больца (ГДР). Из коллекции последнего ленинградская литография попала в музеи Дрездена и Лейпцига.

Триумф 1961 г. не сменился спадом. В 1960–1970-е годы в мастерскую пришли новые силы с новым пластическим видением и пониманием ценности оттиска с литографского камня. Кто-то приходил «на час» и оставался на всю жизнь, как, например, Виктор Вильнер, Александр Агабеков, Виктор Вальцефер. Кто-то появлялся эпизодически, решая конкретные творческие задачи, но привносил мощный индивидуальный вклад в формирование «современного стиля», как, например, Борис Власов, Александр Сколозубов, Георгий Ковенчук.

В 1980-е гг. в мастерской работало уже несколько поколений художников. Здесь были и те, кто начинал еще до войны (В. Матюх, Г. Неменова, В. Курдов), и те, кто приходил в последующие десятилетия (В. Вильнер, А. Агабеков), и совсем молодые художники. Вадим Бродский, Владимир Видерман,

Михаил Карасик, Николай Климушкин, Людмила Сергеева мыслили новыми категориями, близкими к эстетике постмодернизма, смело используя стилистику минимализма, детского рисунка, народного лубка, метафизики и исторических стилей. Но при всей их, казалось бы, «революционности», они органично продолжили линию «стариков» на эксперимент, поиск, новацию, новое мышление. В лихие годы Перестройки, крушения страны и старой системы искусства, наступления рынка и товарно-денежных отношений они предприняли все усилия к сохранению мастерской. Организованное В. В. Бродским Объединение имени Н. А. Тырсы (дань памяти реформатору цветной литографии) на несколько лет отсрочило, но не спасло мастерскую. Как всякое крупное явление, ленинградская литография стала достоянием истории.

В последние годы существования мастерской пришло осознание ее исторического значения. Наталья Козырева, Лев Мочалов, Вадим Бродский много сделали для донесения этого факта до искусствоведческого сообщества и широкой общественности. Начало этому положила выставка в Русском музее «Ленинградская станковая литография: 1933–1963» (1986). Важнейшими событиями стали также выставки «Экспериментальная мастерская Петербургского эстампа» в Музее Анны Ахматовой (1996) и «Литография петербургских художников» в Лектории Русского музея (1997).

Наличие школы, преемственность традиций и уникальность ленинградской литографии отмечает Н. Козырева: «Многие из петербургских художников начинали свой путь в стенах дома № 16 на



Песочной набережной, где с 1963 г. размещался цех эстампа. Но долго оставались лишь те, кто принимал и продолжал исповедовать главный принцип мастерской, – в любых обстоятельствах сохранять высокую профессиональную культуру. Убежденные и последовательные сторонники нравственных традиций, современные авторы чутко относились к новаторским поискам, к новой мысли, новому решению. Если общность цели, профессиональных взглядов, мироощущения помогла в предвоенные годы сложению школы петербургской литографии, то ныне ее отличительными чертами стали уникальность, своеобразие»<sup>2</sup>.

Завершить текст хотел бы словами Вадима Бродского, который всеми силами пытался сохранить в 1990-е гг. литографскую мастерскую: «Здесь никто никого не учил, разве что спрашивали технических советов у опытных печатных мастеров. Мы просто приходили и работали рядом. Мы могли оценить напряженную силу рисунка Герты Неменовой, живописную ясность литографий Бориса Ермолаева, непередаваемое тоновое богатство и трагическую цветовую торжественность листов Анатолия Каплана, точность и естественность литографской живописи Александра Ведерникова. Мы учились от них доверию друг к другу и уважению к нашему труду. Это было совсем не так просто в эпоху тайных осведомителей и казенных соблазнов... Теперь, когда мы видим иногда наши работы вместе

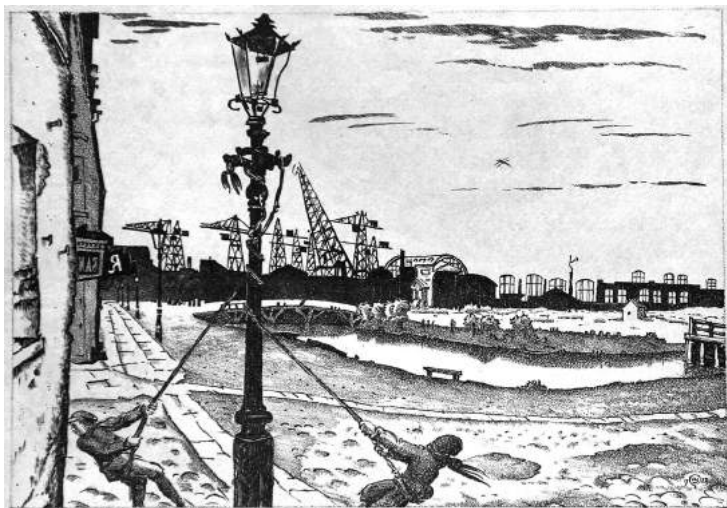
---

2 Козырева Н. [Вступ. ст.] // Экспериментальная мастерская Петербургского эстампа: 1985–1995 [Каталог]. СПб.: Творческое объединение художников печатной графики им. Н. А. Тырсы; Галерея «Серебряный век»; Музей Анны Ахматовой, 1995. С. 3.

на больших выставках, странно очевидной становится их общность. Будучи выставлены вместе, работы таких разных художников, как Вера Матюх, Семен Белый, Людмила Сергеева, Валерий Мишин, Светлана Фадеенко, представляют удивительно цельную картину ленинградской-петербургской школы литографии»<sup>3</sup>.

---

3 Бродский В. Светло-охристый или серовато-синий... Авт. машинопись на 4 листах. Прибл. 1995–1996 гг.

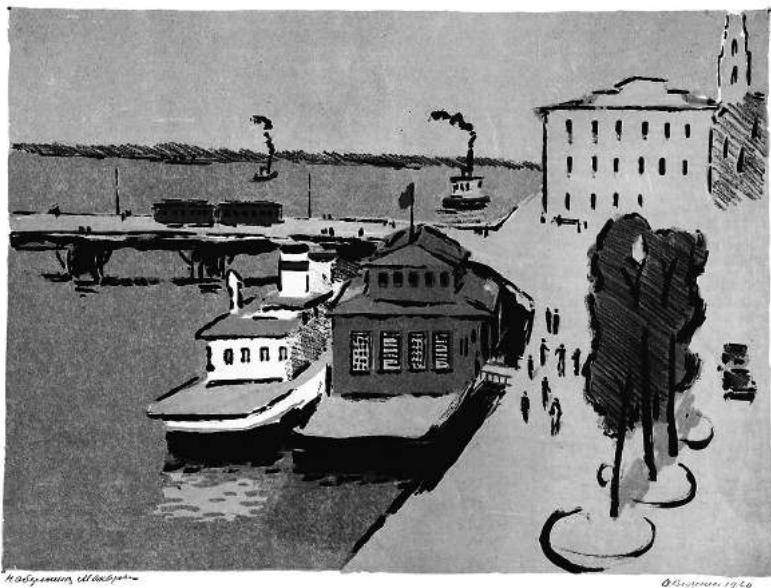


1. М. Добужинский. Пряжка. 1923. Литография



2. Г. Верейский.  
Портрет печатника  
И. М. Пожилъцова. 1948.  
Литография

3. А. Ведерников.  
Набережная Макарова.  
1960. Цветная литография





4. Ю. Васнецов.  
Кот, петух и лиса. 1938.  
Цветная литография



5. Б. Ермолаев.  
Спортсмены. 1962.  
Цветная литография



6. А. Каплан. Хава. 1961.  
Литография



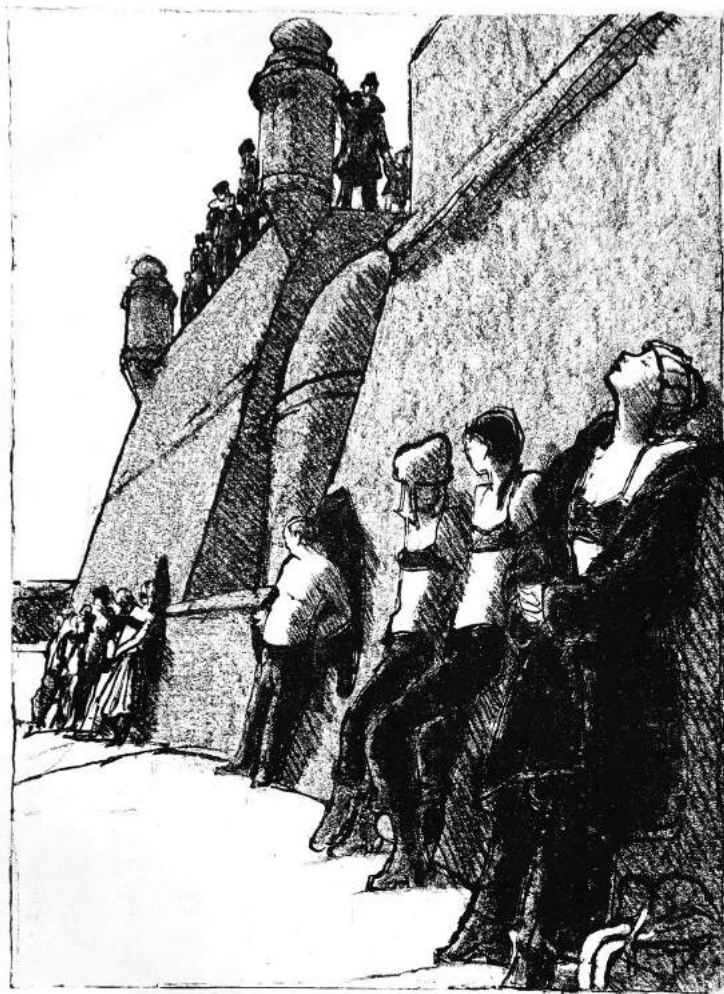
7. Г. Неменова.  
Н. В. Гоголь. 1959.  
Литография



8. В. Вальцефер. На летном поле. 1963. Литография

9. Б. Власов. Разворот книги Э. Хемингуэя «Старик и море». 1977. Цветная литография





10. А. Сколозубов. У Петропавловки. 1977. Литография

## *Грауз Татьяна*

### О ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ И ВИЗУАЛЬНОСТИ ТЕКСТА<sup>1</sup>

ТЕКСТ КАК ОСНОВНОЙ НОСИТЕЛЬ  
ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ.  
ВКЛЮЧЕНИЕ БУКВ, СЛОВ В КАРТИНУ

### **Дадаизм**

Во время Первой мировой войны в Швейцарии (в Цюрихе, в знаменитом «Кабаре Вольтер») зародилось авангардное движение дадаизм, наиболее активно существовавшее с середины 1916 по 1923 г. Иррациональность, отрицание признанных канонов и стандартов, случайность и произвольность в комбинировании элементов (и в поэзии, и в изобразительном искусстве), коллаж как прием (чтобы «каждая страница была взрывом») стали основными принципами дада. Его идеологами были поэт Тристан Тцара (1896–1963) в Париже, поэт и драматург Хуго Балль (1886–1927) в Цюрихе и художник Рауль Хаусман (1886–1971) в Берлине. К 1919 г. к дада примкнул художник Макс Эрнст (1891–1976), работавший в Кёльне, и Курт Швиттерс (1887–1948), следовавший принципам дада в Ганновере.

«Техника коллажа есть систематическая эксплуатация случайного или искусственно спровоциро-

---

<sup>1</sup> Фрагмент статьи Т. Грауз; полностью текст опубликован в кн.: Энциклопедия книги художника. М.: [б. и.], 2022.



ванного соединения двух или более чужеродных реальностей в явно неподходящей для них среде – и искра поэзии, которая вспыхивает при приближении этих реальностей», – писал Макс Эрнст. Некоторые из коллажных экспериментов Эрнста, сделанные в кёльнский период в характерной для него абсурдистской логике, не сохранились, так как организованная им и художником И. Т. Бааргельдом в 1920 г. скандальная выставка «Предвесенний дада» была разгромлена возмущенной публикой (впрочем, разрушение экспонатов вполне отвечало концепции дада).

В мерц-картинах работавшего в Ганновере Курта Швиттерса дадаистский коллаж наделялся свойствами поэтического произведения. Вычленившийся из «Kommerz und Privatbank» слог *merz* дал название методу творческих экспериментов художника. В понятие «мерц» входили коллажи, картины, скульптура, одноименный журнал, мерц-выступления и даже пространство мастерской, а с 1927 г. Швиттерс начал всюду подписываться «*Merz*» (под этим термином он подразумева «...создание связей между всеми существующими на свете вещами»).

## Леттризм

В середине сороковых годов XX в. в Париже появилось новое авангардное движение леттризм (фр. *lettrisme*), основанное поэтом, кинорежиссером и теоретиком искусства Исидором Изу (1925–2007) в содружестве с поэтом и художником

Г. Помераном (1926–1972). В визуальных работах леттристов (Ф. Дюфренн, Ж.-Л. Бро, Ж. Вольман, М. Леметр и др.) буква становится основой изображения, из букв творится мир, творится бытие. Извлеченная из распавшихся слов буква оказывается носителем огромной энергии. В визуальных работах Изу создает своего рода визуальную поэтику знака, смешивая живопись и текст, вводит термин «метаграфика» («гиперграфика»). В одной из своих центральных работ «Силовые поля леттристской живописи» Изу пишет: «Метаграфика, или пост-письмо, охватывающее все средства идеографических, лексических и фонетических значений, дополняет те способы выражения, которые основываются на звуке, путем добавления специфически пластичного измерения, визуального аспекта, непреодолимого и избегающего устной маркировки». С помощью букв (буквенных знаков и придуманных поэтом «пиктограмм»), нанесенных поверх графического изображения (иллюстрации или фото), Изу создает «структуры, внутри которых все знаки алфавитов прошлого и настоящего» варьируются «в миллионах разных образов». Художественные жесты Изу включали в себя не только статичные визуальные работы, но и создание экспериментального кино «Трактат о грязи и вечности» (1951), написание манифестов «Первая буква леттристов» (1946), «За новую поэзию, новую музыку» (1947), трактатов нового искусства «Сотворение Имени, сотворение Мессии» (1947), вокально-полифонических произведений «Война», «Три веселых фрагмента» и многое другое.

## Концептуализм

В конце 1960-х – начале 1970-х гг. в Америке и Европе оформилось литературно-художественное направление концептуализм. Художник Джозеф Кошут (р. 1945), основной идеолог этого направления, писал, что цель искусства – это коренное переосмысление того, «каким образом функционирует произведение искусства – или как функционирует сама культура... искусство – это сила идеи, а не материала». Объектом искусства, по мнению концептуалистов, может быть любой предмет, явление, процесс, поскольку концептуальное искусство представляет собой чистый художественный жест. В ставшей знаковой инсталляции Дж. Кошута «Один и три стула» (1965) были представлены объект (стул), фотография этого стула (ключевое значение имеет то, что на фотографии в инсталляции изображен тот же стул) и копия словарной статьи «стул». Эта инсталляция – как бы развернутая в пространстве идея объекта, а форма – лишь способ существования этой идеи.

В наиболее значимой работе «Хегех Книга» (1968) художника-концептуалиста Яна Бёрна (1939–1993) итерационные копии (числом 100 шт.) чистого листа белой бумаги, сделанные на Хегех-720, собраны в книгу в том порядке, в котором они были созданы. Последние страницы этой книги заполнены почти черными листами, появившимися в результате «ошибки» машины. «Хегех Книга» – это воплощенная идея того, что любое повторение (лат. *iteratio*) – всегда изменение (и даже искажение) и копия никогда не равна оригиналу.

Проекты художницы Сюзанны Лейси (р. 1945) актуализировали темы, связанные с социальными проблемами: старение женщины, отношение к смерти, насилие и др. Они включали в себя не только перформансы с вовлечением большого числа людей, но и инсталляции, в которых использовался текст. Центральным объектом в проекте о домашнем насилии «Авто на краю времени» («Auto on the Edge of Time», 1993–1994) была коллекция испещренных надписями разбитых автомобилей, ставших скульптурными свидетельствами жестокого с ними обращения. В проекте «Заметки о раке» («Cancer Notes», 1991), исследуя тему смерти, Сюзанна Лейси встречалась с пациентами и врачами онкологической больницы и делала во время интервью записи на больших листах бумаги. Эти листы-заметки стали своеобразной диаграммой диалогов, выявляющих отношение людей к смерти, боли, болезни.

В русском концептуализме отчетливо видна реакция на гнетущую советскую идеологию, коммуналный быт. В одном из первых концептуальных произведений Ильи Кабакова (р. 1933) «Ответы экспериментальной группы. 1970–1971», имеющем вид картины, ровным школьным почерком записаны обрывки бытовых разговоров и оставлены подписи говорящих. С помощью абсурдности текстов и навязчивой тщательности записей обнажается тотальная фантазмагоричность советской жизни.

Текст в картинах художника Эрика Булатова (р. 1933) – маркер идеологии, некая довлеющая ментальная помеха, врезающаяся в ландшафт и с

ним так или иначе взаимодействующая. В работе «Свобода есть» (2000–2001) стихотворение Всеволода Некрасова (1934–2009), вырываясь из тисков идеологии, освобождается от жесткого давления советских мантр, и слово обретает новый (белый) цвет и надежду на действительную свободу.

### **Текст-шифр**

*(на основе пиктограмм и других знаков)*

Однако семантика текста как такового может быть размыта, и тогда в свои права вступает семантика образа. В некоторых работах итальянского художника, скульптора, графика и дизайнера Бруно Мунари (1907–1998) исследуется природа буквы, ее графическое происхождение, антропоморфизм – и возникают длинные цепочки (ряды) образов, в которых постепенно проявляется визуальный (графический) облик букв. В одной из таких работ Мунари разношрифтовой коллаж из букв «А» (с вкраплением картинки автомобиля) похож на некий шифр, за каждым буквенным символом которого может угадываться слово.

В серии визуальных работ «Шифрованные письма» художника Виктора Лукина (р. 1955) текст строится на основе графических знаков-пиктограмм, значение которых понятно только автору письма и адресату, мифическому Фейгусу (в работах «Переписка с Фейгусом, I. 2006»). Буква-знак переведена в знак-жест, текст-рельеф считывается не вербально, а смысловым напряжением и драматургией ритмов, объемов, теней, острых граней,

форм, поэтому зрителю нужно довериться своим визуальным ощущениям, чтобы погрузиться в слой информации, возникающие за этим жестовым знаком.

## **Текст-структура** *(инфографика)*

С помощью графических элементов визуальный облик текста может превращаться и в инфографику, когда сложная «за-текстовая» информация выражается с помощью простых схем, чертежей. Так, стихи Ры Никоновой (1942–2014) иногда становятся похожи на архитектурные конструкции. В работе «“Писатель” – архитектурная обработка 1992» смысл сокрыт за своеобразной «технической схемой», куда вживлены слова и буквы. Семантика проявляется через графический облик текста-рисунка – зрителю наглядно явлена работа писателя в поисках нужного слова.

Поэт и художник Михаил Погарский (р. 1963) строит визуальное стихотворение «Red – Yellow» («Красное – желтое») по принципу «вживления», сшивания строк с помощью красных и желтых линий (основные цвета Китая и китайского флага). Стихотворный текст, отсылающий читателя к китайской поэзии о тщетности пути, разбит на две колонки, «сшитые» наподобие того, как застегивается одежда китайских мужей. Красным цветом передается внутреннее ожидание, тема страдания, кровь, а желтый цвет – это и основной цвет Поднебесной, и цвет осени, и цвет нового, пока еще не проявленного будущего.

## Светопись, неоновые тексты

Однажды художник Пабло Пикассо (1881–1973) с помощью светящейся палочки нарисовал в воздухе фигуры, которые исчезали так же быстро, как появлялись. Это был яркий, открытый – можно сказать, светящийся – жест против «потребительского» в поэзии и искусстве. Жест, в котором искусство проявилось через ускользящий от любого строгого определения свет. Подобные опыты продолжаются и сейчас. В 2015 г. русский поэт и художник Андрей Черкасов (р. 1982) создал целую серию «идеограмм» – своеобразную светопись языка глухонемых. К фалангам пальцев глухонемых людей, «читающих» стихи, были прикреплены светодиоды, с помощью которых все жесты (и динамические переходы между жестами) складывались на фотоснимке в единый иероглиф – целостную световую идеограмму стихотворения.

Современный американский художник и скульптор-концептуалист Брюс Науман (р. 1941) в своих неоновых надписях, появившихся еще в 1960-х гг., демонстрирует задачи современного художника в мире, где люди отказываются понимать не только мир, но и друг друга. Наиболее известная его работа «Настоящий художник помогает миру, раскрывая мистические истины» («The true artist helps the world by revealing mystic truths», 1966–1967) выглядела как «реклама» в окне его мастерской в Сан-Франциско. Надпись, манифестирующая иную реальность бытия, органично вливалась в городской ландшафт, пестрящий неоновыми вывесками.

В работе Джозефа Кошута «The wake (An arrangement of references with all the appearance of autonomy)» (2021), посвященной роману Дж. Джойса «Поминки по Финнегану», возникают светящиеся неоновые трубки в виде слов, из которых, как можно предположить, складываются ключевые смыслы и концепты романа. Трансляция светящегося «цитатника» в интеллектуальном пространстве, создаваемом Кошуттом, – своеобразная визуальная проекция того, как осуществляется процесс чтения. Это как бы «прото-чтение»: выхватывание в большом и трудном для восприятия тексте Джойса знакомых слов, фраз, привычных образов.

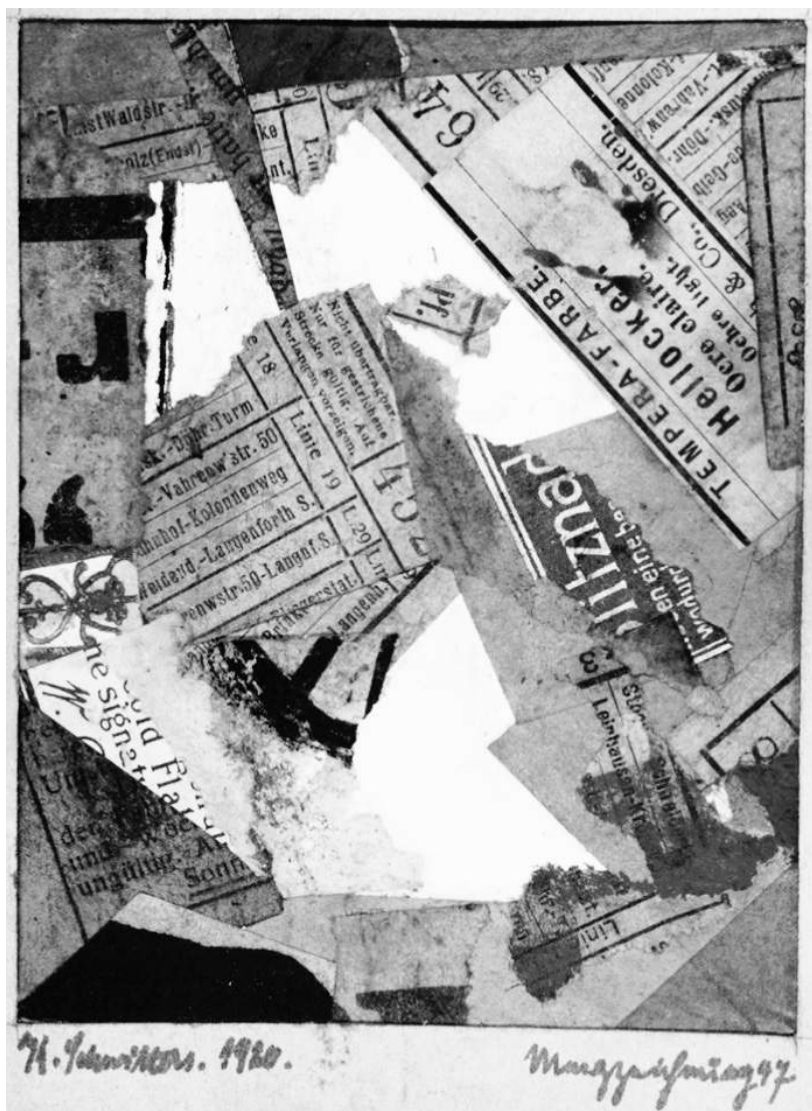
В неоновых абстракциях художника Керита Вин Эванса (р. 1958) «Forms in Space... by Light (in Time)» («Формы в пространстве... светом (во времени)») зритель оказывается вовлечен в чтение некоего тайного послания, состоящего из почти двухкилометровых лабиринтов. Окружности, символы, висящие под потолком музейного пространства, складываются (когда зритель путешествует по этому «лабиринту») в подобие текста, изливающего свой холодный неоновый свет. По словам Вин Эванса, во время работы над этой абстракцией его вдохновляли загадочная композиция Марселя Дюшана «Большое стекло» (1915–1923) и язык жестов японского традиционного театра Но.

Одна из самых известных работ Трейси Эмин (р. 1963) – двадцатиметровая неоновая надпись «Я хочу провести время с тобой» («I Want My Time With You»), которую с 2018 г. видят все приезжающие-отъезжающие на вокзале Сент-Панкрас в Лондоне, отражает всю откровенность, эмоциональ-

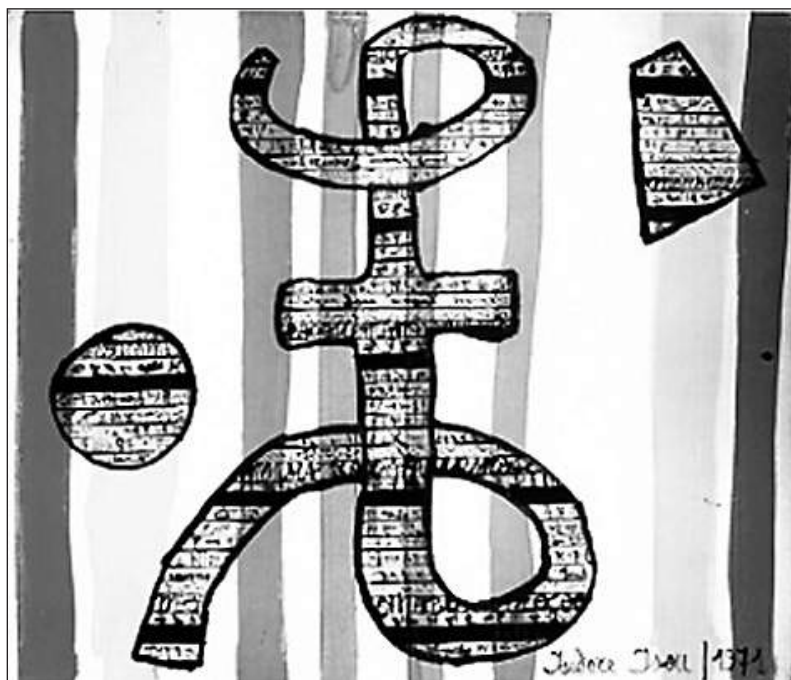


ность и неоднозначность, присущую работам художницы. Как рассказывает Эмин, неоновые надписи – это часть городского ландшафта, в котором она выросла, неон меняет мрачную атмосферу ночного города, «сообщая ему некоторое веселье». Довольно часто художница придает неоновый облик и своим коротким стихам, сохраняя в «неоновом варианте» своеобразие авторского рукотворного письма (даже черновика, с характерными зачеркиваниями).

В завершении хотелось бы сказать несколько слов о рукотворных книгах художника Алексея Парыгина (р. 1964). Для многих художников и поэтов, начинавших работать в последние десятилетия советской эпохи, образцом рукотворной книги как целостного высказывания, в котором текст и визуальность неразсторжимы, был английский поэт и художник Уильям Блейк, плюс влияние Матисса, его знаменитых книг с декупажами, репродукции которых можно было найти в советских журналах, – все это так или иначе формировало художественный жест в книгах, созданных Парыгиным («Песок», 1989; «Зеленая книга», 1989; «Цветные звуки», 1989; «Моя мансарда», 1990). Текстура бумаги, многоцветность шрифтов, графика и аппликативные элементы (в цвете и черно-белые), наброски, выполненные цветными карандашами, – все это неразсторжимо сплетено со стихами, с их явной и скрытой сутью. Эта «дополненная» (дополнительная к стихотворному тексту) реальность создает особую цельность высказывания, которая так значима в феномене книги художника. Вещность, рукотворность книги плюс текст, оживающий благодаря особому (фактурному) его бытию.

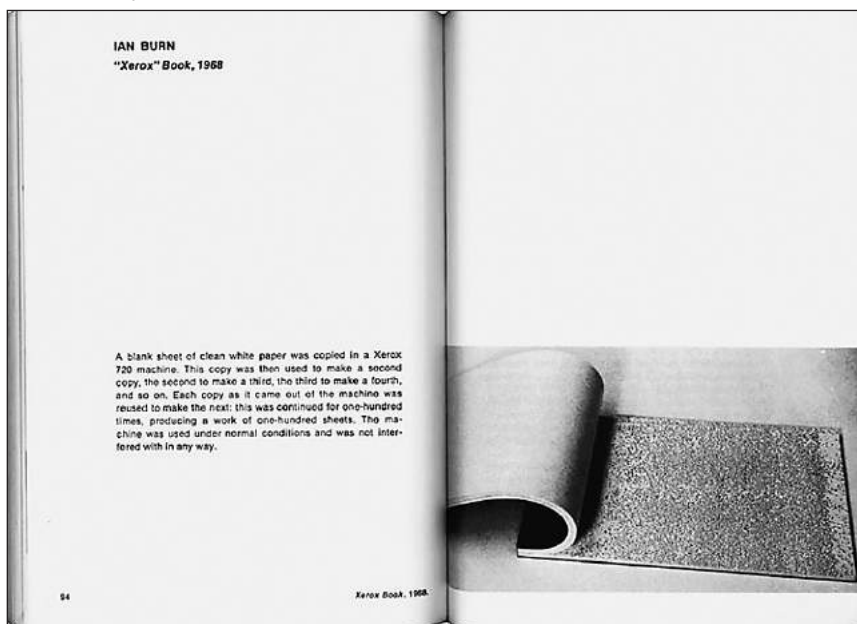


1. К. Швиттерс. Мерц-картина. 1920



2. И. Изу. Абстракция. 1971

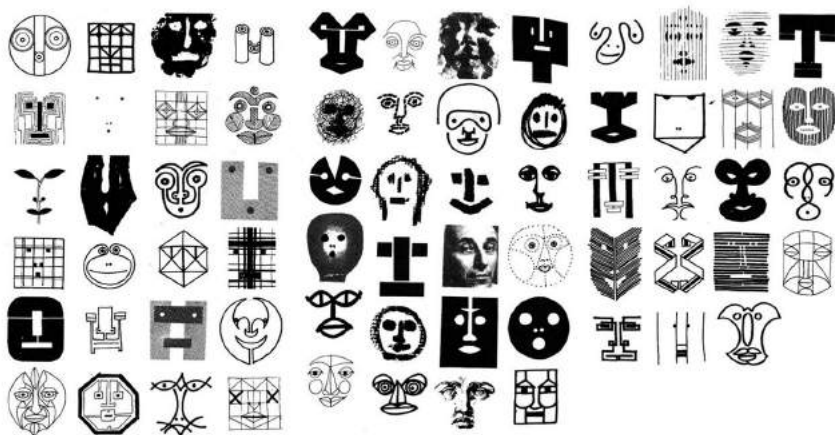
3. Я. Бёрн. Херох Книга. 1968



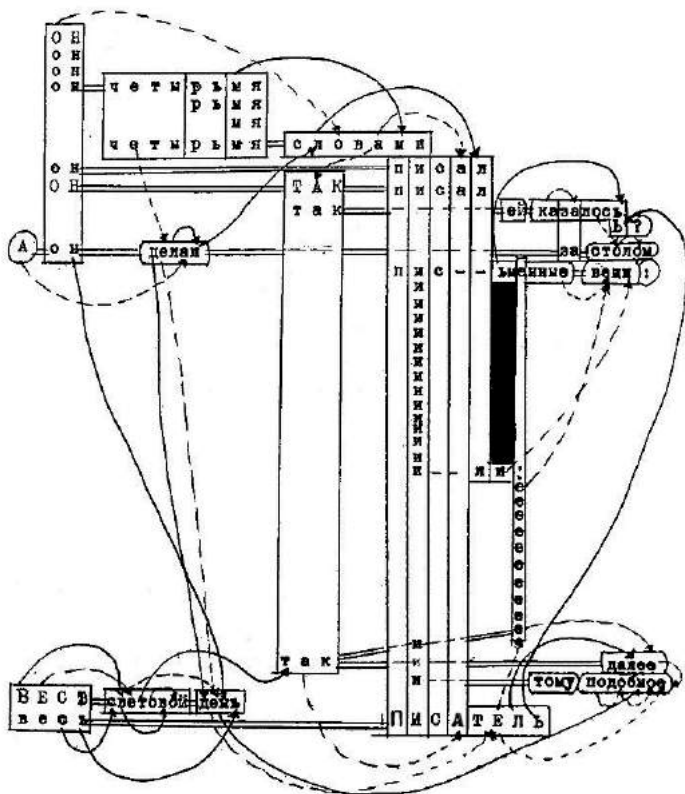


4. С. Лейсли. Заметки о раке. 1991

5. Б. Мунари. Антропоморфизм букв



ПИСАТЕЛЬ

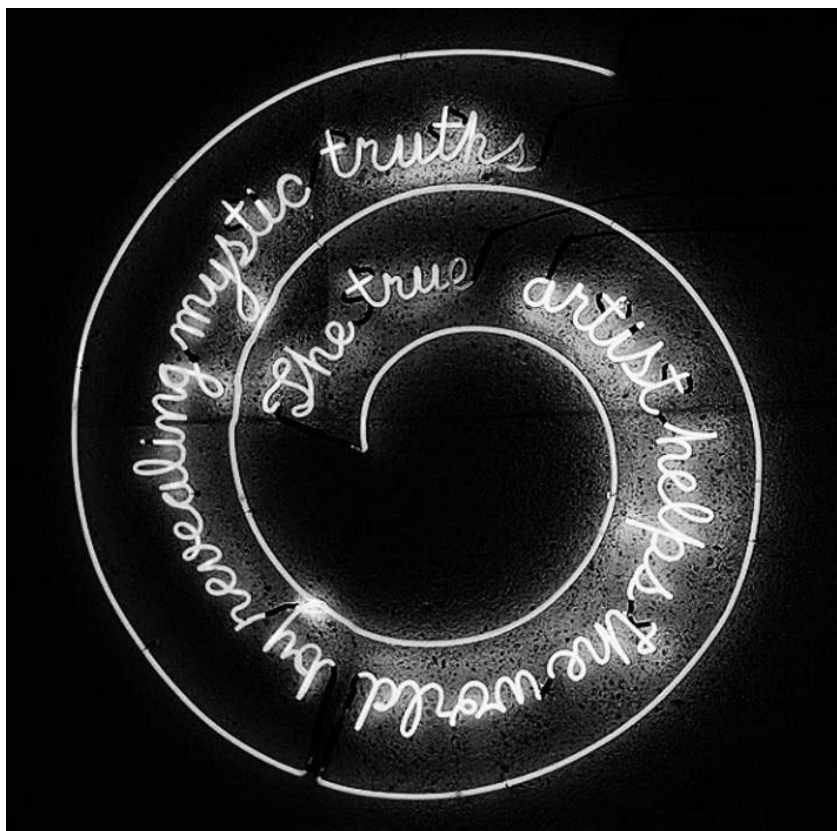


1973г.

архитектурная обработка 1992г.



7. П. Пикассо. Рисование светом

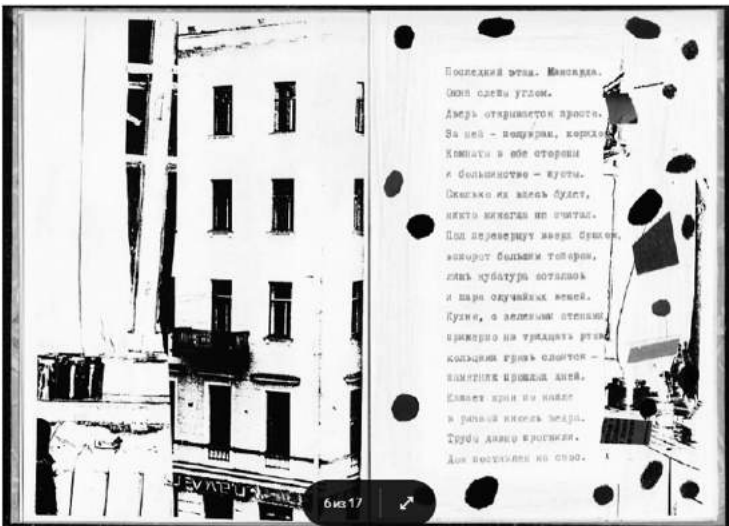


8. Б. Науман. Настоящий художник помогает миру, раскрывая мистические истины. 1966–1967



9. Т. Эмин. Извините, цветы умерли. 1999

10. А. Парыгин. Разворот книги «Моя мансарда» (1990)





## *Павловский Александр Сергеевич*

### КОНСТРУИРОВАНИЕ СЕБЯ: О ПЕРВЫХ КНИГАХ АЛЕКСЕЯ ПАРЫГИНА

Сегодня, с развитием технологий и переводом значительной части креативно-интеллектуальной деятельности в компьютер и на электронный планшет, практикой 3D-визуализации и оправданными пандемией виртуальными выставками, работа офлайн отходит на второй план, кроме некоторых курсов учебно-ремесленных заведений «винтажных» профессий. Типографии и журналы требуют продукт сразу в электронном виде. Рождение московского Музея книги художника, инициированного художниками Виктором Лукиным, Михаилом Погарским и Валерием Корчагиным, только подчеркивает смену вех. Хотя коллекционная ценность (о коммерческой здесь говорить не будем) вещей материальной культуры только укрепляется. Это же касается аналоговой фотографии и авторских малотиражных печатных техник (гравюры и шелкографии).

Тираж четырех рукотворных «книжек-картинок» петербургского художника Алексея Парыгина («Песок», «Цветные звуки», «Зеленая книга»,

«Моя мансарда»), сделанных им в начале его пути, а именно в 1989–1990 гг., составлял всего по 5–6 экзemplаров. Но за прошедшие десятилетия все они нашли место в значительных музейных и частных собраниях мира.

Книги создавались в переломную эпоху – как для страны, так и для самого автора, искавшего язык описания конечного (и уже готового обрушиться) физического мира и личного звуко-цветового сознания, не имеющего начала и конца. Медиатором между внутренним и внешним выступила арендованная художником студия-мастерская на Невском проспекте, 25. Цикл «Моя мансарда», ей посвященный, завершает всю серию книг, начавшуюся с установления правил синтеза и визуализации слово-текста (верлибра и рифмованного) и тексто-образа (букв и полуфигуративных фрагментов цветной бумаги). Буквы строк и столбцов окрашены с помощью прозрачных цветных калек копировальной бумаги для машинописи, а заголовки покрыты густой гуашью. Очень интересен переход текста в ахроматический серый цвет и обратно в радужную палитру, свидетельствующий о борьбе и смене настроений. Окрашенные слова не теряют смысловые вибрации. Так или иначе, декоративный эффект достигнут.

Картонные обложки книг оклеены окрашенной вручную льняной тканью, бумага листов плотная и шероховатая, типа торшона (тактильный аспект). Фотография уплощена до линейно-графической, рисуночной составляющей, как бы «фотогравюры».

Поэтические книги Парыгина включают мифологический и социодокументальный пласты камер-

ным и в то же время разомкнутым способом. Открытым остается вопрос подбора. Иллюстрации ли подбирались к стихам или стихи к иллюстрациям?

Углубляя этот вопрос, я бы сказал, что любое словесное описание у художника заставляет подозревать экфрасис. Когда текст переходит в описание самого рождения рисунка:

Бел бумаги листок  
На сукне в круге света,  
И рука невидимки рисует мне знак.  
В зеленеющем небе, чуть выше жизни,  
Изощренная линия, тающий шифр.

Или:

Но хватит о брэнной жизни,  
Вот мой рабочий стол.  
Здесь я творю ночью  
И иногда днем.  
Рядом окно высокое  
И панорамный пейзаж.

В последнем случае авторская жанровая рефлексия дает не только экфрасис, но и метатекст. Пейзаж вписывается в интерьер наподобие режима «картинка в картинке».

В трех книгах из четырех (исключая «Песок») количественно преобладает именно иллюстративный материал. Но чем более редки текстовые вкладки, тем крупнее и значительнее они смотрятся, тем больше оставляют времени и пауз для внимательного вчитывания. Обдуманность тематических групп самоочевидна, каждая книга имеет оригинальную формальную аранжировку.

Импровизационный (или стилизованный под импровизацию) подход к стихам у Парыгина под-держивается неологизмами, возникающими там, где как бы «не хватило» классической рифмы:

Читая в пути басни,  
Он смотрит на наши дразни.

Классика присутствует в виде как греческой басни, так и римской архитектуры (снимок-оттиск обрамленного окном студии проспекта).

Ночной образ жизни делает автора-поэта сновид-цем, а страницы его книг – дневником странствующей души. Белый день отрезвляет его, возвращая к очертаниям быта и неуютному контровому свету. Затем мы оборачиваемся на скучный многооконный дом, из которого ведем наблюдение над статичной и монотонной жизнью. Упоминание соседа – большого художника – подчеркивает трезвый (немного ироничный) взгляд на себя как на рядового наблюдателя, через которого только проходят ми-молетные, отрывочные, как коллаж, образы.

Здесь царит меланхолия и туман неизвестности, как впереди, так и позади, включая мифологему па-мяти с размытой персонализацией, превращающей лирического героя в невидимку. Но тут же этот по-этизм снижается. Рядом с невидимкой появляется вполне материальный ухмыляющийся рыжий кот. И тогда вместе с ним

Невидимка смеется, смеется беззвучно.  
И, купаясь в фонтане, ласкает луну.  
Обернется, затихнет, опять рассмеется,  
И исчезнет без памяти и навсегда.

Синтаксические сдвиги здесь также являются аналогами сдвинутых границ коллажа и вообще сдвинутой и неустойчивой картины мира.

Лирический герой определяет себя то созерцателем, то певцом, то ангелом, которые должны образовать синтез – «единицу начала движения». Он пробует путешествовать во времени, но еще не может отвязаться от прошлого. Он мечтатель, но мечты «жить на облаке» пока нереализуемы. Иллюстрации «повышенной цветности» свидетельствуют о таких попытках и неожиданно, с каждой перевернутой страницей, оказываются медиумическими актами, шагами самоутверждения личности. И это уже маленькая, но победа. Вертикали башен и соборов задают движение вверх. Небо разноцветно. Буквы пляшут в веселой игре. Вещи сюрреалистически сочетаются с жестами рук, глазами, фрагментами одежды, интерьера, архитектурного декора и т. п.

С довеском великой идеи,  
И все это без затей.

Без затей – это, конечно, игра в неопрIMITивизм. Не забудем про изошренность шифра.

Идеи социальные (свойственные советскому поэтическому мейнстриму) на наших глазах замещаются идеями метафизическими и экзистенциальными, сниженная или бытовая лексика переходит в универсальные оппозиции бог/грязь, дух/тело, отчаяние/экстаз «в надежде уловить неуловимую музыку тел и предметов». Книги Парыгина с их сложной простотой, чувственной наивностью и

интеллектуальной иронией представляют почти образцовый пример самовыражения, важный и сегодня, особенно для студентов. Он показывает точку входа в творчество. Ведь из того художника, как мы знаем, вырос опытный и крупный мастер. Непрерывный дневниковый характер образов и записей Парыгина остался при нем, стоит увидеть его блокноты, отдельные страницы которых он иногда «тиражирует» в электронном виде, приоткрывая завесу творческого метода. История пробилась в архаику. Рисунок, включая буквы и идеограммы, окончательно сместился относительно цвета. Догородская культура обернулась постурбанизмом с его постэкологической проблематикой.

Поэтическое контролируется у Парыгина реалистическим подходом. Недаром они сливаются в «Мансарде», чьей основой становится документальная фотография, а коллаж дан лишь периферийным зрением, отметками на полях. С другой стороны, метареалист опасается впасть в схему, в отвлечение.

Многое здесь несет черты «петербургского текста». Что означает колебания между поэтикой Серебряного века в его символистском, двоемирном изводе и абсурдом ленинградских обэриутов, смешивающим идеи и вещи. Правда, это нестрашный, детский абсурд (в одном стихотворении даже упомянут «Детгиз»), порожденный игрой рифм. Знаковые символы невской столицы вкраплены в жанровые сценки, взять хотя бы ожившие памятники Екатерины Великой и Кутузова.

В наиболее скупо иллюстрированном сборнике «Песок» развернут мотив типичной петербургской

погоды: сначала описывается дождь, затем идут несколько текстов о снеге и снова о дожде.

Дальнейший анализ выявляет намек на отсутствующую романтическую героиню. Несколько текстов явно обращены к возлюбленной, встреча с которой не состоялась.

В час, когда нет тебя,  
Я ухожу совсем.

Это главная фигура умолчания. В книгах Парыгина мы не встретим женского портрета. Лишь одинокий автопортрет на титульном листе («Моя мансарда») и груды масок то ли автора, то ли обезличенной толпы («Зеленая книга»). Песок в названии одноименной книги символизирует трагическую преходящность времени и памяти. Мы встретим даже отдельный рисунок песочных часов, но воспроизведен он в «Зеленой книге» и поддержан рядом рисунков в сюрреалистической стилистике.

Отметим прием психологического параллелизма. Натюрморт сопровождается ассоциативной мыслью.

Блеск черной доски  
Отражает затмение души.

Эти мысли и образы отрывочны и тасуются самым субъективным образом. Автор то собирает себя из них, то снова дает волю центробежным силам. Совпадение, как отмечено выше, достигается в документально-фотографической серии «Моей мансарды». В этом смысле «Моя мансарда» оказы-

вается итогом всего раннего периода творчества Парыгина (1980-е – начало 1990-х гг.), после чего он в своих проектах перешел к игровым практикам, в частности к перформансу с фотодокументальной фиксацией процесса работы и последующим вариативным комбинированием полученного материала. Остальное продолжилось в дневниках-блокнотах, по сути, тех же книгах художника, которые на сегодня в целокупности представляют собой, надо полагать, обширный корпус оригинальных произведений.

Многообразная и разнообразная работа художника оказывается некоторым вызовом для искусствоведа и критика. Синкретичный метод требует адекватного логического инструментария. Впрочем, похоже, в Парыгине все эти качества сходятся, включая и его «ипостась» коллекционера. Лишь формат настоящего сообщения ограничивает нас в дополнении наших тезисов вполне академичным описанием ранних опытов самим Алексеем Парыгиным, уже тогда не просто художника, овладевающего заданным кем-то ремеслом, но поэта-визионера, желающего быть магом своего мира, материализующим каждую его букву.



## *Парыгин Алексей Борисович*

### СУБЪЕКТИВНЫЙ ГОРОД КАК КНИГА

Двадцать третьего октября 2020 г. в Новом выставочном зале Государственного музея городской скульптуры в Санкт-Петербурге открылась первая выставка, представившая групповую книгу художника, – «Город как субъективность художника»<sup>1</sup>.

Город – лирически-повествовательный, импрессионистический или футуристически-угловатый (с грохочущим, звенящим, лязгающим пространством). Город не только и не столько пейзаж. Город – социокультурная среда. Город – лабиринт. Город – иллюзия. Город – воспоминание. Город – утопия. Город – абстрактная идея. Поэзия и проза урбанизма на границе с постурбанизмом.

Инициатором и куратором проекта стал я – художник Алексей Парыгин; издателем согласился выступить мой давний партнер – Тимофей Мар-

---

<sup>1</sup> Город как субъективность художника: Групповой проект в формате книги художника [Каталог] / авт. ст. А. Парыгин, Т. Марков, Е. Климова, А. Боровский, Д. Северюхин, Е. Григорьянц, Н. Благодатов. СПб.: Изд-во Т. Маркова, 2020.

ков, имеющий значительный опыт в подобном атипичном книжном жанре. К работе были приглашены мастера из четырех городов России: Санкт-Петербурга, Москвы, Нижнего Новгорода и Казани. Художники со сложившимся творческим почерком, но имеющие разный опыт работы в области книги: живописцы, скульпторы, медиахудожники, графики. Мастера разных поколений и школ, подчас – носители диаметрально противоположных взглядов на ценностные критерии и задачи искусства, что являлось осознанной программной установкой организаторов.

Большой город – всегда Вавилон, смешение (подчас эклектичное), сопоставление на контрастах, диалог и конфликт одновременно. Единство, достигнутое благодаря различиям. В нем есть «старое» и есть «новое». Город без развития скучен, лишенный исторического контекста – не интересен. Вместе с тем город, не имеющий ясной градостроительной идеи, – невыразителен и провинциален.

«Город как субъективность художника», с одной стороны, продолжает линию современных групповых *livre d'artiste* в России: «ПтиЦЫ и ЦЫфры (к 130-летию Велимира Хлебникова)» (Санкт-Петербург, 2015; куратор Михаил Карасик), «Странник Гумилев» (Москва, 2016; кураторы Василий Власов, Михаил Погарский), «Русский Букварь» (Москва, 2018; кураторы Виктор Лукин, Михаил Погарский), «Или@зда» (Москва, 2019; кураторы Василий Власов, Михаил Погарский), «Желтый звук (к 85-летию Альфреда Шнитке)» (Москва, 2019; кураторы Василий Власов, Михаил Погарский). С другой стороны, «Город» обладает целым рядом уни-

кальных для книги художника качеств и характеристик – начиная с того, что это самый крупный по числу участвовавших художников проект такого рода и все композиции для него делались в цвете.

При всей самодостаточности представленных художников, работа строилась по принципу «от целого к частному». Структура издания просчитывалась, выверялась, не раз уточнялись последовательность, взаимодополняемость отдельных ее элементов<sup>2</sup>.

Предварительные переговоры о возможном участии в проекте прошли примерно сто художников. В итоговый список включено тридцать пять имен: Владимир Качальский, Валерий Мишин, Александр Борков, Валерий Корчагин, Виктор Ремишевский, Алексей Парыгин, Виктор Лукин, Марина Спивак, Михаил Погарский, Игорь Иванов, Григорий Кацнельсон, Леонид Тишков, Андрей Корольчук, Гафур Мендагалиев, Кира Матиссен, Пётр Перевезенцев, Элла Цыплякова, Ян Антонышев, Михаил Молочников, Дмитрий Каварга, Игорь Баскин, Борис Забирихин, Евгений Стрелков, Анатолий Васильев, Василий Власов, Александр Позин, Вячеслав Шилов, Надежда Анфалова, Екатерина Посецельская, Андрей Чежин, Игорь Ганзенко, Юрий Штапаков, Александр Артамонов, Анастасия Зыкина, Вася Хорст.

Каждый из приглашенных мастеров сделал по одному тиражному листу со своей композицией, сочинив к нему небольшой авторский текст, вошедший в качестве предисловия в титульную

---

2 См. более подробно: Парыгин А. Город как субъективное пространство художника // Город как субъективность художника... С. 5.

часть боксов и впоследствии в каталог. Гармоничное соотношение вербального и визуального начал являлось немаловажной частью задуманного проекта. В данном случае речь идет исключительно о текстах, специально написанных самими участниками портфолио для сопровождения, поддержки и дополнения своей изобразительной части. Литературное заимствование полностью исключалось.

В процессе создания композиций использовались различные печатные графические техники: литография, линогравюра, шелкография, трафарет, ручной набор, офорт, гравюра на фанере, ручная фотопечать и другие.

Большинство страниц в издании осмысленно вариативны по использованной бумаге (подбором которой занимался я сам) – до семи типов на тираж одной композиции – и цветовой структуре, что являлось программной установкой куратора.

Значительная часть композиций выполнена с ручной доработкой, так что каждый лист в тираже отличается один от другого: подкраска цветными карандашами, акварелью, аэрозольной краской или акрилом. Лишь незначительное число тиражных композиций сделано без изменений по цветовой структуре и типу бумаги. Поэтому все боксы нюансированно различаются характером входящего в них материала.

В процессе работы над изданием были задействованы две литографские мастерские в Санкт-Петербурге. Мастерская печатной графики Алексея Баранова на ул. Правды; в ней были отпечатаны листы Валерия Мишина, Бориса Забирохина и Анатолия Васильева. Мастерская в

Доме художника на Песочной набережной, 16 (заведующая мастерской Наталья Сердюкова); здесь печатник-литограф Андрей Финенко для печати проб использовал ручной станок XIX в. Karl Krause Stone Lithographic Press (Лейпциг), а для печати тиража – пробопечатный полуавтоматический станок Zetakont (1976 г. выпуска). Рисовали художники на старых баварских литографских камнях. В этой мастерской были сделаны литографские композиции Михаила Погарского, Андрея Корольчука, Екатерины Посецельской, Яна Антонышева, Васи Хорста и Гафура Мендагалиева. Здесь же, на большом станке для высокой печати, были отпечатаны цветные линогравюры Марины Спивак и Александра Позина, печатала пробные листы своей композиции Элла Цыплякова.

Ориентированная на сотрудничество с графиками шелкографская мастерская Алексея Васильева (ассистент Виктор Солонарь) в Санкт-Петербурге, при непосредственном участии авторов, выполнила печать тиража композиций Валерия Корчагина, Алексея Парыгина, Виктора Лукина, Леонида Тишкова, Киры Матиссен, Петра Перевезенцева, Михаила Молочникова, Дмитрия Каварги, Игоря Баскина, Вячеслава Шилова, Надежды Анфаловой, Игоря Ганзенко. При этом часть работ была сделана в комбинированной технике литографии и шелкографии: Гафур Мендагалиев, Анатолий Васильев, Екатерина Посецельская, Юрий Штапаков, Анастасия Зыкина.

Ряд художников исполнил большую часть работ по тиражу своих композиций в собственных творческих мастерских. Андрей Чежин отпечатал

свой лист «Пространство Эшера» методом ручной аналоговой фотопечати, с трафаретной подкрашенной аэрозольной краской, в своей студии на Пушкинской, 10 (СПб). Виктор Ремишевский, Александр Борков, Юрий Штапаков, Григорий Кацнельсон, Анастасия Зыкина и Игорь Иванов сделали основную часть работы по композиции в своих мастерских в Санкт-Петербурге. Александр Артамонов все работы по тиражу исполнил в Казани; Василий Власов полностью отпечатал тираж линогравюрных листов в своей мастерской в Москве; Евгений Стрелков предпочел все работы по тиражу провести на базе шелкографской студии «Новпринт» в Нижнем Новгороде, печатники – Андрей Чуриков и Игорь Самотканов.

Футляр издания (с широким темно-серым ляссе) выполнен из плотного картона, обтянутого темно-серой тканью (ручная сборка). Три его плоскости имеют условные цветные изображения, выполненные в три цвета методом ручной рельефной шелкографии (желтый, оранжевый, черный), и бесцветное тиснение (окружность) на лицевой плоскости – клапане. Разработка дизайна футляра, автором которого являюсь я сам, растянулась на длительный период. Отчасти по этой причине типографика обложки, от идеи до реализации, претерпела значительные изменения (став при этом, как представляется, только интереснее).

Работы по изготовлению тиража футляров были выполнены на профильном производстве в Москве. Весь цикл работ занял несколько месяцев весной 2020 г. Размеры футляра в сложенном виде – 450×330×60 мм. Вес всего издания – 3 кг.

Формат всех композиций на бумаге – 420×594 (±1–3) мм (со сгибом посередине). Кроме 35 авторских графических листов (каждый из которых пронумерован, подписан и датирован художниками вручную карандашом), издание содержит заглавный лист с титулом (420×594 мм, биговка посередине), колофон с выходными данными издания, перечнем художников и детальной атрибуцией работ, отпечатанный в один (черный) цвет методом ручной шелкографии; и вкладной лист с личными высказываниями художников о проекте (420×297 мм, ч/б двухсторонняя цифровая печать).

На выполнение всех технических работ по проекту ушло примерно два года. Формирование экземпляров групповой книги «Город как субъективность художника» было завершено в конце августа 2020 г. Общий тираж издания составил 58 пронумерованных и подписанных художниками, куратором и издателем экземпляров. Тридцать пять из них именные – по условиям договора они были безвозмездно переданы авторам (на титульном листе справа от руки написано имя первого владельца).

Одним из первых художников, получивших свой авторский экземпляр, стал Леонид Тишков, написавший по этому поводу следующее: «...такое издание поднять, это да – респект куратору и издателю и всей команде! Печать, переплет, инфо, колофон, все очень достойно. Отличное оформление футляра, очень изысканно. И спасибо за приглашение в проект хороших художников, особенно тех, кто особо не на виду, но от этого они не хуже других. Есть в этой камерности современное звучание, свежесть какая-то, особенно в наше время, когда искусство

возвращается к интимности. Вот стоит на полке эта книга, а в ней – огромная выставка, и она для тебя одного. Открываешь коробку – и “из комнаты в космос”!»<sup>3</sup>.

Отдельно надо сказать несколько слов о логотипе как о ключевом факторе концепции проекта. Он фигурирует на титульном листе издания, на афишах выставок, на обложке каталога. Окружность, широким черным окоем охватывающая белую плоскость листа. Минималистичный знак замкнутости, даже герметичности; вместе с тем образ движения – катящегося колеса, который в разных пластических и цветовых вариациях часто встречается в городской среде; несомненно, урбанистическая обыденность, наблюдаемая почти на каждом углу. С другой стороны, взятый вместе с симметрично расположенными прямо под ним жирными черными литерами подзаголовка («Групповой проект в формате книги художника») и прямоугольной однотонной плашкой, он может ассоциироваться с валом и талером офортного станка в профиль. От банального до сакрального и обратно.

Город внутри. Тривиальность, смутно распознаваемая неопределенность, нескончаемая вариативность трактовок – это и есть наш образ города. Занимаясь идеей проекта и приглашая к сотрудничеству разных художников, я менее всего стремился создать оммаж конкретной географической точке на карте. Субъективное, личностно пережитое понимание среды обитания, условное, оторванное от парадно-туристической конкретики.

---

<sup>3</sup> Тишков Л. Запись опубликована 25.10.2020 в 23:09. URL: <https://www.facebook.com/leonid.tishkov.5>.



Во второй половине ноября 2020 г. тиражом 400 экземпляров был опубликован двуязычный (рус./англ.) каталог проекта «Город как субъективность художника». Вступительные статьи для него кроме А. Б. Парыгина и Т. А. Маркова написали А. Д. Боровский, Е. Д. Климова, Д. Я. Северюхин, Е. И. Григорьянц, Н. И. Благодатов. Презентация каталога состоялась 19 января 2021 г. в экспозиционном пространстве выставки «Город как субъективность» в Новом выставочном зале Музея городской скульптуры.

В середине 2021 г. был выпущен лимитированный тираж каталога – 100 нумерованных и подписанных куратором и издателем экземпляров. Выпуск отличается собранным вручную твердым тканевым переплетом. Элементы графического оформления нанесены методом шелкографии и холодного тиснения с фольгированием. Все работы выполнены в типографии «НП-Принт» (Санкт-Петербург). В титульной части каждого экземпляра – вкладная пронумерованная и подписанная автором композиция.

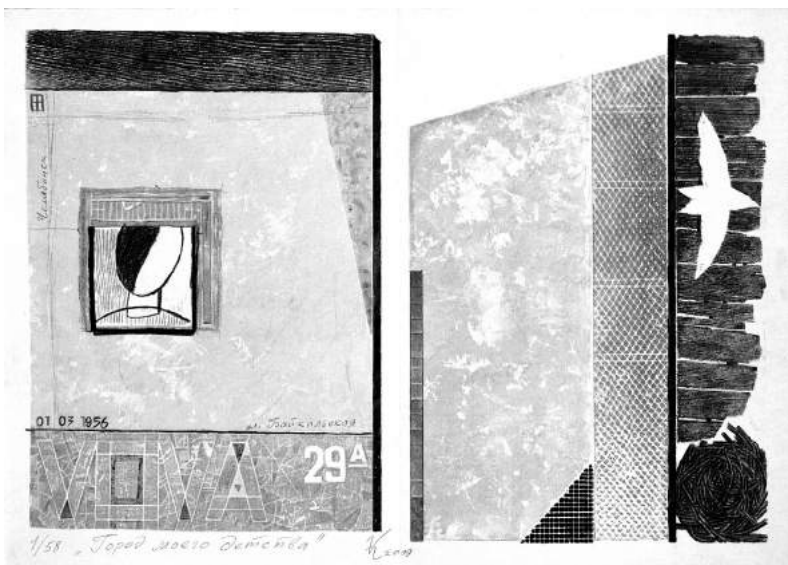
Экземпляры каталога «Город как субъективность художника» были переданы организаторами в дар ряду профильных институций: в Отдел гравюры XVIII–XXI вв. Государственного Русского музея; Научную библиотеку СПбХПА им. А. Л. Штиглица; Библиотеку Музея искусства Санкт-Петербурга XX–XXI вв.; Научную библиотеку Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; Научную библиотеку Государственной Третьяковской галереи; библиотеку Музея современного искусства «Гараж»; Библиотеку Московского му-

зея современного искусства; Библиотеку Государственного музея В. В. Маяковского (Москва); Центр редкой книги и коллекций «Вселенная Гутенберга» Библиотеки иностранной литературы им. М. И. Рудомино (Москва); Музей «Книга художника» (Москва); библиотеку AVC Charity Foundation; Библиотеку книжной графики (Санкт-Петербург); Научную библиотеку Государственного музея истории Санкт-Петербурга; Библиотеку ЦСИ им. Сергея Курёхина (Санкт-Петербург); Фундаментальную библиотеку РГПУ им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург); Научную библиотеку Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов (Санкт-Петербург); Отдел Изоизданий Российской государственной библиотеки; Российскую государственную библиотеку искусств (Москва); Новосибирский государственный художественный музей; а также в другие учреждения.

Постепенно тираж боксов проекта «Город как субъективность художника» обретает самостоятельную жизнь: 8 июля 2021 г. один из экземпляров основного издания вместе с лимитированным экземпляром каталога (№ 18) при посредничестве Екатерины Климовой был передан в дар Государственному Русскому музею и поступил в постоянную коллекцию отдела гравюры XVIII–XXI вв. ГРМ. Еще один экземпляр издания (№ 8) 5 октября 2021 г. вместе с лимитированным экземпляром каталога был передан мной в дар Государственному музею изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в лице директора ГМИИ Марины Лошак. Издателем Тимофеем Марковым 6 декабря 2021 г. экземпляр издания (№ 20) на ярмарке «Non/fiction» был пере-

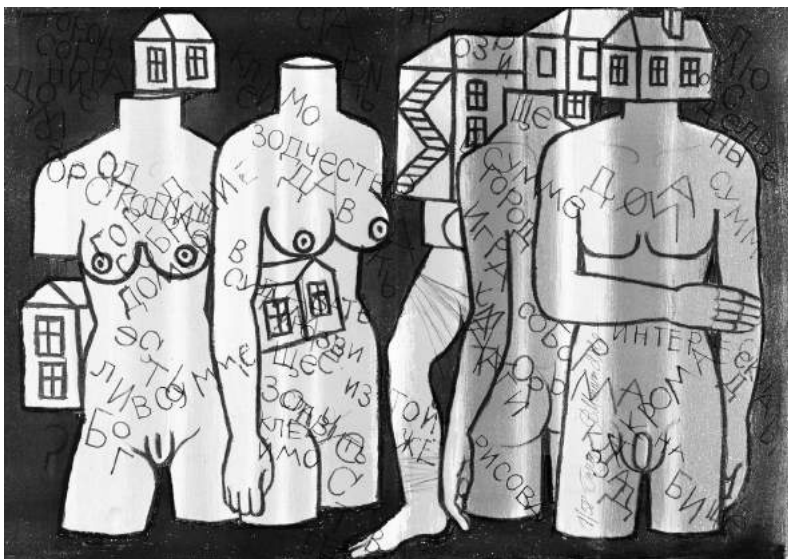
дан в собрание частного московского Музея книги художника одному из его организаторов Валерию Корчагину. О намерении приобрести экземпляр в свою коллекцию книги художника заявил руководитель Отдела эстампов РНБ (Санкт-Петербург).

Летом 2021 г. был закончен монтаж короткометражного анимационного фильма «Город как субъективность», сделанного по мотивам и на основе графического материала группового издания. Инициаторами находившегося около шести месяцев в производстве девятиминутного фильма выступили Алексей Парыгин и Илларион Коньков. В работе над реализацией идеи анимации приняли участие студенты факультета экранных искусств Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения. Премьерный показ фильма состоялся 13 августа 2021 г. в Библиотеке книжной графики в Санкт-Петербурге (Измайловский проспект, 18). В Москве показ фильма прошел 23 августа 2021 г. в одном из залов Культпроекта «Нигде Кроме», расположенного в Доме Моссельпрома. Впоследствии авторы выложили анимацию в открытый доступ под свободной лицензией.



1. В. Качальский. Город моего детства. 2019. Высокая печать

2. В. Мишин. Метафизика города. 2020. Цветная литография

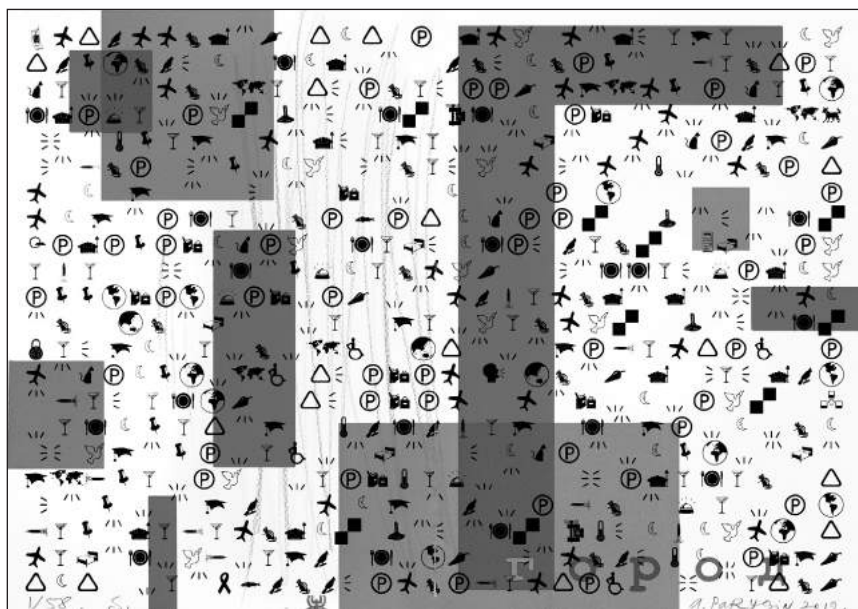




3. А. Борков. Рюмка водки. 2019. Цветная линогравюра



4. А. Парыгин. Знаки города. 2019. Шелкография

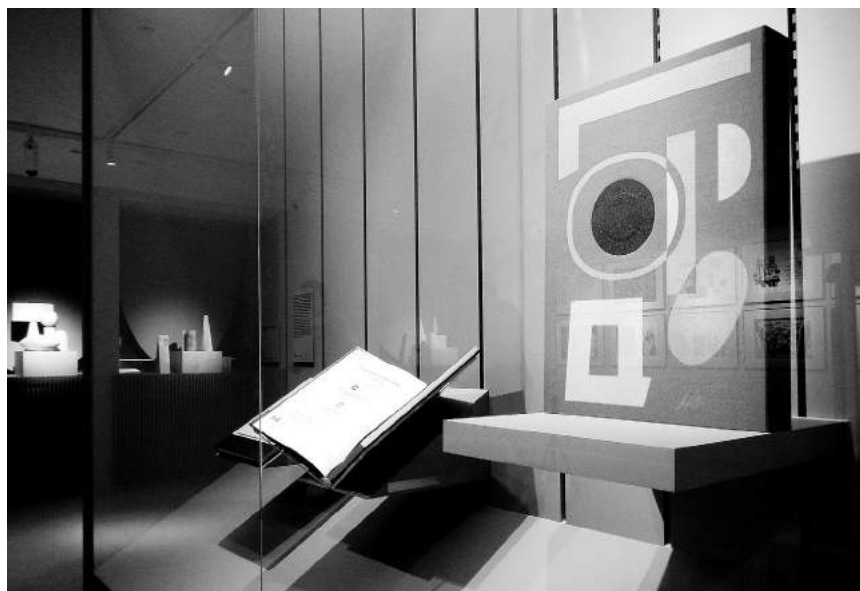




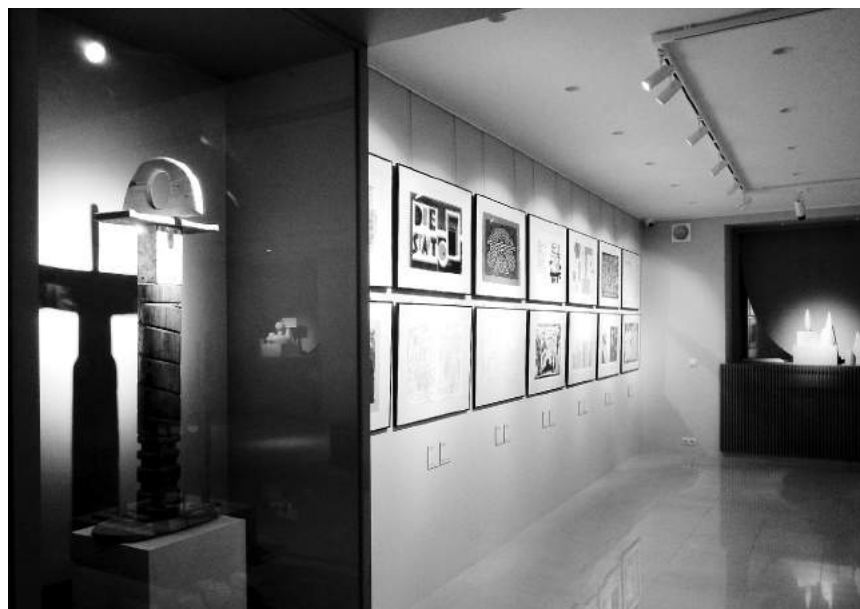
5. Э. Цыплякова. День/Ночь. 2019. Цветная линогравюра

6. Художник А. Борков в процессе печати тиража своей композиции. 2019





7, 8. Фрагменты экспозиции «Город как субъективность» (Москва, 2021)





9. Город как субъективность.  
Афиша выставки  
(Санкт-Петербург,  
Музей городской  
скульптуры, 2020/2021)

10. Город как субъективность.  
Постер анимационного  
фильма (2021)





## Макаридина Дана Ярославовна

### «ПЛЯСКИ СМЕРТИ В ВЫСОКОЙ ПЕЧАТИ» (2021–2022):

ОПЫТ КОЛЛЕКТИВНОГО ИЗДАНИЯ  
В ФОРМАТЕ LIVRE D'ARTISTE

Сюжет «Пляска смерти» распространился в Европе примерно тогда же, когда появилось печатное дело, и долгое время они шли рука об руку. Первая известная фреска с «Пляской...» была создана в 1424–1425 гг. на Кладбище невинных в Париже, а ручной типографский станок был впервые применен Гутенбергом около 1440 г. Изначально возникнув из мистериальных шествий и танцев, сюжет перешел в визуальный медиум – фрески на кладбищах и в храмах, – а с появлением печатного пресса переключался в гравюру. Поэтические тексты с гравюрами в духе макабра печатались в «блокбухах» и на листовках, служа «призывом к покаянию, напоминанием о необходимости быть всегда готовым к смерти и вести богобоязненную жизнь»<sup>1</sup>.

---

1 Heilberufe und Totentanz. Graphische Blätter und Zeichnungen von Dürer bis Dali aus der Totentanzsammlung der Universität Düsseldorf und aus der Sammlung des A.-Paul-Weber-Hauses, Ratzeburg. Katalog der Ausstellung. Stadt-Sparkasse Düsseldorf, 1986. S. 9 (перевод мой. – Д. М.).

Первыми печатными книгами макабрической традиции считаются немецкие инкунабулы, из которых древнейшей является Гейдельбергская блочная книга 1455–1458 гг., состоящая из семи книжечек, сшитых в один том; одна из них сопровождается гравюрами с мотивами «Пляски...»<sup>2</sup>. Блокбук – форма книги, для которой текст и изображение вырезались на одном деревянном блоке. К середине XV в. блочные книги – «общедоступные, демократичные издания как религиозного, так и светского содержания» – распространились по всей Западной Европе, с центрами в Северной Германии и Голландии<sup>3</sup>.

В 1459 г. в Германии вышла книга «Пляска смерти с картинками. Вопросы и ответы для всех мирских сословий» («Der Doten Dantz mit Figuren. Klage und Antwort schon von allen Staten der Werlt») с 42 гравюрами на дереве. А спустя сорок лет во Франции, в Лионе, была издана «Большая пляска смерти мужчин и женщин» («La grant danse macabre des hommes et des femmes») Матиаса Хуса, основанная на поэтическом тексте Ги Маршана «Спасительное зеркало» («Miroer Salutaire», 1486)<sup>4</sup>. В этой книге содержится старейшее изображение печатного станка и типографской мастерской, выполненное в ксилографии, – и оно принадлежит именно тра-

---

2 Heidelberg's Blockbook // Dodedans.com [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dodedans.com/Eheid.htm> (дата обращения: 17.02.2023).

3 Владимирова Л. Всеобщая история книги. М.: Книга, 1988. С. 96.

4 La grant Danse Macabre. Lyon, 1499 // Dodedans.com [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dodedans.com/Eparis-lyon.htm> (дата обращения: 17.02.2023).

диции макабра: мы видим, как печатников прямо от станков похищают скелеты, символизирующие внезапную смерть. В 1501-м и последующих годах этот и другие сюжеты «Пляски...» много раз перегравирировались и издавались заново, с разным уровнем качества.

Высокая печать, со своей демократичностью, оказалась идеально созвучна «Пляскам...», которые подчеркивали равенство всех сословий перед Смертью – не исключая и самих типографов, тиражировавших эти идеи. Первые печатные иллюстрации не отличались изысканностью: «...броские, наглядные, часто грубоватые, но выразительные гравирированные композиции»<sup>5</sup>. Отдавая дань мастерам эпохи начала книгопечатания, мы выбрали для современного проекта именно техники продольной ксилографии и линогравюры.

Тот факт, что книгопечатание с самого начала настолько тесно соприкасалось с традицией макабра, послужил «затравкой» для нашего издания, обыгрывающего старинный средневековый сюжет *danse macabre*, – «Пляски смерти в высокой печати». Германия и Франция – ключевые страны, где была разработана сюжетика и иконография «Пляски смерти», поэтому в проекте сочетаются французское и немецкое названия – «Danse Macabre» и «Totentanz».

На титульный лист мы поместили линогравюрную копию того самого изображения типографии 1499 г. Выполнила ее Элина Ли, которая специализируется на точном копировании старинных

---

<sup>5</sup> Мурашкина С. Революция Гутенберга. Книги эпохи перемен. М.: Арт Волхонка, 2019. С. 56.

европейских гравюр. Титульный лист как таковой возник в истории книгопечатания не сразу. Первая книга с полноценно оформленным титульным листом с указанием автора, названия, издателя, даты и места публикации была выпущена в Лейпциге в 1500 г. Вольфгангом Штёккелем. Окончательно же титульный лист утвердился в книгопечатании в первой четверти XVI в.<sup>6</sup>

Сама идея сделать издание на тему «Пляски смерти» возникла у севастопольского художника Сергея Леймана, основателя объединения художников «Guild/Kunstknechte» («Гильдия / Рыцари искусства»). В 2021 г. он предложил мне курировать этот проект и создавать его концептуальное и визуальное наполнение. Первоначально Сергей обозначил жанр проекта как «зин», но быстро стало понятно, что для зина такая затея слишком масштабна и отвечает скорее требованиям формата *livre d'artiste*.

Зины (сокращение от англ. *magazine* – журнал), по авторитетному определению Стивена Данкомба, – это малостраничные, в основном формата А5 или А6, «некоммерческие, непрофессиональные журналы малого тиража, которые... создают, публикуют и распространяют самостоятельно»<sup>7</sup>. При этом, как правило, «зины создаются авторами без каких-либо формальных знаний в области издательской деятельности»<sup>8</sup>.

---

6 Владимиров Л. Всеобщая история книги. С. 105.

7 Теплякова А. Зин-культура как практика формирования микросоциальной идентичности // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 32. С. 247.

8 Там же. С. 249.

В конечном итоге в проекте все же появился и зин как органичное дополнение к библиофильскому изданию – поэтический сборник молодых авторов, сделанный в форме черно-белой брошюры А5, напечатанный цифровым способом. Однако в нем мы скорее обыгрываем формат и отсылаем к нему, соединяя стилистику зина с высокими образцами книжного оформления прошлого, обращая внимание на культуру верстки, типографику и качество визуального материала.

Не стану углубляться в изложение спора о границах жанров *livre d'artiste*, книги художника, *artist's book* и приведу лишь то определение *livre d'artiste* Марка Башмакова, которое отвечает целям и духу проекта: «Плод коллективного труда группы единомышленников. В центре находятся художник, издатель и автор текста»<sup>9</sup>. Участники, живя в разных городах (Санкт-Петербург, Москва, Киров, Севастополь) и зачастую даже не зная друг друга лично – например, я ни разу не виделась с Сергеем Лейманом, – были настроены на коллективный труд и реализацию общей идеи, вопреки всем логистическим трудностям. В этом отчасти воплотился изначальный замысел Сергея сделать зин – поскольку именно зин-культура является «современной практикой формирования групповой идентичности»<sup>10</sup>.

Издание печаталось в Петербурге в мастерских на наб. реки Пряжки, 5 и на Песочной, 16, в Москве в

---

9 Башмаков М. Книги великих мастеров // *Livre d'artiste*. Выставка книг из собрания Марка Башмакова [Каталог]. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2013. С. 12.

10 Теплякова А. Зин-культура... С. 247.

«Простой школе», в Академии Штиглица, в мастерских самих художников, а затем сводилось воедино в московской мастерской каллиграфа, мастера книги Елены Анфимовой, которая создала для нас картонные папки и футляры.

Когда Амбруаз Воллар начинал издательскую деятельность в самом конце XIX – начале XX, «единственным способом воспроизведения иллюстрации, который ценился библиофилами того времени, была гравюра на дереве»<sup>11</sup>. Если Воллар пошел против общих вкусов и сосредоточился на литографии и офорте, то другой издатель, Анри Канвайлер, предпочел именно ксилографию. Среди изданий *livre d'artiste* нашему проекту по духу ближе всего «Гниущий чародей» («*L'Enchanteur pourrissant*»), выпущенный Канвайлером в 1909 г. Автором текста был Гийом Аполлинер, автором 32 гравюр на дереве – Андре Дерен. Эта книга «глубоко представила... синергетическую силу треугольника “издатель – поэт – художник”... явилась дебютом трех мастеров в искусстве *livre d'artiste*»<sup>12</sup>.

Для всех участников «Плясок...» выход издания также стал дебютом: и для меня как издателя, и для десяти художников, и для дизайнера, которая впервые принимала участие в работе над *livre d'artiste*. При этом в нашем случае нет конкретного вербального текста как основы для иллюстраций, но есть текст культурный – сюжет «Пляска смерти» и все пласты ассоциаций, связанных с ним в

---

11 Воллар А. Воспоминания торговца картинами // Дюран-Рюэль, А. Воллар. Воспоминания торговцев картинами / пер. П. Мелковой, Г. Генниса. СПб.: Азбука, 2021. С. 420.

12 Башмаков М. *L'Enchanteur pourrissant* [Кат. описание] // *Livre d'artiste...* С. 132.

европейском сознании. Художники не иллюстрировали текст, а давали свою визуальную трактовку целой традиции, основанной на синтезе искусств: танца, музыки, литературы, изобразительного искусства. Отсюда и междисциплинарный характер всего проекта, который не ограничивается только самой *livre d'artiste*.

Издание выпущено в двух вариантах: «обычном», в картонной папке, тиражом 30 экземпляров (черная картонная папка с этикеткой, напечатанной вручную; введение, 10 ч/б оттисков в линогравюре и ксилографии, из них один двухцветный, на старой бумаге для эстампа, формат А4; печать титульного листа и листов с текстом цифровой); и вариант «*de luxe*» – в твердом футляре, ограниченным тиражом 10 экземпляров (твердый футляр из флокированного переплетного материала *Lynnel Tann Charbon* с тиснением; гравюра на титульном листе и буквицы во введении напечатаны вручную на прессе с оригинальных форм; 10 ч/б и цветных оттисков на бумаге *Fabriano Rosaspina 285 гр.*; подпись Сергея Леймана в виде отдельной линогравюры в духе издательского знака, формат 22×30 см).

В обоих вариантах серии гравюр предшествуют несколько листов вводного текста на русском и английском, посвященного трем основным темам, которые затрагиваются в проекте: «Пляска смерти / *Danse Macabre*», «Искусство умирать / *Ars Moriendi*» и «Книга художника / *Livre d'artiste*». Верстка отсылает к стилистике XV–XVII вв. Дизайнер Катерина Арделян, вместе с которой мы определяли визуальную концепцию полос, формулирует замысел

так: «Мы хотели подружить историческую книгу художника с современностью с помощью сбалансированного сочетания шрифтов *Gaudeamus*, *Lazur Antiq* и *Helvetica* и использования современного подхода к принципам построения книжной полосы эпохи начала книгопечатания<sup>13</sup>. Мне кажется, эффекта удалось достичь за счет таких деталей, как ромбы (визуальная опора во многих элементах книжной полосы), симметрия блоков билингвистических текстов и колофонов».

Таким образом, в издании сочетаются несколько типов шрифта, где гаудеамус создает связь с европейским Средневековьем, а антиква отсылает к классическим шрифтам эпохи Возрождения. «Первые печатные книги Иоганна Гутенберга (середина XV в.) набирались еще шрифтом готического начертания и сохраняли в своей внешности преемственность от рукописной готической книги. Затем в книгу стала проникать антиква»<sup>14</sup>. Так мы отдаем дань типографике сразу нескольких эпох.

Гравюры проложены листами кальки с цитатами из латинского перевода буддийского текста «Дхаммапада», набранными готическим шрифтом *Gaudeamus*. Эти цитаты выполняют в издании наставительную функцию, подчеркивая единство традиций Востока и Запада: слова из буддийского

---

13 Схожими принципами руководствовался в работе над книгой «Подмастерье Гутенберга» дизайнер шрифта О. Мацуев (см. интервью с руководителем печатной мастерской «Демоны печати» С. Бесовым в: Шрифт [Электронный журнал]. 21 января 2021. URL: <https://typejournal.ru/articles/demon-press> (дата обращения: 17.02.2023).

14 Воронежский Б., Кузнецов Э. Шрифт. Л.: Художник РСФСР, 1975. С. 7.



трактата звучат так, как будто они взяты из европейского средневекового текста «Ars Moriendi».

Инициалы на текстовых полосах «Плясок...» – линогравюрные копии буквиц из знаменитого цикла «Образы смерти» («Imagines Mortis») Ганса Гольбейна Младшего, основанного на Большой и Малой базельских «Плясках смерти»<sup>15</sup> (автор копий – Annette Juncetum). Гольбейн создал тот итоговый образ «Пляски...», который вошел в культуру как его классическое воплощение. Опубликован цикл «Пляска смерти» впервые был в 1538 г. братьями Трекселями, которые эмигрировали из Германии и основали в Лионе типографию.

Как пишет художник и типограф Олег Корытов, «в наше время книге невозможно дать какое-то конкретное определение, так же как нельзя задать границы таким понятиям, как художник и ученый»<sup>16</sup>. В современных реалиях трудно ограничиться одним медиумом. Отталкиваясь от идеи книги как «синтеза искусств»<sup>17</sup>, я добавила к изданию *livre d'artiste*, сделанному вручную, несколько мультимедиа-расширений: 1) электронный музыкальный релиз от лейбла «Heliophagia», выпущенный на зимнее солнцестояние 2021 г. с обложкой, выполненной в технике линогравюры Сергеем Лейманом; 2) мультимедиа-перформансы на выставках проекта, посвященные русским фольклорным образам смерти; 3) видеоарт Анны Содаз

---

15 Реутин М. Пляска смерти // Словарь средневековой культуры. М.: РОССПЭН, 2003. С. 362.

16 Корытов О. Иллюстрированная книга. Конструкция и композиция. М.: Галарт, 2014. С. 23.

17 См.: Там же. С. 51.

«Мета-навь», обыгрывающий цифровую эстетику «метавселенной» – как известно, «мета» в переводе с иврита означает «мертвый».

Проект «Пляски смерти в высокой печати» был представлен на нескольких выставках с расширенным составом участников и культурной программой (концертами, перформансами, лекциями, встречами, сеансами «некропсихоанализа» и т. д.): 21–26 декабря декабря 2021 г. – Москва, шоу-рум № 93; 21–29 января 2022 г. – Санкт-Петербург, художественная студия «PROGRAFIKA»; 26–29 мая 2022 г. – Ростов-на-Дону, ЦССИ «Макаронка». Также издание выставлялось на фестивале книжной культуры и самиздата «Корешки» в Новосибирске и Иркутске весной и летом 2022 г.  
Сайт: [www.linocut.ru/totentanz](http://www.linocut.ru/totentanz).



1. Пляски смерти в высокой печати. Коллективная книга художника. 2021. Издание de luxe, ограниченный тираж 10 экземпляров. На титульном листе: Э. Ли. Копия ксилографии из «Большой пляски смерти мужчин и женщин» (1499, Лион, издатель М. Хус) © Северный аукционный дом

¶ Dado mori mors certa quid nisi certi illa ¶ Dado mori fortes nō hoc nō impedit.  
 Hora sed incertū & del mara, Dado mori. Duo meritis ferat mors dico, Dado mo



¶ Nūc Sibi ius / Sibi lex / Sibi vox / Sibi stros iuuenilis. Sic nisi pns / nisi sep / nisi ēre p̄cio Sibi.  
 ¶ Le mort ¶ Le mort

¶ Venez danser Vng tourdion  
 Compositeur legierement  
 Venez tost pour conclusion  
 ¶ Pourir vous fault certainement  
 faictes Vng fault habillement  
 Lettres & capse vous fault laisser  
 Reculer ny fault nullement  
 Le pas de mort fault tous passer.

¶ Le compositeur  
 ¶ De fault il maulgre moy danser  
 Et laisser le bruit de la presse  
 Encore cuidoye composer  
 ¶ Da forme / mais fault que la laisse  
 Car Vecq la mort qui m'opresse  
 ¶ Pourir men vox il plaist a dieu  
 Et Vng autre ma place laisse  
 Du force regne droit na lieu.

¶ Sus auant vous viendrez apres  
 Impriemeurs / or marchez auant  
 Despeschez vous a motz eppres  
 Laissez la presse maintenant  
 Plus ne faudra dor en auant  
 De siuer de si bon matin  
 Ne vous leuer iusques au tout grant  
 Toutes choses prendront fin.

¶ Les imprimeurs  
 ¶ Helas ou aurons nous recours  
 Puis que la mort nous espie  
 Impriime auons toue les cours  
 De la sainte theologie  
 Loix / decret & poeterie.  
 Par nre aut plusieurs sont grans clerz  
 Releuee en est clergie  
 Les bouloirs des gens sont diuers

2. Пляска смерти (1501, издатель Клод Нурри). Страница с гравюрой К. Нурри «Смерть и печатники»

«Пляска смерти» К. Нурри является повторением знаменитого издания М. Хуса, которое также вышло из печати в Лионе, но на два года раньше, — оно широко известно под названием «Большая лионская пляска смерти».



3, 4. Зин «Totentanz» (М.; СПб.: [б. и.], 2021; автор предисловия Д. Макаридина).  
Фото © Е. Столяр





5. А. Дерен. Иллюстрация к книге Г. Аполлинера «Гниющий чародей» (1909, издатель А. Канвайлер).  
Ксилография © Christie's



6. Пляски смерти в высокой печати. Издание de luxe. Фото © А. Кинкомори

7. Участница перформанса на вернисаже выставки «Пляски смерти в высокой печати» (Москва, 21–26 декабря 2021). Фото © А. Кинкомори



## ПЛЯСКА СМЕРТИ ♦ DANSE MACABRE



1340–1360 Пляска Расколотки в Европе. Пандемия «чумы» в Европе

1350 Fritz Totentanz *Text im Latin*. Восточнославянская миниатюра, доминирующая типаж первый текст: «Пляска смерти» на гравюрах

1376 *French Danse Macabre* by Jean LeFevre. Французские поэт Жан Перро переводит и иллюстрирует первый текст в более светской духе 1424–1428. *Spéculum des Innocents*. На основе стихов Ланреса создается фреска на колодезях Навенкубинских миддлендцев в Париже

1405–1408 Heidelberg Block Book. Гейдельбергская блокная книга, старейшая печатная версия «Пляски»

1480 *La danse macabre*. Первая печатная книга на основе фресок колодезья Навенкибинского в Париже (и Машинюк, Гравюры Пьера де Рука, стихи Ланреса)

1488 *Die doot danst mit Arden, sijn en d'infant schon von allen drien die niet*. 42 гравюры. Илл. Генрике Киндшаммер, Гейдельберг

1488 *Das doot der elden*. Печатное издание по мотивам фрески в барталинской Церкви Святой Марии. 28 гравюры. Любэн

1489 *La danse macabre des femmes*. 30 женских персонажей. Илл. Ги Маркан, Париж

1493 *Libro Scherzoso*. 160 «Возмужский хоровод» Гартмана Шварца публикуется гравюры (позже *Alphabet* («Алфавит смерти»)) Маттео Болоньини. Илл. Антон Робертус, Нидерланды

1499 *La priere Danse Macabre des hommes et des femmes*. Большая пляска смерти, объединяющая мужские и женские персонажи. Содержит пародию и историю многоженцами избранного типологичности и личностного стана.

Илл. Манасс Херс, Вена

1521 *Hebden's dagger*. Гравированный манускрипт с «Пляской смерти». Рис. Ганса Гольбейна мл., гравировка Юста Грейфа

1524 *Hebden's Alphabet*. «Алфавит смерти» Гольбейна

24 гравюры

1526–1530 *Text series of Hebdens' Dance of Death*. «Пробные оттиски» (Proofs) «Пляски смерти» Гольбейна. Гравюры Ганса (Постельбургер по рисункам иудейского). 41 гравюра. Формат 6,4 × 4,8 см

1538 *First woodcut edition of Hebdens' Dance*. Первое органичное издание «Пляски» Гольбейна (создательство и история факта *die in port* выданы в Париже на французском)

• Mazzanti H. F. *Lebuch der Toten*. 1640. Mit einem Nachtrag. Bibliographie der Totentanz 1500–1970 von R. Tappeler. Zurich, New York, 2002 [34]

• Goette A. *Hebdens' Totentanz und seine Vorbilder*. Straßburg, 1897 [24]

• [www.danse.com](http://www.danse.com)

• [bookdancers.com](http://bookdancers.com)

**O** *deser werde weysheit kint, alle die noch yn leben sint, settz yn ewr hercze czweye wort, die von Cristo sint gehort: das eyne comet her, das ander gehet hyn.* — «О, дети мудрости мирской, все, кто ещё жив. Внемлите двум словам Христа: одно „приди“, другое „сгинь“». Так началась проповедь на старонемецком языке в гейдельбергской «Пляске смерти» 1455–1458, старейшей инкунабуле с гравюрными иллюстрациями на этот сюжет. История *danse macabre* неразрывно связана с высокой печатью: именно в ксилографии приобрёл каноническое очертания аллегорический образ смерти. Вершиной традиции «Плясок» в Европе стал цикл гравюр *Bilder des Todes* [images mortis, «Образы смерти»] и «Алфавит смерти» Ганса Гольбейна мл. С его буквизм начинается и наше издание, созданное в неспокойную эпоху пандемии, «Новое Средневековье». «Пляски» в России не прижились: с Totentanz им прежде всего ассоциируется Германия. Но разве можно найти более подходящий исторический момент для того, чтобы наконец и Россия пустилась в макабрический пляс — в ксилографии и линогравюре?



*Oh, children of the wisdom of this world, all who are still alive. Place in your heart two words that Christ was heard to speak. The one is 'come hither,' the other is 'go yonder.' Thus began the sermon, written in old German, in the Heidelberg block book from 1455–1458, the oldest Dance of Death incunabulum. The history of the danse macabre is inextricably linked to relief printing: it was in woodcuts that the allegorical image of death acquired its iconic form. This tradition culminated in the woodcut series *imagines mortis* (Images of Death) and the *Alphabet of Death* by Hans Holbein Jr. His initials open this publication, created in our turbulent pandemic times, the "New Middle Ages". The Totentanz tradition never really took root in Russia and is primarily associated with Germany. But can there be a more suitable moment to bring Russia into the macabre dance — in woodcut and linocut?*

8. Пляски смерти в высокой печати. Страница с вводным текстом Д. Макаридиной (верстка К. Арделян) © Северный аукционный дом

## *Михайлова Юлиана Юрьевна*

### ИСТОРИЯ ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ БАЛЛАДЫ Р. Л. СТИВЕНСОНА «ВЕРЕСКОВЫЙ МЕД»

*К 80-летию публикации перевода С. Я. Маршака*

Первый перевод на русский язык баллады Р. Л. Стивенсона «Heather Ale» (год публикации – 1890) выполнил в 1935 г. Николай Чуковский (он дал стихотворению название «Вересковое пиво»), в печати же – в журнале «Звезда» (№ 5/6) – он появился позднее, в 1939-м.

Однако в 1941 г. С. Я. Маршак сделал новый перевод баллады. Этот вариант, названный «Вересковым медом», приобрел значительную популярность и стал, как показывает время, каноническим.

Очевидно, что С. Я. Маршак не случайно обратился к этому тексту в самый сложный для страны период начала Великой Отечественной войны. Эта романтическая баллада сразу обрела статус символа непреклонности и стойкости народа в борьбе за право сохранять свой суверенитет. Несмотря на экономические трудности военного и послевоенного времени, баллада публиковалась как отдельной книжкой, так и в составе сборников других переводов Маршака в 1942, 1944 и в 1947 годах.



При ретроспективном взгляде на череду публикаций «Верескового меда» становится очевидной существенная закономерность: появление каждой новой версии баллады было связано с какими-то сложными общественно-политическими обстоятельствами в жизни нашей страны. Не будем утверждать, что этот феномен является безоговорочным, приведем только несколько примеров.

Итак, издания 1940-х гг. призваны стать символической поддержкой необычайного напряжения сил советского народа в борьбе за победу и восстановление страны после страшной войны.

Первым иллюстратором баллады «Вересковый мед» в переводе С. Я. Маршака был легендарный человек и художник Владимир Васильевич Лебедев (1891–1967). В конце 1930-х и начале 1940-х после разгрома ленинградского отделения «Детгиза» В. В. Лебедев продолжил работу в этом издательстве в Москве. Он иллюстрировал все выходившие там книги Самуила Маршака. Несмотря на публикацию 1936 г. в «Комсомольской правде» статьи «О художниках-пачкунах», в которой произведения Лебедева были оскорбительно названы «мазней» и в которой говорилось о том, что формалистическим выкрутасам не место в детской книге, Лебедев остается верен своей манере, не подчиняясь требованию изменить стиль своих работ и руководствоваться принципами соцреализма. Идеологические нападки в какой-то степени помогали пережить профессиональные художники, современники мастера.

Из воспоминаний О. Верейского известно, что Лебедев «был очень строгим художественным

редактором, требовал точности знания каждого изображаемого предмета, анатомии человека и животных. Особенно придирчив он был к любому изображению лошади. Здесь угодить ему было почти невозможно. Зато не было большей награды, чем заслужить его похвалу. Мне приходилось видеть, как он на краю бумаги, покрывающей стол, беглым карандашным штрихом показывал, как сгибается на ходу лошадиная нога или как выглядит круп вздыбленного коня. Это были прекрасные наброски, и великолепно было само зрелище этого артистического показа»<sup>1</sup>.

С. Я. Маршак оставил также очень тонкие и точные заметки о творчестве своего постоянного соавтора: «В. В. Лебедев никогда не был ни иллюстратором, ни украшателем книг. Наряду с литератором – поэтом или прозаиком – он может с полным правом и основанием считаться их автором: столько своеобразия, тонкой наблюдательности и уверенного мастерства вносит он в каждую книгу. И вместе с тем его рисунки никогда не расходятся со словом в самом существенном и главном. Они необычайно ритмичны и потому так хорошо согласуются со стихами...»<sup>2</sup>

Иллюстрируя балладу, В. В. Лебедев создал некую изобразительную схему, включающую образ врага в виде грозного рыцаря, стоящего на краю скалы, олицетворяющего критический момент хода истории, и реющую чайку – образ вольной

---

1 Верейский О. Встречи с В. В. Лебедевым // О. Верейский. Встречи в пути. М.: Искусство, 1988. С. 36–54.

2 Маршак С. Замечательный художник // С. Маршак. Собр. соч. В 8 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1971. С. 362–363.

птицы, символ свободы для человека, выражающего протест против гнетущей действительности (илл. 1). Отказ от резких контуров, лаконичные формы, строгая малофигурная композиция – вот характерные приемы художника. В. Лебедев мог достигать максимума выразительности самыми простыми средствами. В своих рисунках он сжал свою изобразительную схему до краткой формулы, которую уже на свой манер использовали некоторые его последователи.

Начало 1960-х ознаменовалось тяжелейшим общемировым политическим кризисом. Развал колониальной системы, скандал с американским самолетом-шпионом привели к новому обострению отношений между СССР и США, пиком которого явились Берлинский (1961) и Карибский (1962) кризисы, угроза третьей мировой войны.

В 1962 г. появляется издание баллады с иллюстрациями молодого художника-графика, выпускника Свердловского художественного училища, Виталия Михайловича Воловича (1928–2018). Он работал в технике гравюры на картоне, его иллюстрации выполнены в так называемом «суровом стиле», который рассматривался некоторыми критиками как противовес соцреализму. На самом деле в этом стиле непобедимый оптимизм «строителя коммунизма» нашел более убедительную форму для выражения драматического видения реальности.

Для международного конкурса художников-иллюстраторов в Лейпциге в 1965 г. В. М. Волович создает в той же технике четыре разворота к балладе «Вересковый мед» и получает серебряную медаль. В 1979 г. Средне-Уральское книжное изда-

тельство, использовав иллюстрации 1965 г., выпустило балладу отдельной книжкой, для которой художник подготовил еще четыре разворота (илл. 2).

С показа мужественного противостояния пиктов-медоваров шотландскому войску в творчестве Виталия Воловича начинается тема борьбы добра и зла, светлых и темных сил. Отныне лейтмотивом книжной и станковой графики художника становится высокая гражданственность. Зло (в любой форме и в любом облики), принося гибель отдельным героям, нарушает гармонию мироздания.

Суровый стиль в данном случае как нельзя лучше воплощает экспрессивность и монументальность замысла, который автор выявляет такими художественными средствами, как ломаная пластика угловатых геометризованных форм и динамическая игра плоскостей, условные, обобщенные формы, плоскостная трактовка пространства, декоративность. Волович передает ощущение трагедии – созданный им образ воина воспринимается как универсальное воплощение зла. Однако пятна красного цвета – цвета победы, гармонично встроенные в композиции отдельных листов, – являются очевидным намеком на оптимизм не сдавшихся победителей. Особенностью этого издания становится восстановление целостности книжного ансамбля, утраченной в 1930–1950-е гг.

Тяжелейший период в истории позднего СССР – это 1970–1980-е гг. К ним относится третья волна эмиграции из страны политически активных деятелей диссидентского движения и творческой интеллигенции; ввод ограниченного контингента советских войск в Афганистан в 1979 г., который на-

рушил геополитическое равновесие в мире, Советский Союз обвинили в политике экспансии. Более 60 государств бойкотировали XXII Олимпийские игры 1980 г. в Москве. Заключительная церемония Игр была очень эмоциональна и вызвала подъем патриотизма в стране.

С другой стороны, следует отметить, что в 1970-е гг., в «послеоттепельную» эпоху, отечественное искусство пережило важный этап своего развития. В эти годы художественная жизнь в России отличалась большим стилистическим разнообразием выразительных средств и приемов. Это период формирования группы «Одиннадцать» (1972 г.), проведения «Газо-Невской» выставки (1974–1975 гг.) в Ленинграде, когда плеяда молодых художников заявила о желании сломать старые стереотипы.

На фоне этих событий в 1981 г. появляется очередное издание баллады «Вересковый мед» с иллюстрациями потомственного петербургского графика Андрея Александровича Харшака (р. 1950). Новая книжка небольшого формата представляет собой органичное произведение, в котором литературный текст и ансамбль элементов книжного оформления (обложка, форзацы, иллюстрации, буквицы, шрифт) крепко спаяны в единое целое. Стилизованные изображения как нельзя лучше отвечают содержанию стихов Стивенсона. Выше мы уже отметили, что изобразительное искусство 1970–1980-х гг. характеризуется стилистическим разнообразием – нет доминирующего направления, каким в свое время был, например, суровый стиль, нет жестких канонов в применении тех или иных выразительных средств и приемов. Планы могут быть смещены, перспектива

нарушена, объемы уплощены, воздушность и игра светотени изгнаны вовсе, как и тонко нюансированный цвет, уступающий иногда место резко ограниченному, локальному; вместо единой «точки схода» может возникнуть несколько, как в древнерусской иконе. Практически все эти черты мы наблюдаем в иллюстрациях А. Харшака. Заметна переключка со стилистикой и изобразительной схемой В. Лебедева (илл. 4).

В 1990-х и начале 2000-х об эмоциональном и патриотическом подъеме речи не шло. Общество погрузилось в состояние разочарования, недоумения и скепсиса, гражданственный пафос уступил место стремлению замкнуться во внутреннем мире отдельного человека.

Кардинальная перемена произошла в 2018 г., когда Россия была обвинена в применении химического оружия (так называемое дело Скрипалей). По мнению отдельных политологов, это событие стало началом глобальной гибридной войны. Россия подверглась беспрецедентному идеологическому давлению, идея защиты суверенитета страны, а также усиление патриотического направления во внутренней политике обрели реальную значимость. Тот факт, что именно в 2018-м появилось сразу несколько новых изданий легендарной баллады «Вересковый мед», можно считать мистическим, но, что бы мы о нем ни думали, факт остается фактом.

Художник часто выступает провидцем грядущих событий, он на подсознательном уровне понимает то, что обычным людям кажется абсурдным. Можно предположить, что такое откровение посетило Владимира Николаевича Ненова (р. 1964). Его ин-

терпретация текста баллады представляет новое прочтение в соответствии с ощущением масштаба реально надвигающейся угрозы. Это монументальные композиции в духе эпического кинематографа С. Бондарчука с панорамно разворачивающимися картинками сражений. До некоторой степени это издание можно назвать книгой художника, поскольку иллюстрация здесь тяготеет к самостоятельности, она поглощает текст, рассказывает свою историю визуальным языком. Мы понимаем масштабность происходящей трагедии, видим бесстрастного, жестокого врага, который не погнушается ничем в достижении своей цели (илл. 5). Зная уже сегодня, в 2022 г., как разворачиваются мировые события, становится более понятным провидческое высказывание художника, его стремление показать всю грандиозность и неотвратимость надвигающейся опасности (илл. 6).

Еще одно издание баллады «Вересковый мед» 2018 г., на котором необходимо заострить внимание, это работа Игоря Юльевича Олейникова (р. 1953). Его книга, именно книга, а не иллюстрации к тексту баллады, представляется логическим продолжением всего ряда изданий этого произведения в рамках рассматриваемого периода. Художник как будто впитал опыт предшествующих поколений иллюстраторов: в его изображениях можно увидеть и лаконизм форм Лебедева, и элегантность ансамблевого оформления книги Воловича и Харшака, и монументальность изобразительного решения Ненова. Следует подчеркнуть, что все перечисленные качества – это не заимствования, а усвоенные традиции и методы, позволившие масте-

ру создать свой убедительный, легко узнаваемый стиль (илл. 7).

Олейников задает в книге торжественный, героический настрой. И хотя он весьма сдержан в передаче эмоций, их сила ощущается с первого взгляда, она передается яркими художественными средствами – гротескными пропорциями фигур и лиц персонажей, лаконизмом композиционного построения (илл. 8). Цветовое решение всего книжного ансамбля привлекает особое внимание. Скупость цвета, его символизм – это те качества, которые отличают классическое решение в графике.

Олейников начинал свою профессиональную деятельность в качестве ассистента художника-постановщика на киностудии «Союзмультфильм», спустя некоторое время сам стал художником-постановщиком. Невозможно поверить в отсутствие специального художественного образования у Олейникова. Он ушел из анимации, по его словам, навсегда, поскольку считает, что анимацию он делает в своих книжках. И это не громкая фраза. Зыбкие контуры персонажей, контрастирующие черные заливки с мерцающими сиренево-розовыми пятнами вереска и четко очерченное желтое солнце – это элементы единой композиции, которые придают картинкам ритм, все движется под воздействием эмоционального напряжения сохраняющих внешнее спокойствие героев.

Эмоциональной кульминацией видится последняя картинка (илл. 9), отсылающая к мысли об одиночестве и тяжелой участи победителя, вынужденного принимать непростые, возможно, непопулярные на данный момент решения.



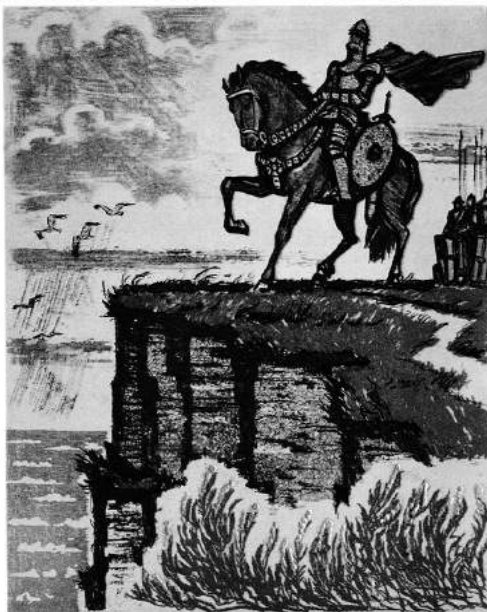
В подтверждение распространенных ныне рассуждений о символизме русского мышления можно констатировать, что в коллективном бессознательном нашего общества баллада «Вересковый мед» предстает ярким символом борьбы нации за свой суверенитет.



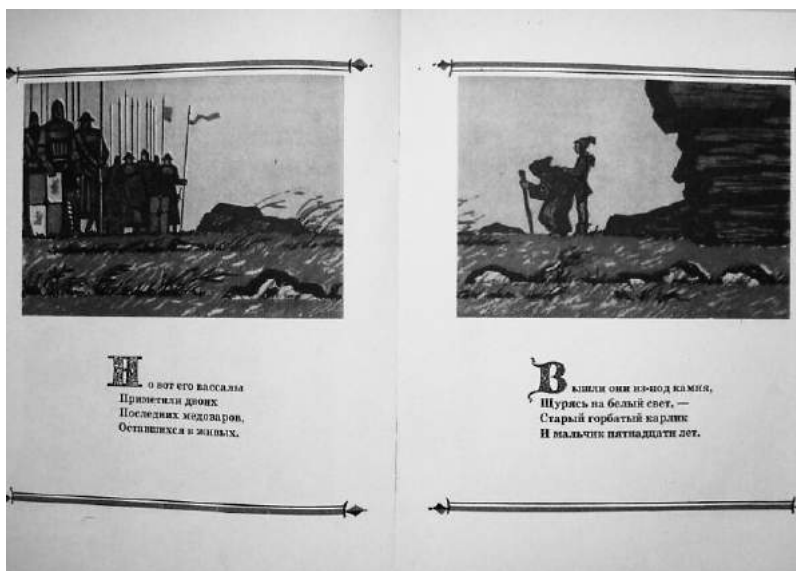
1. В. Лебедев. Король по склону едет... Иллюстрация к книге С. Маршак «Английские баллады и песни» (М.: ОГИЗ – Гослитиздат, 1944)



2. В. Волович.  
Но вот его вассалы /  
Приметили двоих...  
Иллюстрация к книге  
Р. Л. Стивенсона  
«Вересковый мед»  
(Свердловск: Средне-  
Уральское кн. изд-во,  
1979)

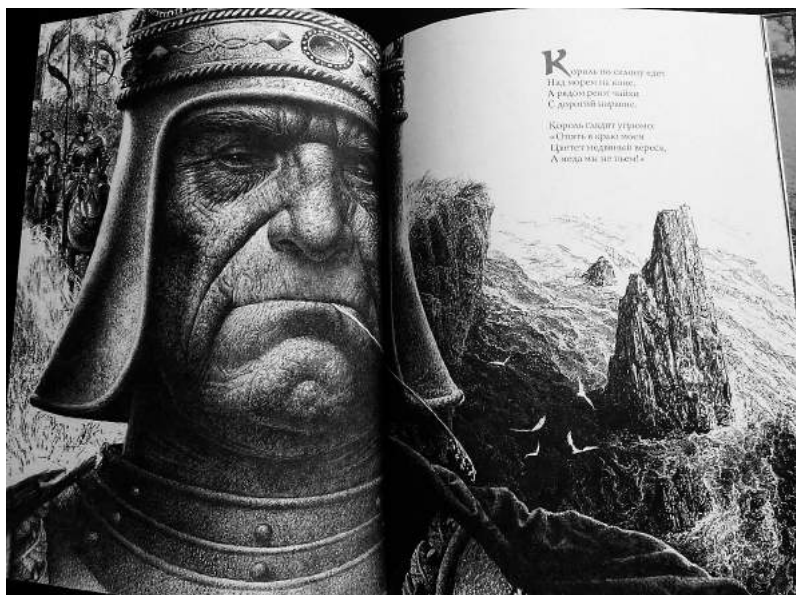


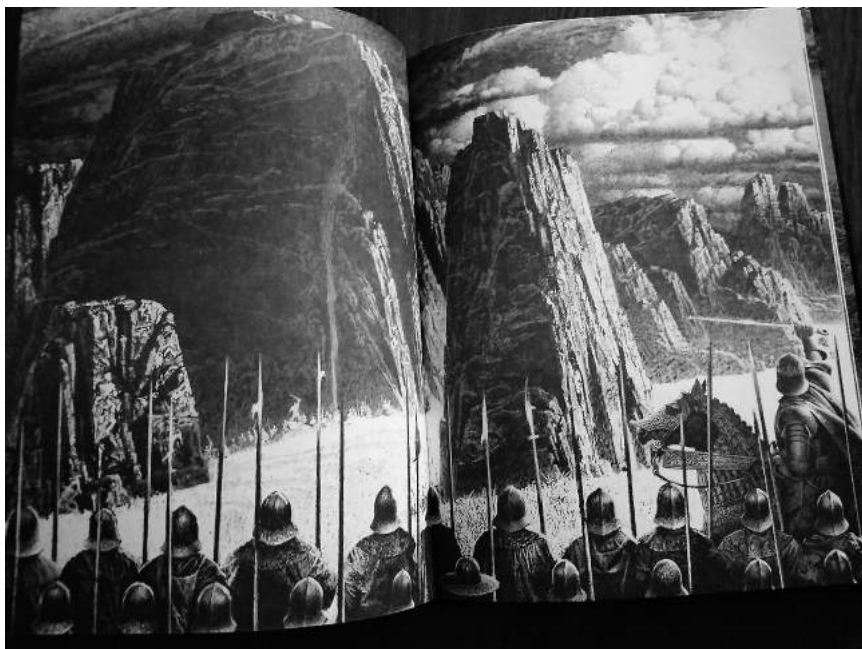
3. А. Харшак.  
Король по склону  
едет... Иллюстрация  
к книге Р. Л. Стивенсона  
«Вересковый мед»  
(М.: Советская Россия,  
1981)



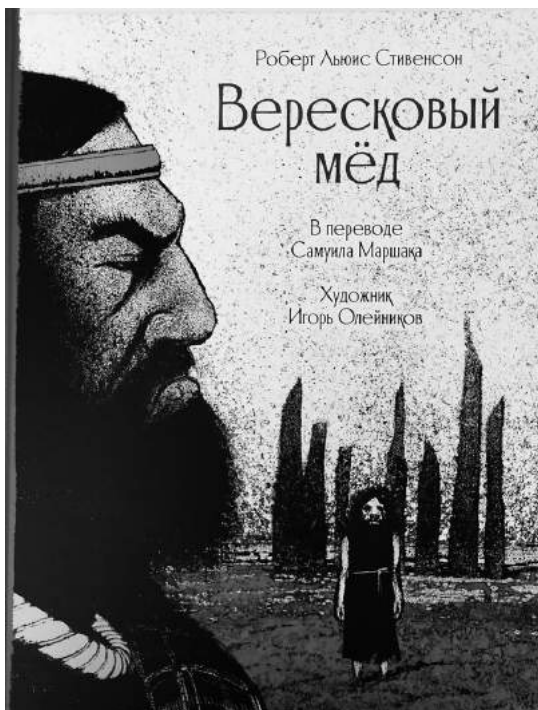
4. А. Харшак. Вышли они из-под камня... Разворот книги Р. Л. Стивенсона «Вересковый мед» (М.: Советская Россия, 1981)

5. В. Ненов. Король по склону едет... Разворот книги Р. Л. Стивенсона «Вересковый мед» (М.: АСТ, 2018)





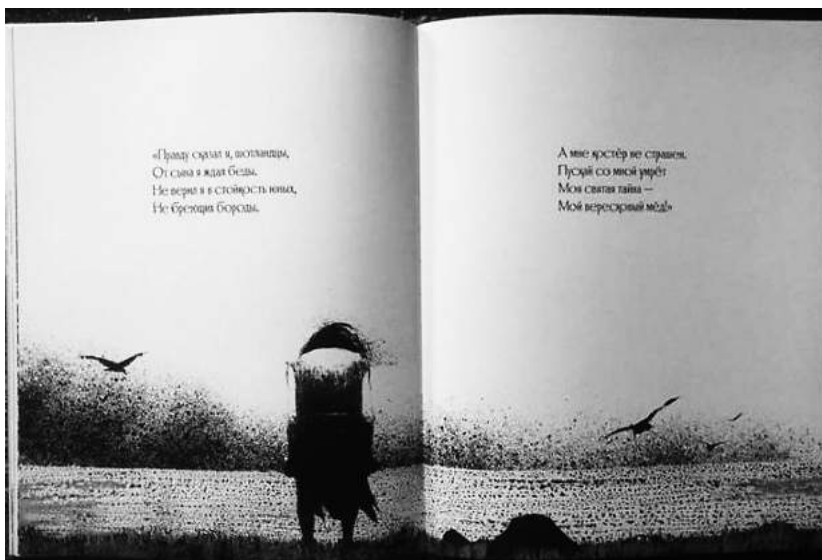
6. В. Ненов.  
Разворот книги  
Р. Л. Стивенсона  
«Вересковый мед»  
(М.: АСТ, 2018)



7. И. Олейников.  
Первая сторона переплета  
книги Р. Л. Стивенсона  
«Вересковый мед»  
(М.: Контакт-культура, 2018)



8. И. Олейников. К берегу моря крутому... Разворот книги Р. Л. Стивенсона «Вересковый мед» (М.: Контакт-культура, 2018)



9. И. Олейников. А мне крест не страшен... Разворот книги Р. Л. Стивенсона «Вересковый мед» (М.: Контакт-культура, 2018)

*Кошкина Ольга Юрьевна*

ПРОЕКТ  
«МАЛЕНЬКАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА»:  
ТВОРЧЕСКАЯ РАБОТА С ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ  
ИЗВЕСТНЫХ МАСТЕРОВ  
В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ  
РИСУНКУ И ЖИВОПИСИ

«Маленькая история искусства» – это художественный проект, появившийся в Санкт-Петербурге в 2015 г. Целью организаторов стало изменение привычных систем рисования с детьми по ИЗО, выведение их на новый уровень. Основа проекта – программа по изучению классической истории искусства через «диалоговое» рисование – создание реплик, оммажей шедеврам, знаковым явлениям мировой культуры в процессе осваивания различных изобразительных техник, композиционного анализа художественных произведений, изучения стилей и направлений.

Жители нашего города наверняка видели афиши этого проекта, возможно, посещали галерею арт-центра «Борей» или выставочные пространства Музея современных искусств им. С. П. Дягилева СПбГУ и Музея петербургского авангарда (Дом Матюшина), где с 2016 г. проходили звонкие выставки, ставшие значимыми не только для педагога и учеников, но и для неравнодушных любителей искусства.

Несколько слов об авторе этого проекта. Педагог Майя Леонидовна Хлобыстина – художник, графический дизайнер, иллюстратор. Обучалась в школе № 1 Дзержинского района Ленинграда – единственной городской художественной школе, где помимо классического рисования были отделения декоративно-прикладного искусства, в частности – отделение художественной росписи по тканям и ткачества, предопределившее будущий выбор: Майя Хлобыстина окончила Ленинградское художественное училище им. В. А. Серова по специальности «Промышленная графика». Один из ключевых педагогов серовского училища Николай Алексеевич Сажин (1948–2019), известный отечественный художник, стал для нее примером свободного, незашоренного взгляда на окружающую действительность. Наставник обращал внимание на важность новизны, заключенной в языке и стиле: «Кто нашел свою точку отсчета, откуда можно смотреть на традиционные вещи, на традиционные темы, тот, наверное, и интересный художник».

Для Майи Хлобыстиной темперамент молодости, азарт смелости в поиске новизны проявились активным сосуществованием в среде ленинградского андеграунда. Так, участие в деятельности группы «Новые художники», в выставках «От авангардного искусства – к Перестройке» (выставочный комплекс в «Ленэкспо», 1988–1989) или так называемых женских выставках (ДК «Маяк», выставочный зал областных музеев на Литейном, 57, 1988–1990) и др. совпало с обучением в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии на художественно-постановочном

факультете (окончила в 1993 г.). Здесь педагоги оказали решающее влияние не только на становление творческой карьеры начинающего живописца, но и на весь дальнейший художнический путь. В частности, Сергей Михайлович Даниэль (р. 1949) и Юрий Александрович Гусев (1939–2018), яркие представители «Эрмитажной школы» живописи Г. Я. Длугача, учили видеть «невидимые линии» – основу всего<sup>1</sup>. Наставники стремились передать оригинальные принципы анализа живописно-пластической формы и нетривиальное истолкование художественных произведений старых мастеров методом геометрической логики. Учили видеть «не глазом, а мозгом, душой – не с поверхности, а изнутри, и не с мышцы и кости, а с нерва, энергии, пластики»<sup>2</sup>.

В начале 2000-х у Хлобыстиной рождается замысел, который положил начало проекту изучения истории искусства для детей через воспроизведение мировых шедевров в различных техниках. В середине 2010-х гг., окончательно определившись в выборе пути, педагог организует детскую художественную студию, получившую название «Маленькая история искусства». Особенно важным стал 2016 г., когда одновременно состоялись две выставки – персональная, «Май-Я» в Музее современных искусств им. С. П. Дягилева, и «Маленькая история искусства» художествен-

---

1 Кагарлицкий В. За пределы формата. Стихотворения разных лет, записанные художником в тонкую тетрадь, а также наброски автобиографии и эскизный портрет метода. СПб.: [б. и.], 2011. С. 48.

2 Скобкина Л. Юрий Гусев // Герои ленинградской культуры / авт.-сост. Скобкина Л. 1950–1980-е. СПб.: ЦВЗ «Манеж», 2005. С. 19.



ной студии «Я рисую» в «Борее». Выставка участников проекта оказалась чрезвычайно успешной, после чего «Маленькая история...» стала частью деятельности галереи: состоялись выставки «Маленькая история русского искусства» (2017), «Маленькая история искусства. Золотой век» (2019), «Маленькая история импрессионизма» (2021). За прошедшие годы экспозицию работ учеников студии М. Хлобыстиной демонстрировали в СПбГУ – «“Неизвестная” и другие шлягеры» (2017), «Мальчишки и девчонки!» (2021), в Музее петербургского авангарда – «Маленькая история русского авангарда» (2018) «Долой ваше искусство! Привет через 100 лет!» (2022).

На примере последней попробуем чуть ближе познакомиться с сутью проекта. Пространство Дома Матюшина не только сумело продемонстрировать зрителям особенности оригинальной методики М. Хлобыстиной, но и акцентировало ту страницу программы, что наиболее важна самой наставнице – творческое наследие «амазонок русского авангарда» – Натальи Гончаровой, Любови Поповой, Надежды Удальцовой, Ольги Розановой, Александры Экстер и Варвары Степановой.

Следуя за учителем, взглядыываясь в революционные произведения отечественного художественного авангарда, свободно и легко, только так, как дети и могут, разбирая и анализируя шедевры, студийцы создают собственные произведения. Познавание истории искусства, изучение различных техник и приемов, постижение основ художественной композиции, а также запоминание предмета, послужившего основой для работы, не только спо-

собствуют становлению интеллекта детей, но и расширяют их взгляд на мироустройство в целом. То, что создают студийцы, имеет вариативное обозначение: авторская интерпретация живописного произведения, его свободная копия, работа-«пересказ». Несомненно одно: в своей основе – это личностный рассказ юного художника о мире и о себе. Современное юное поколение пишет как дышит – раскованно и вольготно, независимо рассуждая и раскрепощенно взмахивая кистью. Открыто принимая наследие прошлого и предъявляя себя настоящему.

Методика М. Хлобыстиной на практике оказывается захватывающе интересной: увлеченный рассказ о логике «построения» картины обрамляется сюжетным высказыванием. Точно расставленные акценты формируют каркас композиции. Органично выстроенное «повествование», подкрепленное особенностью выбранной техники – живопись, рельеф или объемная композиция, – образует мозаичное визуальное полотно. Осталось скрепить и увязать детали оптическими параллелями и образными связями. Понятно, что юные художники не оперируют такими сложными искусствоведческими конструкциями. Доверяя своей наставнице, они уверенно вступают в особо ценную ей среду – «передовую заставу русской живописи», окрашенную мощным экспрессивным характером и необычайно выразительным колоритом, который до сих пор позволяет открывать новые контексты и неожиданные грани. И отсюда берется решительность для личностного высказывания, вновь становящегося актуальным: «Долой ваше искусство!»

Работы учащихся студии Майи Хлобыстиной ярко демонстрируют практический подход к искусству: «Создай свой шедевр, тогда и на чужой смотреть интереснее». Такой нетрадиционный подход к художественному обучению вызывает у подростков интерес к музеям и к их экспонатам. А чистота детского восприятия дает и взрослым шанс по-новому взглянуть на наследие отечественного авангарда, прочувствовать ритмические особенности и новаторские приемы художественной техники «амазонок». Проявленные в детских работах особые художественные образы и внутренний эмоциональный ритм свидетельствуют и о чуткости юных воспитанников, об их тонкой восприимчивости, и о невероятной актуальности авангардного искусства.

Выставка в Доме Матюшина – последняя в экспозиционной истории проекта. Она – словно наглядный пересказ заключительной, 11-й главы «Формула квадрата» книги «Маленькая история искусства: первые 11 шагов», когда на «уроке» приходит понимание, что «картина вовсе не должна непременно подражать природе, пересказывая ее», что главными героями картины может стать цвет и свет, что на картине можно «столкнуть» противоположные геометрические фигуры и, раскрасив их в простые локальные цвета, «добиться равновесия цвета и формы»<sup>3</sup>.

Все годы работы М. Хлобыстина разрабатывала и совершенствовала оригинальную педагогическую методику, окончательно оформив

---

3 См.: Хлобыстина М. Маленькая история искусства: первые 11 шагов. СПб.: Детское время, 2021. С. 80–85.

ее авторской программой в красочном издании. И если программа на практике разделена на подразделы («История мирового изобразительного искусства», «История русского изобразительного искусства», «История русского авангарда», «История Золотого века испанской и голландской живописи», «История импрессионизма»), то книга – на главы, как наглядные миниуроки, способные «послужить стимулом к более глубокому и масштабному изучению изобразительного искусства и его истории»<sup>4</sup>. В итоге издание представляет собой, как сообщает аннотация, «собрание из одиннадцати нескучных и необычных практических занятий по истории мирового изобразительного искусства: от наскальных изображений в пещерах Альтамира и Ласко до супрематических открытий Казимира Малевича». В книге органически сочетается теоретическая информация, поданная в доступной форме, с иллюстрациями активных участников проекта, чья увлеченная работа дала материал для создания книги.

Методика М. Хлобыстиной заключается в изучении «конкретных произведений искусства на базовом, понятном ребенку уровне и последующем создании реплики этих произведений. Разумеется, о точном копировании здесь речь не идет, это лишь передача узнаваемого образа. Для каждого выбранного произведения используется своя техника. Так, чтобы воссоздать скифские петроглифы, юный художник учится делать печать по вырезаным из картона трафаретам, а имитация чернофи-

---

<sup>4</sup> Хлобыстина М. Маленькая история искусства... С. 3.

гурной керамики создается с помощью коллажа из рисунков гуашью»<sup>5</sup>.

Автор выдерживает хронологический принцип подачи мировой истории изобразительного искусства, предлагая определенную стратегию занятий: крупное движение в истории искусства, какой-либо исторический этап или творческое наследие знаменитого художника как объект для понимания системы художественных координат, предложенных временем и направлением. Любое произведение, ставшее поводом для рисования, – наскальный рисунок, фреска, мозаика, гравюра, картина, воплощается в самостоятельном изложении в заданной системе художественных координат, свободном ли, как фантазия на заданную тему, или вследствие четкой схемы – как строго выстроенный парафраз. Важно, что наставник предлагает широкую вариативность изобразительных техник, иногда смелых и экстравагантных: коллаж из обрывков старых журналов и кусочков газет, отпечатки картофельными брусочками, ватные палочки вместо кисточек, рисование пальцами, использование морской соли для имитации цветного стекла витражей и многое другое. Есть бумага, гуашь, акварель, кисти, пастель. Да, «все жанры хороши, кроме скучного» – это в первую очередь при работе с детьми.

И вопросы, вопросы – дети весьма любознательны: «Как устроена картина? Почему у Передвижников все понятно, а у Авангардистов ничего не по-

---

5 Хлобыстина М. Маленькая история искусства: первые 11 шагов [Электронный ресурс]. URL: <https://bibliogid.ru/knigi/podrobno-o-knige/14420-majya-khlobystina-malenkaya-istoriya-iskusstva-pervye-11-shagov> (дата обращения: 29.09.2022).

нятно? Что такое “композиционный центр”, почему Кубисты все разломали на кусочки и как можно пересказать Натюрморт? Кто сказал, что Охра – хлеб живописи? Почему у Вермеера окно всегда слева? Венецианов жил в Венеции? Брюллов был там, когда Помпею засыпало? Как правильно: ПикАссо или Пикассо?»

У никогда не бывавшего на студийных занятиях читателя книги, взрослого или подростка, велик соблазн увлечься логично организованным рассказом, и – дальше, дальше: «После получения информации ее предлагается незамедлительно применить на практике. Почувствовать себя древним человеком в пещере Ласко, средневековым мастером на строительстве собора, художником-импрессионистом перед тем же самым собором может каждый ребенок. Всё это предлагают избразить своими подручными средствами, попутно насыщая рассказ информацией о различных художественных приемах и техниках. Такой практический подход к искусству может помочь заинтересовать искусством тех, кто не видит смысла в походах в музей», – вот искренние отзывы на книгу<sup>6</sup>.

Книга раскрывает суть методики М. Хлобыстиной, оставляя за ее блоком восторг чувственного восприятия детей. Так, из записей автора при работе над репликой произведения «Аржантёй» Эдуарда Мане: «...пришла идея искать картинам подходящий по настроению вкус. Для этой сошлись на вкусе мягкой груши в холодном пломбуре». В ре-

---

6 Цит. по: Маленькая история искусства // Вконтакте. URL: [https://vk.com/mayakhlobystina?w=wall-105437950\\_1405](https://vk.com/mayakhlobystina?w=wall-105437950_1405) (дата обращения: 29.09.2022).

зультате – улыбка и искреннее желание записаться на занятия.

Искусствовед Т. С. Юрьева так оценивала работу М. Хлобыстиной: «...она привнесла в обучение детей ремеслу рисунка и живописи абсолютно новые задачи и с необыкновенной внешней легкостью добилась прекрасных результатов... Меня поразило как педагог дает ребенку возможность познавать шедевры искусства, произведения гениальных художников разных эпох. Но в той же степени меня изумляют дети, сами выбирающие объекты для собственного познания и воплощения своей интерпретации... Майя работает самоотверженно, увлеченно, и ученики отвечают ей признательностью и любовью. Они уже не хуже нас знают, что такое импрессионизм, русский авангард, классика. Они впитывают основы мировой культуры, и им будет интересно жить, кем бы они ни стали...»<sup>7</sup>

Вглядываясь в произведения мирового искусства, одновременно создавая собственное произведение, ученик узнает историю искусства, изучает различные изобразительные техники, познает основы художественной композиции, запоминает предмет, который послужил отправной точкой для его работы, и расширяет не только свой интеллект, но и взгляд на мироустройство в целом. Несмотря на то, что методика М. Хлобыстиной разрабатывалась для обучения детей, на практике оказалось, что она интересна и взрослым – этому способствуют точно расставленные акценты и логично орга-

---

<sup>7</sup> Маленькая история русского искусства // izi.TRAVEL. URL: <https://izi.travel/fr/5074-malenkaya-istoriya-russkogo-iskusstva/ru> (дата обращения: 29.09.2022).

низованный рассказ. Автор органично выстраивает книжное «повествование» – 11 шагов во всемирной истории искусства – как мозаичное полотно бытования человечества, скрепленное визуальными параллелями и образными связями. Несомненно, книга «Маленькая история искусства: первые 11 шагов» будет полезна каждому родителю.

На с. 216–220 репродуцированы работы учащихся Детского творческого центра «Театральная семья»



1. Коррида. Бумага, гуашь





2. Реплики картины  
Эль Греко «Рыцарь  
с рукой на груди».  
Около 1580. Бумага, гуашь



3. В. Ларионова (6 лет).  
Реплика картины Б. ван дер  
Аста «Цветы в китайской  
вазе и бабочка на грозди  
винограда» (1640-е).  
Бумага, гуашь



4. Реплика картины Я. Вермеера  
«Женщина, читающая письмо»  
(1663–1664). Бумага, гуашь



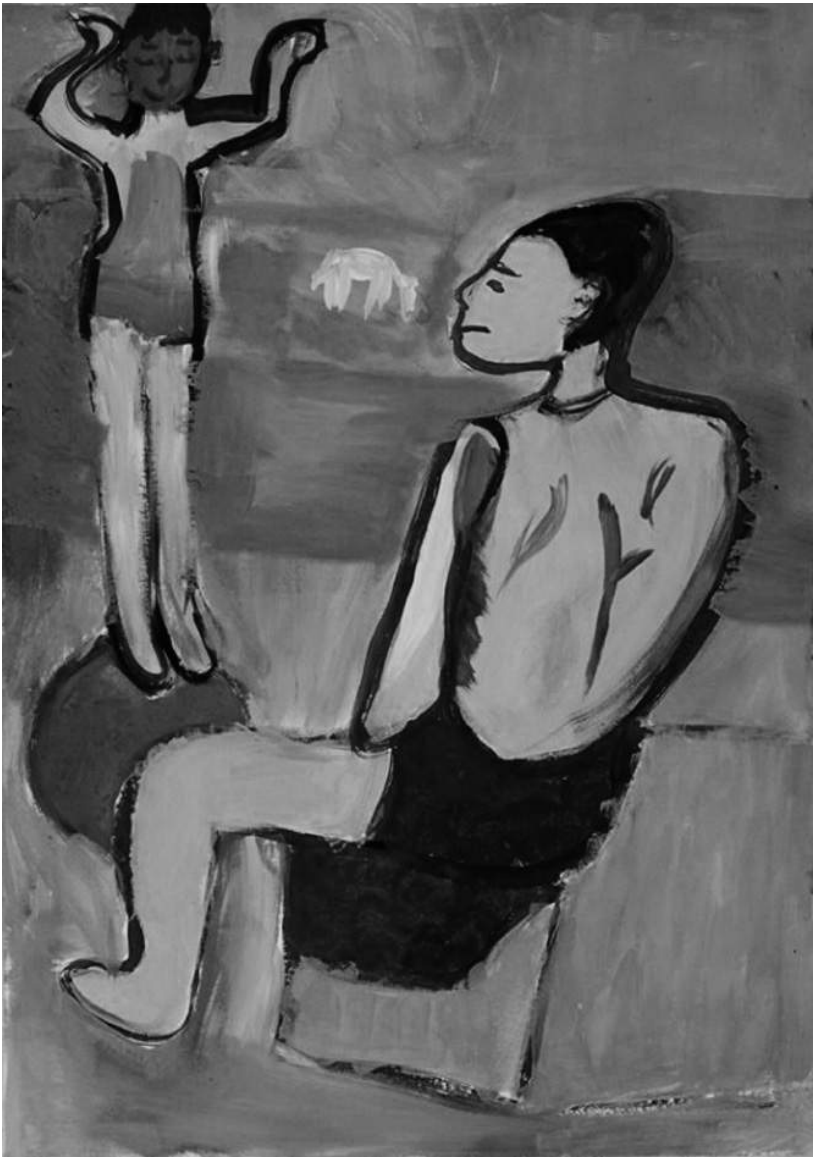
5. Реплика картины Караваджо «Вакх»  
(около 1596). Бумага, гуашь



6. Реплика картины К. Маковского  
«Наряд русской невесты» (1889).  
Бумага, гуашь



7. Реплика картины О. Ренуара «Портрет  
актрисы Жанны Самари» (1878).  
Бумага, гуашь



8. Реплика картины П. Пикассо «Девочка на шаре» (1905). Бумага, гуашь



9. Реплика картины К. Малевича  
«Плотник» (1911–1912).  
Бумага, цветные фломастеры



10. Реплика картины Н. Удальцовой  
«Автопортрет с палитрой» (1915).  
Бумага, гуашь

*Корытов Олег Витальевич*

ШРИФТОВЫЕ ЗНАКИ  
КАК ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА  
ВОПЛОЩЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА  
В ТИПОГРАФИЧЕСКИХ ПОРТРЕТАХ

«Точка, точка, запятая!» Всем известные слова из детского стихотворения. Кто из нас в детстве ни разу не рисовал человечков из знаков препинания, букв и цифр? Думаю, что очень немногие. Это интересный и увлекательный процесс. В нем заложено стремление человеческой природы к рисованию антропоморфных или зооморфных изображений из знаков, предназначенных совсем для иных целей. В своем роде это трансформация семиотики одной кодовой системы в другую с использованием одних и тех же знаков. В данном случае знаки для передачи текста применяются как элементы изображения, переходят из вербальной области в невербальную. В этой связи встает вопрос о художественности получаемого изображения. Визуальный образ, созданный из шрифтовых знаков, должен обладать всеми свойствами и достоинствами произведения графического искусства. Если мы говорим о портрете, то здесь должны быть и сходство, и настроение, и образ. В то же время для меня важно под-

черкнуть типографическую специфику портрета средствами композиции.

Жанр типографического портрета не нов, и художники и дизайнеры нередко к нему обращаются. Изобразительная типографика вообще один из излюбленных приемов рисования типографскими элементами. Ее часто применяют в обучении студентов графическому дизайну в силу того, что этот прием развивает образное мышление и видение. Кроме того, этот способ тренирует точность постановки творческой задачи и четкость ее выполнения ограниченными средствами. При этом мы не вправе свободно деформировать шрифтовые знаки. При необходимости допускается кадрирование или зеркальное отображение как некая отсылка к печатным типографским формам. Составление композиций во времена типографских литер было весьма трудоемким и кропотливым процессом, конструированием в полном смысле этого слова. Цифровой набор, конечно же, намного облегчил задачу, когда из процесса выпала долгая ручная работа. Для художника открылись необычайные возможности. Велико искушение поиграть буквами, и нередко подобные изображения выглядят действительно результатом игры или же техническим упражнением. Вот тут и наступает момент художественного творчества, постановки художественной задачи, поиска образного решения и выбора изобразительных средств. Произведение искусства никогда не получается спонтанно и быстро. Меня часто спрашивают, сколько времени у меня уходит на изготовление портрета. На что я отвечаю: «А с чего начинать отсчет?» Да, бывает,

вдруг какая-то тема заинтересует так, что хочется быстро что-то сотворить. Но нет, нужно время возделывания, созревания, если угодно, селекции.

Однажды меня заинтересовала тема применения знаков наборного шрифта для создания типографического портрета. Первым опытом был портрет Н. В. Гоголя, вплетенный в композицию заголовка оформленной и проиллюстрированной мною книги «Нос», выпущенной в 2009 г. к 200-летию писателя.

Затем, как я уже упомянул, наступило время созревания. Попытки обратиться к портретной типографии были, но без особого энтузиазма. После долгого перерыва я вернулся к теме типографического портрета и сделал серию портретов русских писателей «За скобками» в технике шелкографии. В этих портретах использованы знаки разных наборных шрифтовых гарнитур: как антиквенных, так и гротескных. Шелкографские оттиски были сделаны черной краской на бумаге нескольких цветов. Одно изображение в пяти вариантах. Это дало эффект разного настроения и состояния портретируемого.

Так совпало, что серия впервые была показана накануне 210-летия со дня рождения Н. В. Гоголя. Она вызвала интерес у издательства «Книжная индустрия». В рамках программы «Литературные сувениры» была переиздана книга «Нос», а также выпущены в свет календари, футболки, блокноты, открытки и магниты с портретами не только Гоголя, но и других писателей из серии «За скобками». Так мои типографические портреты вышли за рамки отдельного книжного издания, перешли на иные

изобразительные плоскости и экспозиционные пространства, начали жизнь в формате арт-проекта.

Следующим этапом развития темы стал большой проект «Времена/Times», посвященный одной из самых популярных шрифтовых гарнитур – «Times». Символичное звучание названия этого шрифта побудило меня к созданию из элементов шрифта «Times» серий плакатов с портретами выдающихся людей, оставивших свой след в истории науки и культуры. В названиях серий используется игра слов. Термин «Typeface» означает начертание шрифта. В названиях серий это слово означает лицо из шрифта – типографический портрет.

В этом проекте я ограничил себя в выборе изобразительных средств, используя небольшой набор из элементов исключительно гарнитуры «Times» в отличие от серии «За скобками», где я применял разные шрифтовые гарнитуры и большее количество знаков. Эти ограничения заставляют меня искать наиболее характерные черты персонажа и находить художественно-образные решения максимальной схожести минимальными средствами. В то же время насыщенность, то есть количество повторяющихся элементов, может быть разной в зависимости от фактуры лица. Композиционные решения всегда подчинены выбранной форме выражения – типографическому плакату. Цветовое решение подчеркнуто лаконично, это белый, черный и красный. При этом белый цвет – активный, моделирующий композиционный строй плаката. Таким образом, в этом проекте решались задачи художественной выразительности как непосредственно портретов, так и плакатов в целом.



В 2020 г. за серию плакатов «TypeFace at VKHUTEMAS Times» я был удостоен диплома победителя 14-й Международной биеннале графического дизайна «Золотая пчела» в номинации «БАУХАУС / ВХУТЕМАС – 100», а также Диплома Родченко.

В 2021 г. в Российской государственной детской библиотеке прошла персональная выставка «111». По итогам выставки под патронажем Первой образцовой типографии был издан альбом «111+1. Типографика в лицах / Typefaces in Faces». В альбоме представлены 21 портрет серии «За скобками», три серии по 30 плакатов «TypeFace at All Times», «TypeFace at Music Times» и «TypeFace at VKHUTEMAS Times» плюс один портрет крупнейшего русского издателя и просветителя, основателя Первой образцовой типографии И. Д. Сытина. В этом альбоме мною впервые употреблен термин «типортрет» (от «типграфический портрет»).

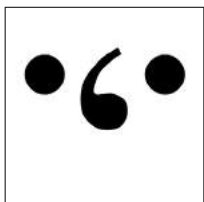
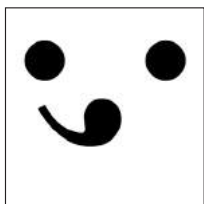
В марте 2022 г. в Чеховском культурном центре в Москве состоялась выставка «Типографика в лицах», составленная уже из 161 работы. На выставке представлены серии «За скобками», «TypeFace at All Times», «TypeFace at Music Times», «TypeFace at VKHUTEMAS Times», «TypeFace at Tretyakov's Gallery Times», «TypeFace at Modernism Times». Отдельно представлен цикл из четырех плакатов «Код Достоевского». В плакатах тексты набраны генератором штрих-кодов, которые можно прочесть с помощью сканера смартфона. В то же время штрих-код в виде жесткой решетки служит активным графическим элементом.

Главным для себя в работе над типоретретами я считаю достижение максимальной художествен-

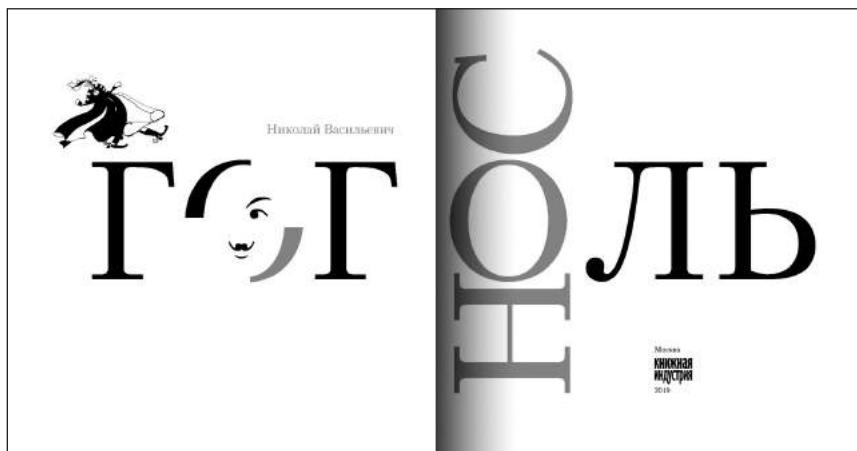
ной выразительности минимальными средствами типовых элементов наборной графики. Я стараюсь избежать как карикатурности, так и механического копирования оригинала. Для меня важно, чтобы одинаковые знаки, будь то точка или запятая, например используемые для обозначения глаз портретируемого, выражали индивидуальность взгляда и характера.

Неслучайно я сократил словосочетание типографический портрет до типортрет. Я этим как бы подчеркиваю то, что в типографическом портрете, выполненном из типовых шрифтовых элементов, я стараюсь выразить характерные черты того или иного типа лица, передать индивидуальность личности портретируемого.

Тема «Времена/Times» продолжается, пока есть художественный творческий запал. Поэтому, выступая перед аудиторией, я говорю на прощание: «Until next Times!»



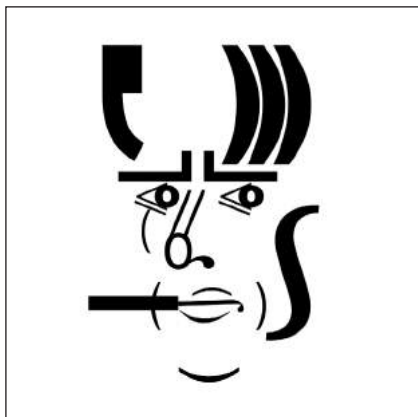
1–3. Примеры элементарной типографики. Точка, точка, запятая... В трех композициях изменено лишь положение запятой, но при этом меняется эмоциональное состояние. Какой повод для фантазии! Можно портрет, можно и группу. Как посмотреть – и как увидеть.



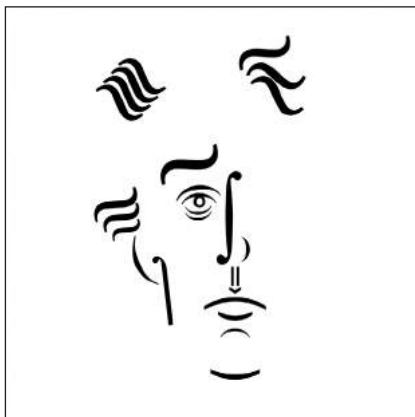
4. Титульный разворот книги «Нос» (М.: КИТОНИ, 2009).  
 Портретное изображение Н. Гоголя вписано в шрифтовую композицию разворота.



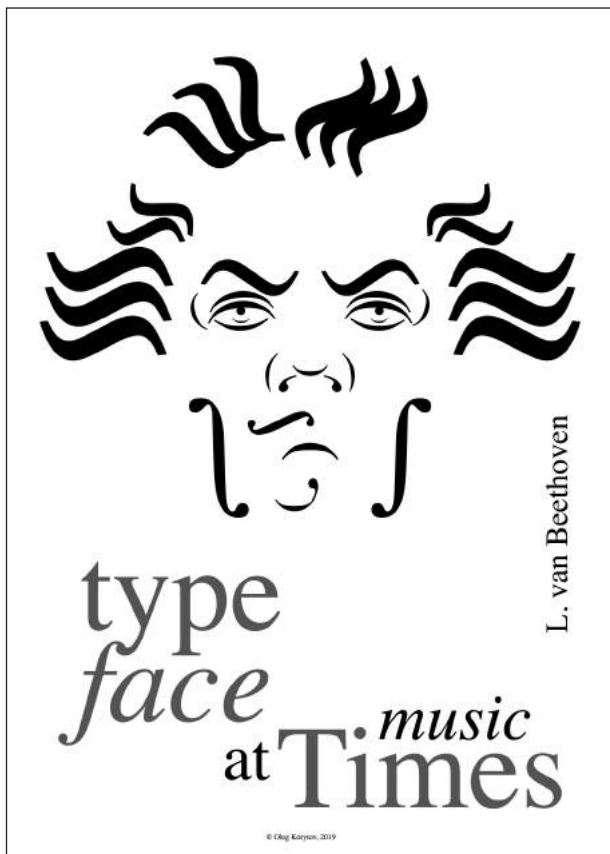
5. Ф. Достоевский.  
 Серия «За скобками».  
 2018



6. В. Маяковский. Серия «За скобками». 2018



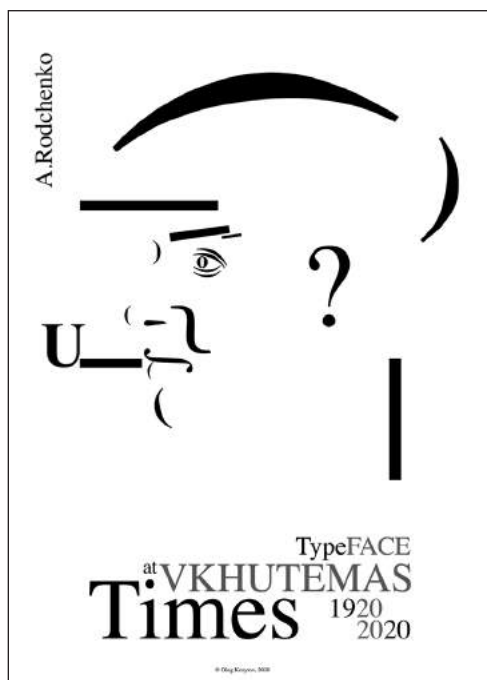
7. А. Блок. Серия «За скобками». 2018



8. Л. ван Бетховен.  
Серия «TypeFace at  
Music Times». 2019



9. Данте. Серия «TypeFace at All Times». 2019



10. А. Родченко. Серия «TypeFace at VKHUTEMAS Times». 2020

## *Звонарёва Лола Уткировна*

### ИЛЛЮСТРАЦИЯ В ПРАВОСЛАВНОЙ КНИГЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ: ВЕРСИЯ ПЕТРА ГРИГОРЬЕВА

Сегодня в России более трехсот издательств выпускают для детей книги о православных подвижниках и пересказы Писания. Иллюстрации к ним готовят разные художники, но выдержаны они примерно в одном духе – холодноватого академизма конца XIX в. Московский художник Пётр Григорьев (р. 1960) работает иначе. Это связано с его мировоззрением, творческим путем, пройденным до того, как он пришел в книжную графику, с его творческими установками.

В 1994 г. художник написал первого ангела. А в 1997-м у стен строящегося в центре Москвы храма Христа Спасителя сделал большеформатную деревянную инсталляцию «Вертеп». В 1999 г. художника включили в группу монументалистов, и в течение девяти месяцев он принимал участие в росписи барабана храма Христа Спасителя, где научился всему циклу монументальной живописи.

В тишине небольшой мастерской в загородном доме, расположенном в тридцати километрах от

Троице-Сергиевой лавры, рождались полотна, проникнутые православным мироощущением художника. Его несуетная созерцательность, душевная чистота, воцерковленность, одаренность проявляются в монументальных работах, в живописи и в графике. Австрийский поэт Рильке как-то заметил: «Россия граничит с Господом Богом». Эта мысль близка художнику.

Ангельские лики и религиозные сюжеты с середины 90-х гг. в живописи Григорьева стали главными. Художник создает «Ангела светлого света» (2009) с зеркалом и крестом в руках. Ангел открывается нам силуэтом, легким, воздушным, мерцающим колоритом. Золотисто-голубоватый тон... Вскоре появляется полотно «Ангел сидящий» (2011) – в желто-красных тонах. Художник, тщательно прописывая композицию, мастерски выстраивает общую колористическую гамму произведения.

В серебристой гамме выдержаны полотна «Жены-мироносицы у Гроба Господня» (2011) и «Сергий Радонежский. Собеседниче ангелов» (2018). В название картины художник вынес цитату из тропаря Сергию Радонежскому, который он нередко поет в подмосковном храме, носящем имя преподобного. Художник заметил: преподобный был собеседником ангелов. В 2021 г. Пётр написал большое полотно «Шестикрылый серафим» в сложной мерцающей, синевато-бордовой гамме, погружающей зрителя в космическое пространство, в котором в чуть заметной голубой дымке парит монокромный грозный шестикрылый ангел.

Художник, закончивший художественно-графический факультет Московского полиграфического

института (мастерская академика А. В. Васнецова) и прежде оформлявший детективы, с начала 1990-х гг. увлекся иконами византийского письма, старорусским православным искусством – иконописью, фресками, храмовой архитектурой, – почувствовал их самобытную красоту. Иконопись Григорьев воспринимал как синтез мощного совершенного искусства, где в гармонии соединено духовное начало, совершенство композиции, конкретность сюжета и точность живописного решения. В искусстве иконописи повествовательное, нравственное и дидактическое начала не исчезали. Погрузившись в него, художник собрал библиотеку книг по иконописи. В них он рассматривал древнерусскую книжную графику, узорчатые рамки и декоративные элементы рукописных древних книг. Ему хотелось создавать иллюстрации, отвечающие духу древнерусской рукописной книги и наследующие ее стилю.

Первую книгу художник сделал в 2003 г. для московского издательства «Детская литература». Это была «духовная проза» – сборник рассказов и повестей Б. К. Зайцева «Преподобный Сергей Радонежский».

Книга открывалась черно-белым портретом писателя, сделанным художником с известной фотографии (за его спиной – русские просторы, лес, еле заметная крошечная церковка). Иллюстрации выполнены черной тушью, пером и кистью. Будучи опытным портретистом, П. Григорьев подчеркнул в облике прозаика внутреннюю строгость и молитвенную сосредоточенность. В книгу вошли повести («Преподобный Сергей Радонежский», «Афон»



и «Валаам») и четыре рассказа («Священник Кронид», «Люди Божии», «Алексей Божий человек» и «Сердце Авраамия»). Одиннадцать полуполосных работ сделал П. Григорьев к повести про преподобного Сергия.

Художник уже несколько десятилетий живет неподалеку от Троице-Сергиевой лавры, святой, основатель этого монастыря, особенно близок и дорог ему. На первую и четвертую сторонки обложки мастер вынес, слегка видоизменив их и подкрасив акварелью, две ключевые иллюстрации к важным эпизодам в житии святого. На лицевой стороне – благословление князя Дмитрия Донского на битву с Мамаем (на заднем плане, за спиной преподобного, на коленях стоят монахи-воины Пересвет и Ослябя, посланные преподобным в знак духовного благословления на бой с татарами). На спинке обложки изображен худенький подросток Варфоломей, благословляемый таинственным старцем, – фоном для этой сцены служит лирический русский пейзаж: лес, поле, река, пасущиеся лошади и огромное тревожное небо.

Главный принцип, которому следовал художник, – соединение условного и реалистического.

Иллюстрируя повесть Зайцева «Афон», Григорьев опирался на публикации паломников, а сам он побывал на полуострове десять лет спустя. По фотографиям художник представил природу Афона – суровую и возвышенную: высокие горы, обрывистый скалистый берег, на краю которого видны крохотные церкви и кипарисы. Он пытался найти новые, свежие ракурсы: ночной вид в окно на монастырь – луна, море, тени от колокольни,

пальмовые ветви, трепещущая листва. Художник уловил особенности фонского пейзажа: застывшие террасы на каменных уступах, берега, резко уходящие под воду клиньями. Не забывал он и о местных легендах: немощный старец один тащит тяжеленный ствол, а верхушку того же дерева поддерживает целая группа монахов. Возникла в работах на тему Афона и романтическая интонация: соединение мрачноватой суровой природы, силуэта монастыря, судна, рыбацкой лодки вдали, скал.

В иллюстрациях к повести «Валаам» крест – важное действующее лицо. В поездках на Север в 1990-е гг. художник почувствовал фантастическую силу сплетения деревьев с камнями, рождающее новую духовную реальность, самобытное соединение пейзажа и молитвенного начала. Валаам – отдаленность от цивилизации, деревья, природа, зверье, кельи в зарослях. В иллюстрациях ощутима сказочность, таинственная загадочность. Григорьев использует прием, впервые примененный Венециановым: исчезла церковная стена, и мы видим молящегося старца в крохотном деревянном храме. Художник дробит пространство дверьми и окнами, открывая безлюдную пустоту за ними.

Иллюстрируя рассказы, Григорьев опирался на личный опыт воцерковленного человека. На одной из заставок он изобразил реальную сцену 1993 года: вход в храм в подмосковной Тарасовке, где он долго был прихожанином, у входа протоиерей Вячеслав (вскоре ушедший из жизни), кафедра на полу церкви, затейливый иконостас вдали. Но и Зайцев

писал свои рассказы, вспоминая реальные истории и собственные путешествия.

Другого героя прозы Б. Зайцева – Алексея, человека Божьего, – художник изображает на фоне вечного города Рима. Две декоративные заставки, предшествующие вступительной статье О. Н. Михайлова об авторе книги и комментариям, концовка, завершающая книгу, сделаны в традициях древнерусской книжной миниатюры.

В 2003–2005 гг. Григорьев погрузился в работу над иллюстрациями, рассказывающими о православных святых: Сергии Радонежском, блаженной Ксении Петербургской, мученице Ирине, святителях Василии Великом, Григории Богослове, Довмонте, князе Псковском, Иоанне Златоусте, Матроне Московской. Он проиллюстрировал около двадцати книг, сотрудничая с православной редакцией московского издательства «Росмэн», выпускавшей серии книг для семейного чтения «Спаси и сохрани», «Твое святое имя», «Душа России», и передал им права на свои иллюстрации.

Художник провел немало времени в Государственной исторической библиотеке, рассматривая древнерусские рукописные фолианты и зарисовывая в альбом прихотливые узоры, миниатюрные заставки и концовки. Используя накопленный опыт, он ставил себе задачи более сложные, чем простое копирование. Со временем Григорьев старался в разных книгах стилистически соответствовать эпохе, в которую жил святой. Например, в иллюстрациях к книге об Иоанне Кронштадтском художник использовал графический ход, близкий дагерротипу, фотореализму, попу-

лярному в годы триумфа критического реализма фотографии.

Московский арт-критик Л. С. Кудрявцева так оценила эти работы: «В стилистике древних миниатюр иллюстрирует книги о святых Пётр Григорьев. Условный язык изображений древних исчезнувших городов, костюмов и быта, пейзажей, самих героев не обманывает маленького читателя, приближая его не к исторической полуправде, а к пониманию мира икон, канонических сюжетов, особенно когда речь идет о святых великомученицах или великомучениках, живших в раннехристианские времена... религиозные рисунки П. Григорьева, благородные по колориту и сдержанные по настроению – они “о чистых душой и духом”».

Его образы конкретны и условны одновременно, одухотворены, нарисованы с большим чувством к православным подвижникам, пренебрегающим мирскими благами и радостями. Готовясь к работе над книгой о Матроне Московской, художник отправился за двести километров в деревню Себино, где родилась и жила святая. Иллюстрируя рассказ о житии Ксении Петербургской, художник обращался к гравюрам, изучал костюмы и интерьеры эпохи, а иллюстрации заключал в деликатно орнаментированную рамку, которую мы видим в древнерусских книжных миниатюрах. В других книгах из той же серии – в заставках и концовках – он опирался на скрытые возможности белого листа, делая его напряженным и активно участвующим в действии.

В 2005 г. Григорьев для серии «Отчизны верные сыны» иллюстрировал повесть Валерия Воскобойникова «Довмонт, князь Псковский» о святом

воине XIII в., спасителе Пскова. Заметно влияние иконописи: рисунки подробны, богаты деталями, выдержаны в теплом красно-коричневом колорите. Пространство решается по законам обратной перспективы, принятой в иконах. Художник, опираясь на иконописные приемы, дробит и углубляет пространство листа темными окошками, темными дверями и арками, акцентирующими выразительность красного пятна, расширяет изобразительные возможности иллюстрации. Создается праздничное пространство, в котором неизбежна победа добрых сил. Оживляя открываемый мир христианских подвижников, Григорьев делает книги радостными. Он использует стилистический ход, «подсмотренный» в древнерусских книгах: на одной странице изображаются разные события, объединенные в общем пространстве.

Увлеченность стихиями воды и неба, пейзажем Григорьев выразил в книгах о православных святых и мучениках, добиваясь ритмически выверенного совершенства композиции рифмующимися облаками, деревьями, волнами. Плывущие рыбы воспринимаются как древний христианский символ: апостолы были простыми рыбаками, пятью рыбинами Христос накормил тысячи людей. Деятельное добро и противостояние злу – ценности в книгах, где иллюстратор достигает гармоничного единодушия с автором текста.

Всемирная драма пандемии и перенесенная болезнь внесли новые ноты в живопись художника. В 2020 г. он обратился к теме Апокалипсиса. На I Биеннале христоцентричного искусства в Черниговском патриаршем подворье в Москве демонстри-

ровались его полотна «Трубящий ангел декабря» и «Между небом и землей».

Картины художника кажутся фрагментами фресок огромного полуразрушенного храма традиционной русской культуры, не восстановленного в полном объеме после эпохи государственного атеизма.

Работы П. Григорьева позволяют рассматривать его творчество в рамках православного неосимволизма, задача которого, по мнению академика РАХ А. Лидова, – «возрождение сферы сакрально-художественного в современной культуре, собирание в самых разных формах художников всех направлений, которые разделяют иеропластическое восприятие мира и готовы говорить с окружающим обществом всерьез и без стеба о самом важном. В этом смысле иеропластия может быть понята как своего рода знамя, под которое могут встать все принимающие эту жизненную позицию и художественную стратегию». Произведения художника помогают приобщиться к божественной радости бытия: почувствовать гармоническое начало сможет каждый, кому по силам задуматься о духовных ценностях христианства и совершенстве Природы.

В 2021 г. П. Григорьев вернулся к иллюстрации: выполнил рисунки для издания из серии «Добрая книга России» – сборника русских и зарубежных писателей из притч, сказок, рассказов о святых для семейного чтения «Искра Божия. Уроки настоящей любви». В рисунках, как и прежде, заметны приемы иконописного решения пространства и перспективы. Полосные и полуполосные иллюстрации выполнены акварелью и щедро орнаментированы. Художник отдает предпочтение сдержанной

гамме – разным оттенкам голубого и коричневого. Центральный мотив в изобразительном решении многих иллюстраций – дуэт, любящие супруги или жених и невеста объединены чаепитием с душевной беседой или храмом, на фоне которого изображены. Герои показаны в момент прерванного действия. Художник переносит читателя и в средневековую Европу: на иллюстрациях появляется рыцарь на коне, островерхие замки, стройные кипарисы. В тексте Андерсена восстановлены христианские фрагменты сказки «Снежная королева», некогда сокращенные переводчицей А. Ганзен: «Кай и Герда взглянули друг на друга и тут только поняли смысл слов: “Уж розы в долинах цветут, // Младенец Христос с нами тут!”». Изобразительный финал сказки – образ сидящего на желтом камне Спасителя, благословляющего малышей.

#### КНИГИ, ОФОРМЛЕННЫЕ П. ГРИГОРЬЕВЫМ

1. Алеева Н. Валентин: Книга-подарок. М.: Росмэн, 2004 [Серия «Твое святое имя»].
2. Алеева Н. Наталия: Книга-подарок. М.: Росмэн, 2005 [Серия «Твое святое имя»].
3. Ананичев А. Ксения: Книга-подарок. М.: Росмэн, 2003 [Серия «Твое святое имя»].
4. Ананичев А. Сергей Радонежский. М.: Росмэн, 2006 [Серия «Душа России. Наши православные святые»].
5. Ананичев А. Три святителя. М.: Росмэн, 2005 [Серия «Душа России. Наши православные святые»].
6. Веденяпина Э. Марина: Книга-подарок. М.: Росмэн, 2003 [Серия «Твое святое имя»].
7. Воскобойников В. Довмонт, князь Псковский. М.: Росмэн, 2005 [Серия «Душа России. Наши православные святые»].

8. Воскобойников В. Иоанн Кронштадтский. М.: Росмэн, 2005 [Серия «Душа России. Наши православные святые»].
9. Григорьева Е. Анна: Книга-подарок. М.: Росмэн, 2003 [Серия «Твое святое имя»].
10. Григорьева Е. Елена: Книга-подарок. М.: Росмэн, 2004 [Серия «Твое святое имя»].
11. Зайцев Б. Преподобный Сергей Радонежский. Духовная проза. М.: Детская литература, 2004 [Серия «Школьная библиотека»].
12. Искра Божия. Уроки настоящей любви [Книга рассказов, сказок, притч и историй] / сост. Е. Бабенко. М.: Покров ПРО, 2021 [Серия «Добрая книга России»].
13. Неволина Е. Виталий: Книга-подарок. М.: Росмэн, 2004 [Серия «Твое святое имя»].
14. Сергейчук Е. Клавдия: Книга-подарок. М.: Росмэн, 2005 [Серия «Твое святое имя»].
15. Сергейчук Е. Зинаида: Книга-подарок. М.: Росмэн, 2004 [Серия «Твое святое имя»].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Кудрявцева Л. Собеседники поэзии и сказки. Об искусстве художников детской книги. М.: Московские учебники, 2008.
2. Лидов А. Иеропластика. Сакральные ценности и визуальная культура // I Биеннале христоцентричного искусства [Каталог]. М.: Православный портал «Иисус», 2021. С. 9–10.
3. Михайлов О. Тихий свет. Борис Константинович Зайцев // Зайцев Б. Преподобный Сергей Радонежский. Духовная проза. М.: Детская литература, 2004. С. 5–18.
4. Чегодаева М. Ангелы Петра Григорьева // М. Чегодаева. Художники Пётр Григорьев. Екатерина Кудрявцева. М.: УП ПРИНТ, 2014. С. 14–49.





1. Большой серый ангел. 2007. Холст, масло

2



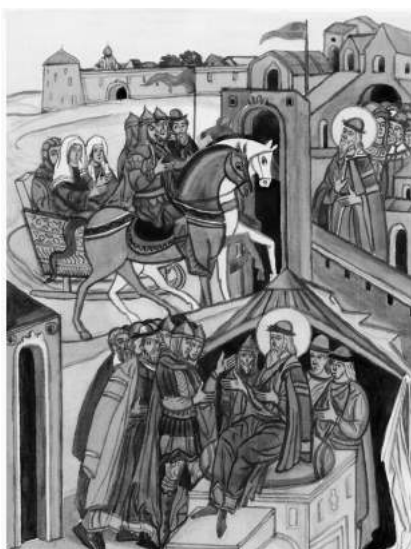
3



2–5. Иллюстрации к книге В. Воскобойникова «Довмонт, князь Псковский»  
(М.: Росмэн, 2005)

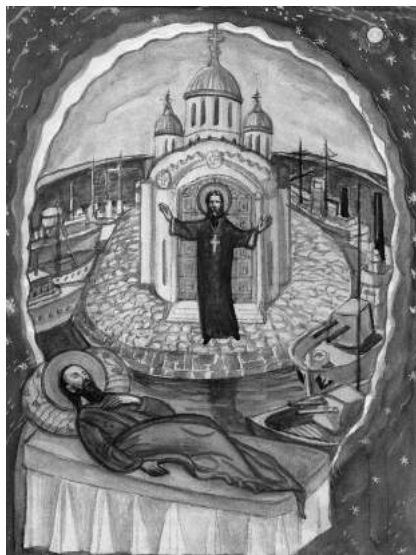


4

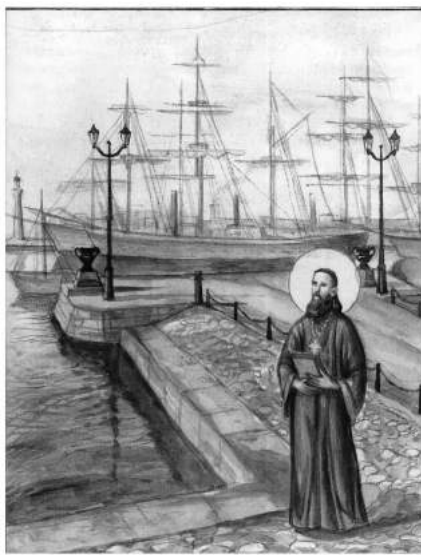


5

6



7



6–8. Иллюстрации к книге В. Воскобойникова «Иоанн Кронштадтский»  
(М.: Росмэн, 2005)



8



9



10



11

9–11. Иллюстрации к книге «Блаженная Ксения Петербургская»

*Петрова Елена Николаевна*

ОБРАЗЫ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ  
В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА-ИЛЛЮСТРАТОРА  
ГАЛИНЫ ЗИНЬКО

Галина Зинько (р. 01.10.1986) – молодой украинский художник-иллюстратор. Она оформила более тридцати современных и классических сказок, среди которых произведения Г. Х. Андерсена, Ш. Перро, Э. Т. А. Гофмана, С. Т. Аксакова и других.

Из ранних работ художницы можно отметить иллюстрации к сказкам «Аленький цветочек» (2012), «Спящая красавица» (2012) и «Красная Шапочка» (2014). Более поздние – «Золушка» (2019), «Щелкунчик и Мышиный король» (2020) и «Снежная королева» (2021). «Дюймовочку» Г. Зинько оформляла дважды – в 2013 и в 2021 гг.

У художницы сформировался собственный оригинальный стиль, который она называет «сказочным реализмом». Г. Зинько изображает «все сказочное в тексте максимально реалистично»<sup>1</sup>. Можно выявить общие черты, характерные для творчества художницы, в то же время за десять лет прослеживаются заметные изменения. Техника

---

<sup>1</sup> Электронное письмо Г. Зинько к автору статьи от 07.12.2021.

цветной линогравюры, в которой работает Г. Зинько, позволяет делать изображения большого размера и создавать разнообразные текстуры, а небольшие детали дорисовывать на компьютере.

От ранних к более поздним произведениям у художницы меняется отношение к колориту. Понимание цвета и фактуры у Г. Зинько формируется во время чтения текста, она замечает, «что у хорошего текста они уже есть, свои»<sup>2</sup>.

В иллюстрациях к сказкам «Аленький цветочек» и «Спящая красавица» преобладают желтый, розовый, голубой, зеленый цвета. Колористическое решение построено на контрастном сочетании ярких теплых тонов. В работах более позднего периода художница чаще использует оттенки одного цвета, часто изображения практически монохромны. Контрастные акценты художница выносит на периферию композиции: колорит становится более глубоким. Лошади и бегущие за ними мыши в иллюстрациях к «Золушке» изображены оттенками серого цвета, что подчеркивает только что случившееся с ними волшебное превращение. Яркие цвета привлекают внимание, тогда как темные, приглушенные тона создают эффект присутствия, погружая зрителя в сказочную атмосферу.

В ранних работах действующие лица в большинстве случаев находятся в центре композиции, а в более поздних помещены на периферию. Асимметрия придает иллюстрациям динамику и выразительность. Во внешности героинь прослеживаются автопортретные черты, это особенно заметно в образах Настеньки, Спящей красавицы и Золушки.

---

<sup>2</sup> Электронное письмо Г. Зинько к автору статьи от 07.12.2021.

Г. Зинько в интервью говорит о том, что текст для нее первичен. «Я привязана к тексту, в любом случае, но во многом, создавая иллюстрации, я еще и высказываю свое к нему отношение. То есть цитирую его... но стараюсь выбирать такие интонации, чтобы в них отражалось и мое личное впечатление»<sup>3</sup>. Следование за фабулой является характерным для творчества художницы. Г. Зинько интерпретирует литературное произведение, придерживаясь «сюжетно-повествовательной системы»<sup>4</sup>, при этом в ранних иллюстрациях акцент делается не на внутренние переживания героев, а на внешние атрибуты, взаимоотношения и портретные характеристики. Это хорошо заметно в оформлении сказок «Спящая красавица» и «Аленький цветочек», где чувства и эмоции персонажей показаны позой, мимикой и жестом. Купец, герой сказки С. Аксакова, изображен сидящим за столом, он склонил голову, закрывая лицо рукой, красный фон подчеркивает напряженность ситуации. Кафтан купца и платье Настеньки синего цвета, что показывает особую близость отца с младшей дочерью. Печальные лица сестер передают тревожность происходящего – герою предстоит расстаться с семьей. Зрителю становятся очевидны чувства персонажей, когда в «Спящей красавице» в центре композиции героиня и принц смотрят друг на друга и улыбаются.

В более поздних работах Г. Зинько герои как будто одновременно существуют в параллельных

---

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Подобедова О. О природе книжной иллюстрации. М.: Советский художник, 1973.

мирах: в реальном, то есть событийном, и во внутреннем. Художница показывает это с помощью различных приемов, один из них – гипертрофированная несоразмерность, когда персонаж показан слишком маленьким или, наоборот, большим по сравнению с другими предметами. Такой прием встречается в иллюстрациях к «Красной Шапочке», когда героиня изображена очень маленькой на фоне стены дома, что подчеркивает ее беспомощность. Золушка выглядит совсем небольшой по сравнению с сестрами, что указывает на ее статус, а возможно, так героиня ощущает свое положение в семье. Художница подчеркивает несоответствие реальности и внутреннего мира персонажей. Иногда действительность довлеет, и кажется, что героям нечего ей противопоставить. Важность какого-то объекта или события также зачастую показана с помощью значительного размера изображаемого.

В иллюстрациях к «Красной Шапочке» встречается изображение волка, нарисованного в виде тени. Г. Зинько нередко обращается к этому приему в поздних работах. События, вытесненные из сознания героя страхом или чем-то иным, показаны так, что зритель видит лишь силуэт. Нечто пугающее художница зачастую облекает в образы огромных темных теней, к примеру Мышиного короля в иллюстрациях к сказке «Щелкунчик», крота в «Дюймовочке» (2021). Таким же образом Г. Зинько подчеркивает значимость для героя фантазий, а не событий, происходящих в реальности. Например, Золушка мечтает о принце и не замечает, что происходит вокруг, эти события показаны в виде теней, силуэтов.



Все большее внимание в поздних работах Г. Зинько уделяет эмоциональным переживаниям, страхам, воображаемым образам. Они становятся по значимости равными событийному ряду. Художница по-разному показывает фантазии персонажей. В иллюстрациях к «Золушке» мечты об отношениях с принцем – с помощью изображения обнаженных мужчины и женщины, которые напоминают Адама и Еву из библейского сюжета. Символические образы – единороги, ангелы, встречающиеся в иллюстрациях, – тоже подчеркивают, что герои находятся одновременно в реальном и вымышленном мирах.

На вопрос о том, насколько важна для художницы коммуникация со зрителем, Г. Зинько отвечает: «Я очень люблю оставлять послания читателям в иллюстрации, значит, получается, мне важно с ними общаться. Но, если их не считают или считают не верно, я мало обращаю внимания, а иногда решаю, что так даже лучше, и они предназначены не всем»<sup>5</sup>. В иллюстрациях присутствуют черты сюрреализма. Художники этого направления часто изображают предметы и героев непропорциональными по отношению друг к другу, в картинах присутствуют символы, которые являются своеобразным ребусом, предполагающим разгадку. Также многослойны иллюстрации Г. Зинько. Некоторые аллюзии будут понятны только взрослому зрителю, такие как обнаженные мужчина и женщина в мечтах Золушки или объявления «*Cherchez la femme*», расклеенные на домах в том же цикле иллюстраций.

---

<sup>5</sup> Электронное письмо Г. Зинько к автору статьи от 07.12.2021.

Г. Зинько, помимо основной сюжетной линии, часто добавляет в иллюстрации дополнительные смыслы и акценты. Например, в оформлении «Золушки» художница уделяет внимание миру моды и гламура. Творчество Г. Зинько отличает непривычный взгляд на знакомые, классические произведения. Так, костюмы и модные аксессуары, прически, исторические артефакты французского двора времен Людовика XVI и Марии-Антуанетты, такие как корсеты, веера, гобелены, высокие парики причудливо сочетаются с брендами и символами роскоши XXI в. Прически и одежда сестер Золушки – это отсылка к безумному желанию следовать моде, когда прическа значит больше, чем сам герой. Эта линия в оформлении книги также делает ее интересной не только детской аудитории, но и взрослым. Золушка Г. Зинько – совсем юная девочка-подросток, служанка в своем доме. Она мечтает о чуде, о другой судьбе, что, как известно из сюжета сказки, с ней и случается. Тема моды, «французского стиля» присутствует в иллюстрациях к сказке Вильгельма и Якоба Гриммов «Красная Шапочка», которая вышла весной 2022 г. Главная героиня в интерпретации художницы – не маленькая девочка, а юная, взрослеющая. На иллюстрациях изображена косметика: помада, пудра, духи, – предметы роскоши и аксессуары – шляпки, парики, журнал о моде. Брошь бабушки напоминает логотип известного модного бренда. Сказка братьев Гримм, в отличие от версии, литературно обработанной Ш. Перро, рассчитана на взрослых читателей, что указано на обложке книги. Бабушка Красной Шапочки – не пожилая больная женщина, а привлекательная

взрослая дама. На последней иллюстрации в финале сказки бабушка с внучкой пьют вино, которое, по сюжету, мама Красной Шапочки просила дочь отнести вместе с пирогом. Над столом портрет, где изображены мужчина и женщина, вероятно бабушка в прошлом. Г. Зинько предпочитает не помещать героев в конкретную эпоху, они как будто шагают во времени. Художница таким образом оставляет послание читателю, чтобы тот смог его разгадать и прочесть.

Техника Г. Зинько отличается глубиной раскрытия литературного произведения, созданные ею образы яркие, при этом каждую книгу художница старается сделать оригинальной, не похожей на другие. В иллюстрациях к сказке «Щелкунчик и Мышиный король» она намеренно изображает героев, людей и игрушки плоскими, помещая их в одну реальность. Щелкунчик, куклы и солдатики в одежде красного, желтого и зеленого цветов выглядят более яркими, чем люди, что подчеркивает их главную роль в повествовании. Композиция книги выдержана в едином ритме – чередуются иллюстрации вверху и внизу страницы и на разворотах. Форзац и нахзац решены в контрастных цветах: темно-зеленая елка с игрушками – в первом случае, и бордовые шторы, желтое освещение зала, где герои танцуют на балу, – во втором. Все это придает книге законченный неповторимый образ.

Оформление сказки Андерсена «Снежная королева» – одна из последних работ Г. Зинько в настоящее время. Иллюстрации лаконичны, большинство из них выдержаны в бело-голубой гамме, детали – ключи, перо, цветы на шляпе или сапоги Гер-

ды – выделены ярким красным цветом, который воспринимается как символ радости и любви. Так создается ощущение надежды, что чары Снежной королевы скоро потеряют силу. Она – мифическое потустороннее существо, а не простой человек из реального мира. Одевание Снежной королевы расписано необычными узорами, лицо абсолютно симметрично, на голове – рога и лисьи морды, наряд из перьев и меха. Иллюстрация, где Кай и Герда изображены дома, выдержана в теплой гамме. Художница выбирает цвет для одежды героев так, что белые и зеленые детали чередуются в шахматном порядке, задавая вертикальный ритм.

В иллюстрациях Галины Зинько зримой стороне повествования равнозначна неявная, скрытая. Чувства, мысли героев и события сказки тонко и остроумно соединены в единую законченную картину. При этом художнице удается очень точно показать неочевидную, на первый взгляд, суть персонажей, их страхи, переживания, мечты и фантазии. Она цитирует текст, следует за сюжетом, при этом выбирает интонации, с помощью которых передает собственное отношение к героям и событиям. У Г. Зинько за десять лет творческой деятельности сформировался неповторимый узнаваемый стиль, благодаря чему она является востребованным художником, признанным профессионалами и читателями.

*Иванова Ирина Сергеевна*

О РАЗНООБРАЗИИ  
СОВРЕМЕННОЙ ТИРАЖНОЙ  
АВТОРСКОЙ КНИГИ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Авторская книга – это книга, в которой текст, иллюстрации и оформление созданы одним мастером. Часто понятие авторской книги пересекается, а иногда и прямо смешивается с термином *livre d'artiste*, «книгой художника», но это не совсем верно. Расставим точки над *i*.

Понятие *Livre d'artiste*, «книга художника», описывает книгу как уникальное, малотиражное издание, иллюстрации к которому выполнены в сложных графических техниках. Бывали прецеденты, когда печатные доски после выпуска книги *livre d'artiste* ограниченным тиражом просто уничтожались, чтобы в мире было не более 100 или 274 экземпляров этого произведения книжного искусства. Это, конечно, экстремальный случай, но с очень четкой идеей. Мы привыкли к тому, что книга – продукт массового производства и ее почти всегда можно допечатать, если снова возникнет необходимость. А в случае с уничтожением клише ничего допечатать в первоначальном варианте

уже не получится, каждый экземпляр – уникален, посчитан и пронумерован, и, как правило, еще и подписан художником. Кроме того, над одной *livre d'artiste* могут одновременно работать несколько художников. И текст в этой книге часто принадлежит отдельному автору. В XX в. гениальными издателями, посвятившими свою жизнь и энергию созданию книг в жанре *livre d'artiste* были Амбруз Воллар, Илья Зданевич (Ильезд), Ефстратиос Элефтериадес (Териад), Альбер Скира и другие. Они предлагали проиллюстрировать классические произведения Гомера, Овидия, Лафонтена, Малларме, Сервантеса, Библию, а также поэзию и прозу современных авторов выдающимся художникам своего времени. Ими были Пабло Пикассо, Анри Матисс, Марк Шагал, Хуан Миро, Александр Алексеев, Сальвадор Дали, Фернан Леже, Пьер Боннар, Жан Кокто, Рауль Дюфи, Андре Дерен и многие, многие другие. Вот слова Матисса о работе художника книги: «Художник и писатель должны действовать вместе – не смешиваясь, но параллельно. Рисунок должен быть пластическим эквивалентом стиха. Я не скажу: первая и вторая скрипка, но согласованный ансамбль».

Книги в жанре *livre d'artiste* создавали также Альберто Джакометти, Марк Шагал, Ле Корбюзье, Ханс Арп и многие другие выдающиеся художники XX в. Книги, проиллюстрированные этими мастерами, несут яркое авторское высказывание, интенсивный творческий отклик на литературный текст.

Теперь обратимся к тиражной авторской книге, которая создается с целью охватить большой круг читателей-зрителей. Выдающиеся мастера

авторской книги, выпущенной многомиллионными тиражами: Эрик Карл, Евгений Чарушин, Беатрис Поттер, Туве Янссон, Антуан де Сент-Экзюпери, Морис Сендак, Дэвид Картер, Беатриче Алеманья, Лео Лионни, Квета Пацовска, Мирослав Шашек, Сара Фанелли, Бруно Мунари и другие. Простое перечисление имен уже создает очень мощное, заряженное пространство. Каждый из этих творцов создал свою уникальную художественную вселенную, расширил или открыл определенное направление в искусстве авторской книги.

Эрик Карл – создатель книги для дошкольников, иллюстрированной в технике декупажа, с оригинальной материальной конструкцией, необходимой для наиболее выразительного воплощения всех тех знаний и чудес, о которых он рассказывает ребенку. Евгений Чарушин сочинял и рисовал книги о животных и о своем сыне Никите. И делал это так, что образы его медвежат, собак, галчат, воробьев порой вспоминаются быстрее, чем реальные звери. Дэвид Картер открыл целое направление абстрактной иллюстрированной книги в жанре поп ар, остроумно показал, что галогеновая пленка, которую он использует во всех своих изданиях, может выглядеть очень изысканно и к месту. И сама книга способна не только шелестеть страницами, но также скрипеть, трещать и пищать. На образах Мумми-тролля и Снусмумрика, придуманных Туве Янссон, уже столетия держится масскультура и экономика Скандинавии. Когда мы представляем себе идеальную рисованную книгу – путеводитель по городу, воображение услужливо подкидывает гениальные иллюстраторские решения Мирослава

Шашека. Беатриче Алеманья открыла новые выразительные возможности иллюстрации в соединении графики, живописных пятен и фотоизображения. В некоторых своих авторских книгах она сочетает вышивку и коллаж из тканей, фактуры мягкого фетра и валяных игрушек. А еще ее книги своим особенным изобразительным языком рассказывают об очень тонких, мимолетных душевных озарениях. Бруно Мунари перепробовал почти все возможные варианты воплощения авторской книги. Последняя книга «La favola delle favole» великого дизайнера-экспериментатора, изданная за четыре года до его смерти, состоит из отдельных разнофактурных листов с текстом и изображениями, просто заполненных цветом или выполненных из необычных для книги материалов, и скрепляется двумя черными канцелярскими скрепками. Это позволяет читателю-зрителю перемешивать страницы книги, составлять их в новом порядке, сочиняя каждый раз новый нарратив.

Пожалуй, самая разнообразная и самая уникальная область детской книги сейчас – это именно авторская книга. Художник не ограничен готовым текстом, он может творить свой мир в почти бесконечных вариантах и любом доступном ему материале.

Авторские книги для детей можно разделить на несколько групп.

*По читательскому адресу:*

- для самых маленьких (первые книжки-картинки);
- для дошкольников;
- для младших школьников;
- для подростков.



*По жанрам:*

- сказки и волшебные истории;
- истории, основанные на реальных событиях или мимикрирующие под реальность;
- развивающие книжки-картинки;
- нон-фикшн (книги о технике, энциклопедии, книги о животном мире, книги-путешествия, книги-путеводители, автобиографии, биографии);
- азбуки;
- тихие книги (Silent book);
- авторские послания миру, зачастую высказанные в ярком сюрреалистическом ключе;
- истории, повествующие о каком-то перерождении или трансформации героя, объекта или нескольких персонажей;
- книжки-угадайки;
- абстрактные книги в жанре «поп-ап»;
- графические романы.

Зачастую одно и то же издание может сочетать в себе несколько жанров: театр, сложно-структурный объект и традиционную книгу. Именно в этом – сила и привлекательность авторской книги для сегодняшних художников-иллюстраторов. Книга может быть всем, чем пожелает автор.

Уникальная книга 2019 г., изданная самым передовым французским издательством «Albin Michel», называется «И что?». Она придумана и сотворена ICINORI. Под таким псевдонимом выступают два художника-иллюстратора, публикующиеся совместно: Маюми Отеро и Рафаэль Урвиллер (MaYumi Otero & Raphael Urwiller). В книге «И что?» всего 12 разворотов. Точка, с которой зритель смотрит на

происходящее, остается неизменной от начала и до конца разыгрываемого действия. Он словно пребывает на лучшем месте в партере и наблюдает драматическое представление со сменой декораций. На приклеенном первом форзаце зритель видит роскошный, сияющий красками осенний лес. На переднем плане из земли и листьев выглядывают почти незаметные черные силуэты пилы, молотка, гайки, гаечного ключа. История начинается. Это такой годовой цикл, стартующий в сентябре и завершающийся в августе месяце. На 12 разворотах-месяцах перед зрителем проходит драматическая история полного преобразования прекрасного природного ландшафта. Инструменты, которые только слегка выглядывали из кустов на первом форзаце, оказываются бодрыми человекороботами с головами в виде пилы, молотка, гайки и гаечного ключа. Они приступают к полному разрушению леса, а затем и горы, замыкающей прекрасный пейзаж. Также активными героями в истории являются писатель-художник-автор в синем берете, путешествующий на черепахе, и Венера Сандро Боттичелли. Сначала она появляется на горизонте в своей неизменной раковине, а затем включается в действие, меняя купальные наряды и таская раковину за собой наподобие санок или плаща. Роль персонажа-писателя – вопрос для зрителя. Она неясна или намеренно многозначна, по задумке авторов. Человек в синем берете может быть как идеологом и режиссером всего происходящего в книге, так и простым летописцем событий. Появление Венеры можно расценивать как игру с устойчивыми представлениями о том, что технический про-

гресс и переход к машинам начинается задолго до Декарта и Нового времени, а именно с возникновением гуманизма и Возрождения в Италии. И кто, как не растиражированная вплоть до заставки в программе Adobe Photoshop Венера Боттичелли, ассоциируется в сознании современного человека с лицом Возрождения? Интересно, что на развороте марта Венера мчится на ракушке-санках с полуспиленной горы, а на следующем – врезается в писателя, и они летят в разные стороны. Такая вот выразительная катастрофа столкновения «реальной жизни» с искусством. Цвет из разворотов, по мере пролистывания книги, постепенно уходит, заменяясь условной цветовой отмывкой, характерной для архитектурных чертежей. Когда весь лес спилен и деревья превращены в идеальные бревнышки, на смену благородным оленям и птицам, населявшим кущи, приходят разнообразные мифические существа и фантастические химеры. Они помогают человекороботам развернуть новую декорацию-задник – линейную прорисовку симметричного сооружения, составленного из классических элементов европейской архитектуры Нового времени. Надпись на этой прорисовке гласит: «GARE» (фр. вокзал). Над вокзалом сияет такое же проектное линейное солнце. Из бревнышек быстро составляются рельсы, и вот уже из левой кулисы выезжает поезд... Все участники процесса дружно загружаются в вагоны и отправляются... Куда? Вопрос открыт. Однако зрителя не перестает глотать мысль, что все это жестокое преобразование ландшафта – лишь временное явление. Всё – только проект и перевалочная станция – тот самый вокзал. На

последнем развороте человекороботы с удовлетворением и сознанием выполненного долга, опираясь не на живые, «из плоти и крови», а на чертежно прорисованные кулисы-деревья, следят за висящим над вокзалом таким же начертанным солнцем. Куда теперь обратятся человеческая фантазия и мысль, каких еще монстров и химер она вызовет к жизни, какие прекрасные пейзажи сотрет в пыль и как полностью изменит лицо Земли?.. Потому и последняя фраза в книге: «Конец. И что еще?»

На закрывающем книгу форзаце, на фоне регулярно расчерченной с помощью кафельной плитки голубенькой стены, в синих рамках – портреты всех героев действия. В четырех особенно крупных рамах – обведенные черной линией портреты человекороботов с головами в виде пилы, гайки, молотка и гаечного ключа. Вот такая Доска почета, или Галерея героев, или... что еще?

ICINORI работают не только в авторской тиражной книге, они создают такие же оригинальные, многоуровневые по смыслу иллюстрации к периодическим изданиям. Проектируют уникальные сложноструктурные книги «поп-ап» и воспроизводят их в технике шелкографии.

Один из патриархов авторского графического романа для детей Рэймонд Бриггс (Raymond Briggs) создал такие шедевры авторской книги, как «Снеговик» (1978) и «Белый медведь» (1994). Это истории о встрече ребенка с необыкновенным существом, с теми, кого точно не встретишь запросто возле дома. Это очень трогательные рассказы о дружбе, взаимоотношениях и возможности понять Другого. Отличительной особенностью графического

языка Рэймонда Бриггса является использование им цветных карандашей. Такая техника позволяет создать мерцающее, текучее, легко трансформирующееся пространство волшебной истории.

Последняя книга Бриггса «Время отбоя» («Time for Lights Out»), напечатанная в лондонском издательстве «Jonathan Cape» в 2019 г., представляет собой автобиографию старого человека. В ней, с предельной откровенностью и искренностью, Рэймунд Бриггс повествует о своей долгой жизни, полной открытий, радостей и горьких утрат. Он сочетает сразу несколько жанров: элементы графического романа, иллюстрации, наброски, фоторепортаж – старинные семейные и архивные фотографии, воскрешает в словах давно забытые эмоции, ощущения, запахи. С полной открытостью говорит о том, как ощущает потерю зрения, постепенное угасание воли, делится чувствами по поводу ухода из жизни людей его поколения. Эта книга – размышление художника о творчестве, о коллегах по цеху, о личной истории и об истории XX в., проявленной через историю одной английской семьи. Книга выстроена так, словно ты погружаешься в реальную, объемную, с запахами, тактильными ощущениями и звуками жизнь. Безусловно, она не для маленьких детей, однако для подростков, начинающих художников и всех, кого трогает жанр, описывающий жизнь личности на фоне истории, «Время отбоя» может стать большим подарком.

Признанная во всем мире польская художник книги и иллюстратор Ивона Хмелевская (Iwona Chmielewska) создает авторские книги, в которых происходит трансформация предмета или понятия

благодаря изменению точки зрения на него. Художник наделяет объект или явление новой ролью, давая зрителю совершенно по-новому посмотреть на привычные вещи. Так сделана книжка-картинка «В кармане» («W kieszonce», издательство «Media Rodzina», 2015). Хмелевская использует в качестве материала для создания иллюстраций различные ткани и вышивку стежком синей ниткой. На одном развороте помещено изображение кармашка, нашитого на детский фартук, рубашку или штанишки. Из кармашка выглядывают два уголка, вышитых синей нитью. Что это может быть? Ответ-разгадка появляется на следующем развороте. Каждый кармашек содержит свой особенный секрет, отражающий характер ребенка. Вариантов множество: игрушечный зайчик, два стручка горошка, ножницы, веточки с вишнями, парусная лодочка и многое другое. Ивона вышивает портрет каждого ребенка, называет его по имени. Мы не просто играем в «угадайку» «А что у него в кармансах?», мы видим героев книги – детей трех-четырёх лет, узнаем, во что они любят играть, какие секреты прячут от любопытных глаз, что им дорого. Так, вглядываясь в простое, зритель знакомится с уникальным миром Другого.

Еще одна прекрасная книга Ивоны Хмелевской – «Проблема» («Kłopot», Варшава, 2012). Впервые она была издана в Южной Корее, где творчество Хмелевской пользуется любовью и глубоким уважением. Эта книга предельно лаконична по графическому и словесному языку и при этом необыкновенно элегантна. На передней стороне мы видим название и изображение: охристо-золотистый треугольник с выпуклыми гранями. Что это? Догадается

тот, кто часто гладит... Это след от горячего утюга, забытого на ткани. Цвет разворотов – сливочно-золотистый, напоминает о цвете винтажных скатертей и простыней, бережно сохраняемых в семьях с традициями. На левой полосе – мысли маленькой героини, которая гладила любимую мамину скатерть, вышитую еще бабушкой, случайно замешкалась... и вот... пятно. Мысли набраны синим. На правой полосе – золотисто-охристое пятно с пририсованными к нему синим карандашиком деталями. Оно превращается то в бомбу, неожиданно свалившуюся с небес, то в могучего атлета, когда девочка думает, что никакая сила пятно не победит, а потом – в окно со ставнями и наклонившимися деревьями, когда героиня мечтает, чтобы скатерть унес ветер. И еще – во множество вещей: в лицо младшего брата, в курительную трубку дедушки, в компьютерную мышку, в церковь, в цветок, в стул. И в птичью клетку, сопровождая мысли девочки о том, что у нее нет выхода из ситуации. А под конец приходит мама... «Ой, какое симпатичное пятно», – говорит она и снова включает утюг. И ставит рядом с первым второе пятно. Потом берет нитки и делает всего несколько стежков... На скатерти появляется золотистая рыбка... Книга завершается словами девочки: «Скатерть теперь напоминает о бабушке, о маме и обо мне...»

Эта замечательная книга, несмотря на свое немногословие, повествует о многом: о семейных традициях, преемственности поколений, женских заботах, о детском страхе быть уличенным в проступке, о доброте и великодушии взрослых и, главное, о творчестве как основе жизни и любви.

В умении увидеть и передать графически, через книжную форму, глубокий и тонкий мир ребенка, высветить красоту простых вещей, подслушать, о чем они нам шепчут, Ивоне Хмелевской нет равных. И каждая ее новая книга для зрителя/читателя – праздник встречи с лучшей частью самого себя. И с Миром, заново открываемым через книжное искусство.

Две интереснейшие художницы-иллюстратора, работающие в Лондоне, – это Лора Карлин и Сара Фанелли.

Лора Карлин – один из флагманов современной британской иллюстрации. Она работает в книге, в журнальной и газетной иллюстрации. Создает уникальную расписную керамику. В 2015 г. ее авторская книга «Твой собственный мир» («A World of Your Own») была отмечена особенным вниманием жюри Биеннале иллюстрации в Братиславе (BIB). Книга – приглашение быть самим собой, рисовать, творить новый мир и не стесняться быть странным в глазах окружающих. Потому как это не страшно, а весело. Техника иллюстраций – смешанная. Это и акварель, и мягкий цветной карандаш. Вырезки из крашеной бумаги, фотоколлаж и фотоиллюстрации, благодаря которым совмещаются точные изображения подлинных предметов: камушки, прищепки, деревянные карандаши, стаканы из зеленого прозрачного стекла, отбрасывающие зеленую тень, – и персонажи, нарисованные на бумаге, а затем вырезанные ножницами. Все это буйство всевозможных изобразительных средств объединяет белое поле горизонтальных книжных разворотов. Белое – универсальная среда, позво-



ляющая каждому элементу композиции зазвучать именно в ту силу, которая нужна художнику. На этом условном белом можно выстраивать глубокое воздушное пространство. А еще оно открывает новые горизонты для фантазии и создания будущего, которого не существовало прежде.

Сара Фанелли, британский иллюстратор итальянского происхождения, с раннего детства знала, что хочет быть книжным художником. Она работает не только в книге, но и в дизайне. Сотрудничает в качестве художника и дизайнера с «Нью-Йорк таймс», «Нью-Йорк таймс бук ревью», Музеем Виктории и Альберта, галереей Тейт. Сара Фанелли придумала и создала замечательные авторские книги: «Моя книга карт» (1995), «Волк» (1997), «Время сна» (1999), «Мифические чудовища Древней Греции» (2002), «Первый полет» (2003), «Иногда мне кажется, что я...» (2007). Награждена всеми возможными престижными премиями в области книжного искусства, как британскими, так и международными. Ее стиль всегда узнаваем – это смелый, остроумный, разнообразный по фактурам, цветам и образам коллаж. Персонажи Сары Фанелли гротескны, уникальны по пластике и сочетанию в одном образе множества фактур и даже предметов. Коллаж, которому отдает предпочтение художник, – рукотворный, без использования диджитал-технологий. Сара Фанелли много экспериментирует с рисованными шрифтами, для своих книг она создает уникальный «портрет» текста. Глядя на ее невероятно смелые композиции, населенные иронично-фантазийными героями, зритель чувствует, что у воображения художника, у

мира книги нет границ. Творчество Сары Фанелли вдохновляет современных молодых иллюстраторов быть верными своему авторскому стилю и не бояться эксперимента.

В Южной Корее за последнее десятилетие вышло изрядное количество первоклассных авторских книг. Собственно говоря, все книги, представленные на великолепной выставке «Корейские иллюстрированные книги» в рамках ММКВЯ-2019, а затем на осенней выставке 2020 г. в РГДБ – авторские. И это явление подтверждает важность и востребованность авторской книги как уникального культурного феномена в современном мире. Все большее число художников-иллюстраторов выбирают не только быть проводниками и интерпретаторами писательских идей, но высказываться целиком, в полный голос, рассказывая свою собственную, личную историю. И, как и в случае с европейскими авторскими иллюстрированными книгами, корейские могут рассказывать незамысловатую, на первый взгляд, историю, однако их точка зрения на ситуацию и искреннее сопереживание творят чудо: на глазах зрителя создается мир, в котором утверждаются доброта и единство как основа существования. Иллюстрации к этим книгам создаются в самых разнообразных техниках. От классической туши и акварели до диджитал. Издания объединяет одно качество: весь арсенал графических средств поставлен на службу идее книги. Максимально адекватной передаче ее словесной темы.

Великолепна крупноформатная книга «Басейн». Это книжка-картинка, повествующая о мальчике, нырнувшем в небольшой бассейн и уви-

девшем там еще одного маленького пловца. Они плывут на глубину и оказываются в открытом океане, полном диковинных морских существ. Техника – цветной карандаш. Вся книга серебристо-голубая, с вкраплениями красных сияющих пятен. Прямоугольник бассейна – этаким портал в большой прекрасный мир. Но нужно возвращаться. И герои всплывают, преодолевая вспененную бесчисленным количеством тел воду бассейна. Они снимают очки и наконец видят друг друга не через толщу воды, а запросто, на суше. Мальчик и девочка смотрят друг на друга, а потом расходятся в противоположные от краев бассейна стороны. И каждый запомнит это приключение на всю жизнь.

Удивительна книга автора Чон Чжин Хо «Посмотрите вверх!» (2015), получившая приз Болонской детской книжной ярмарки за лучшую дебютную работу для подростков. Это книга о девочке, прикованной к инвалидной коляске. Она не может часто гулять и вынуждена большую часть времени проводить на балконе многоквартирного дома, глядя вниз на улицу. Прежде всего она видит свои беспомощные ножки, поставленные на подставку инвалидной коляски, потом – пол балкона и прутья ограждения. А затем, далеко внизу, – часть бульвара, по которому люди идут по своим делам. Хорошо просматривается мостовая с растущими из нее черными унылыми стволами зимних деревьев. Так изо дня в день... И однажды один из прохожих, мальчишка, поднимает голову и смотрит вверх. И видит нашу героиню. Понимает все, потом ложится на мостовую бульвара прямо под балконом. И вот дети смотрят друг на друга, а мимо пробега-

ют прохожие, удивляются, а затем смотрят вверх. История завершается тем, что уже множество людей на бульваре лежит и смотрит на балкон и на ребенка, и дальше... в небо. На последней иллюстрации – главная героиня спустилась на бульвар и радуется со всеми солнцу и цветущим деревьям, потому что пришла весна.

Не секрет, что конец XX в. ознаменовался приходом в мир детей, которых принято называть «детьми с особенностями». Это дети-аутисты, дети с синдромом дефицита внимания, синдромом Аспергера и многими другими уникальными заболеваниями. Они проживают жизнь, совершенно непохожую на жизнь обычных среднестатистических детей. Этих удивительных детей становится все больше. И речь, слава Богу, не о том, что их поведение требуется исправлять и вгонять в привычные рамки, а о том, чтобы понять их и помочь им без затруднений адаптироваться к жизни в обществе. А еще – в том, чтобы самим научиться видеть и понимать их реальность. В Корее создатели детских книг давно осознали, что «дети с особенностями» – будущее Земли. И задача художника – максимально доходчиво и одновременно метафорично показать мир этих детей в столкновении с привычным и устойчивым. И главное – не делать из этого драму, а дать через историю и ее визуализацию красивое и элегантное решение, пример взаимодействия и принятия новой реальности.

Корейских книг на эту тему много. Одна из них – «Синий мальчик Иан», автор и иллюстратор Ли Со Ён (в 2019 г. признана лучшей книгой для детей с ограниченными возможностями Международным

советом по детской книге (IBBY)). Книга повествует о семье, в которой родился малыш с синим лицом. Лицо у него просто суперсинее, и никаким способом вывести этот цвет с мордашки младенца нельзя. Малютка растет, родители очень любят его и таким. Вот он уже ходит в детский садик. Там все удивляются, почему личико синее. Малыш и сам задумывается об этом, тревожится. Мама говорит Иану, что каждый рождается со своим цветом, и если этот цвет сильный, он выделяется. А потом в группу приходит девочка с красным лицом! Вот это поворот – их уже двое – не похожих ни на кого. И дальше происходит слом шаблона – их не исправляют, не делают отщепенцами. Напротив, остальные дети тоже мечтают приобрести себе эксклюзивный цвет физиономии и дружно принимают за дело – красятся как Бог на душу положит. И с удовольствием! Зритель думает: вот и счастливый конец – каждому ребенку по уникальному цвету. Автор развивает историю дальше: главный герой приходит домой, и оказывается, что синий цвет сошел с его лица! То, о чем он так долго мечтал, свершилось – он свободен от этого пятна, клейма, марки... Мальчик смотрит на себя в зеркало и осознанно рисует синей краской на лице. С этих пор дети приходят в садик разноцветными по желанию.

Особенность дальневосточного менталитета позволяет корейским художникам рассказывать о тех явлениях и событиях, на которые европеец просто не обратит внимания. Либо ужаснется и пойдет дальше по своим делам. Книжка-картинка «Пока, прощай!» (2016) автора Ким Дон Су рассказывает о старушке, которая каждый вечер подбирает на

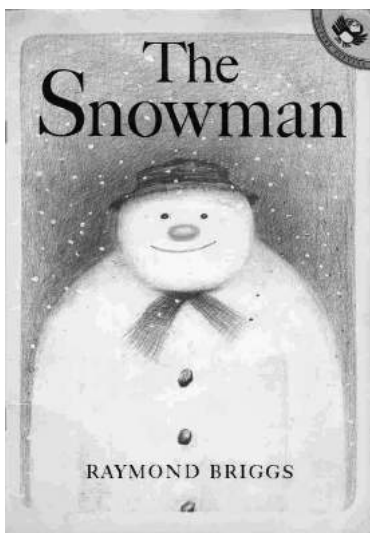
автодороге тельца сбитых насмерть животных и птиц. Она приносит их домой, заштопывает разорванные брюшки, пришивает крылья, головы, а потом кладет всех несчастных на циновку и укрывает одеяльцем. Сама ложится спать рядом. Наутро старушка размещает страдальцев в тележке и отправляется в путь по еще спящему городу. Она приходит к реке, укладывает тельца зверей на плот, а маленькие белые уточки, составив упряжку-кортеж, уплывают с похоронной процессией от берега. Старушка стоит на причале и машет им всем. Живым и мертвым. Благодарит и прощается.

Корейские книги-картинки так прекрасно срежиссированы, что, не зная ни одного иероглифа, зритель любой культуры и любого языка сможет понять смысл и прожить историю, рассказанную в иллюстрациях.

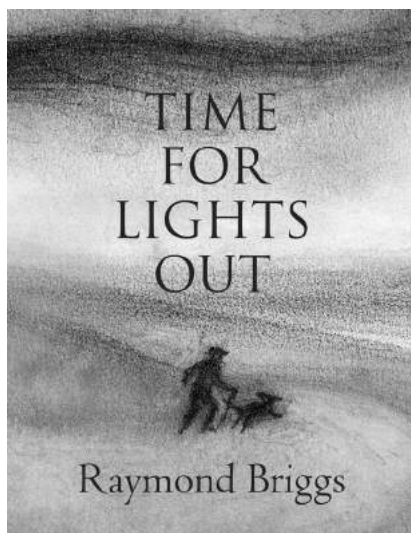
Мы упомянули имена лишь немногих художников, творящих авторскую книгу. Все они уникальны, а объединяет их стремление выразить в книге свое личное, авторское отношение к миру, его осознание. Собственно говоря, это и есть основа и предназначение авторской книги. А еще – ее сила. И с каждым годом авторских книг будет становиться все больше, поскольку современная культура сыта одинаковостью и необходимостью петь с чужого голоса.



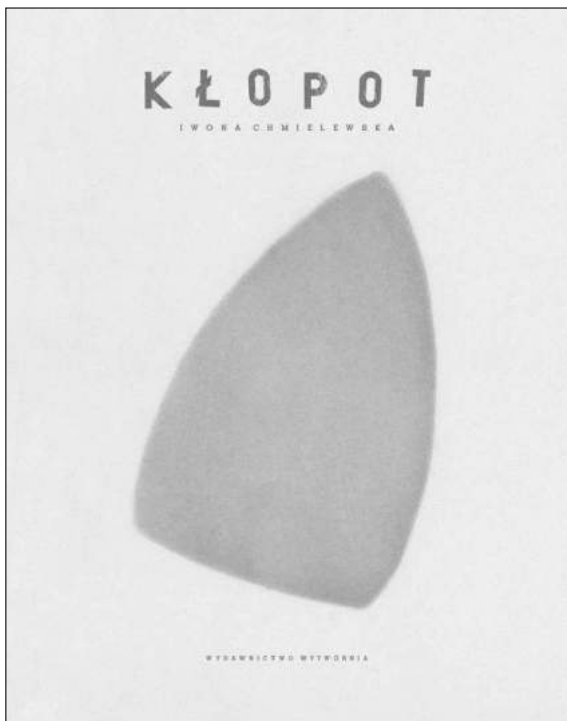
1, 2. ICINORI. Развороты книги «И что?»  
(ICINORI. Et puis. Paris: Albin Michel, 2018)



3. Р. Бриггз. Первая сторона переплета книги «Снеговик» (Briggs R. The Snowman. New York: Random House, 1978)

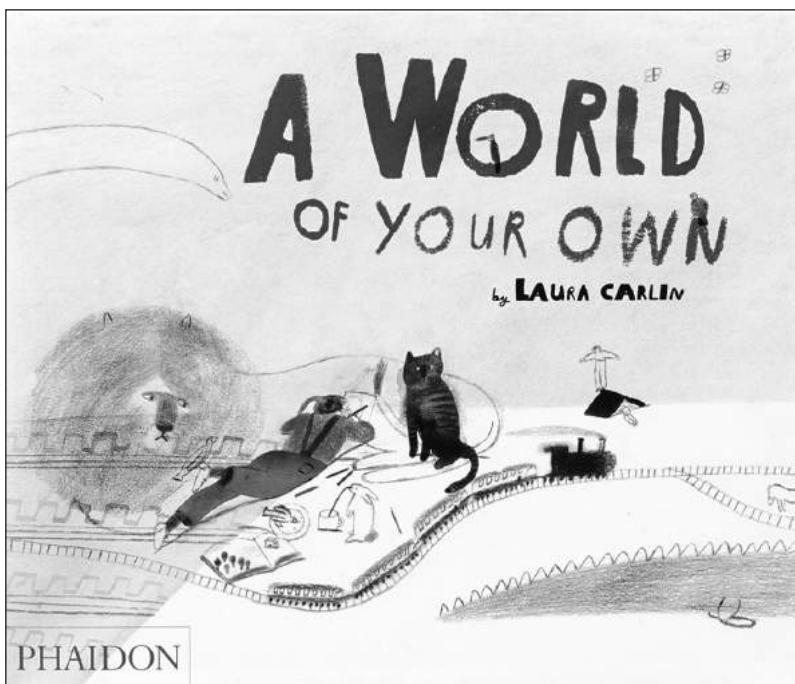


4. Р. Бриггз. Первая сторона переплета книги «Время отбоя» (Briggs R. Time for Lights Out. London: Jonathan Cape, 2019)



5. И. Хмелевская. Первая сторона переплета книги «Проблема» (Chmielewska I. Kłopot. Warszawa. Wytwórnia, 2012)

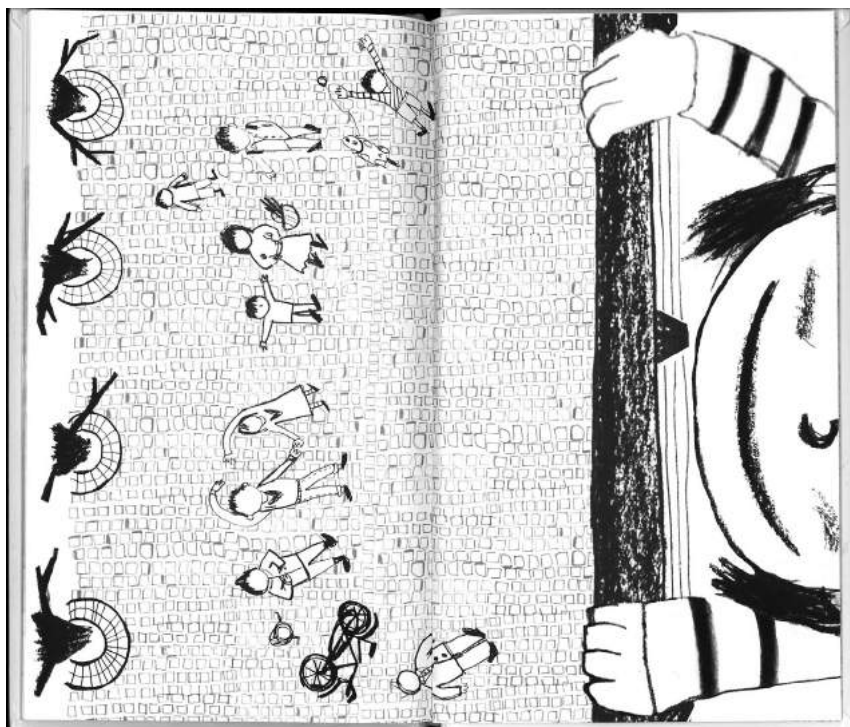




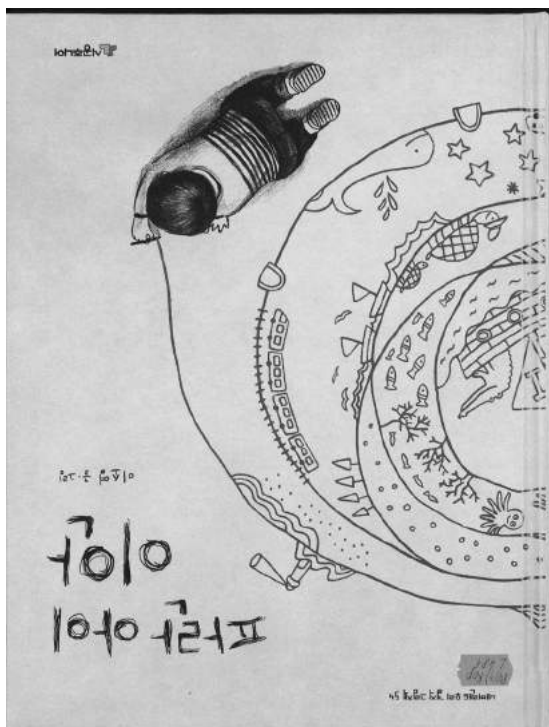
6. Л. Карлин. Первая сторона переплета книги «Твой собственный мир» (Carlin L. A World of Your Own. London: Phaidon Press, 2014)



7. Л. Карлин. Иллюстрация к книге «Твой собственный мир»

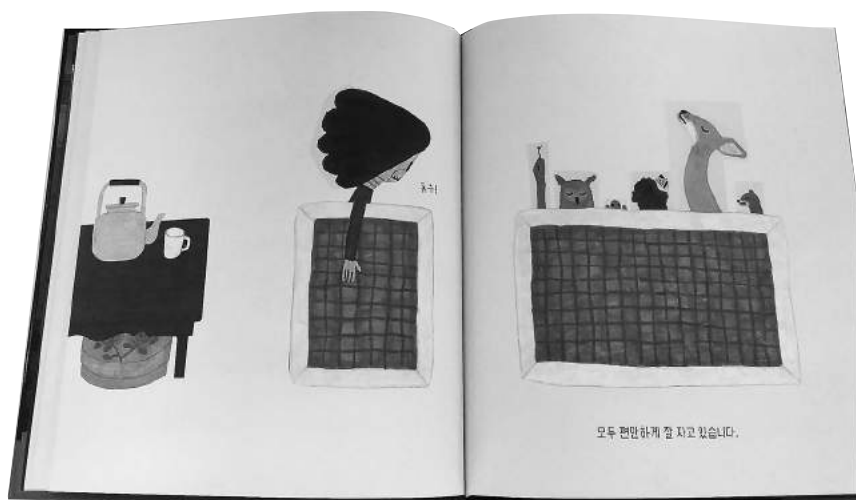


8. Разворот книги Чон Чжин Хо «Посмотрите вверх!» (изд-во «Хенамса», 2014; см. переводное англоязычное издание: Jung Jin-Ho. Look up! New York: Holiday House, 2016)



9. Ли Со Ён.  
Четвертая сторонка  
переплета книги «Синий  
мальчик Иан»  
(изд-во «Сигонса», 2017)

10. Ким Дон Су.  
Разворот книги  
«Пока, прощай!»  
(изд-во «Борим Пресс»,  
2016)



## *Рыжанок Марина Валентиновна*

### КНИЖНАЯ ГРАФИКА ЖИВОПИСЦА С. И. ВАСИЛЬКОВСКОГО

Сергей Иванович Васильковский родился 7 октября 1854 г. в семье писаря, проживавшей в городке Изюме Харьковской губернии. С переездом семьи в Харьков у мальчика появилась возможность обучаться в гимназии, где педагогом юного рисовальщика стал Дмитрий Безперчий (выпускник мастерской Карла Брюллова и однокурсник Тараса Шевченко). Художник-педагог заложил в юное дарование основы изобразительного искусства. Рассказы наставника о петербургской Академии художеств также не прошли бесследно. Несмотря на стесненное положение семьи, в 1876 г. Сергей Васильковский едет в Петербург. Только на следующий год он поступает в Академию художеств, где, за небольшую плату, ютится на чердаке вместе с Афанасием Сластиёном [Сластионом?], Геннадием Ладыженским и Николаем Самокишем.

Педагоги Академии художеств – М. П. Клодт и В. Д. Орловский – в процессе обучения отмечают присутствующую Васильковскому самобытность в изо-

бражении украинских пейзажей. В этот период он посещает все выставки, особенно передвижнические, черпает вдохновение в родных пейзажах Украины, часто ездит на родину. Работы, выполненные в студенческие годы, – «Утро», «Летом», «Каменная балка», «На околице» – были отмечены малыми серебряными медалями, а произведение «Весна на Украине» – наградой золотого достоинства. За конкурсное произведение «На Донце», где Васильковским была заложена основа композиционной схемы, которую он будет часто использовать в своем творчестве, начинающий живописец получил звание классного художника первой степени и чин титулярного советника (9-й класс Табели о рангах), соответствовавший чину армейского штабс-капитана.

Окончив курс Академии в 1886 году, выпускник С. И. Васильковский направляется в пенсионерскую поездку по Европе. Местом постоянного пребывания молодой художник выбрал Францию, откуда периодически отбывал в Испанию, Германию и Северную Африку для посещения выставок и галерей. С. И. Васильковский увлекся творчеством барбизонцев, приемы которых стал применять в своих полотнах. Его картины, проникнутые светом, позволяют видеть истинную красоту в окружающей действительности. Пейзажи «Охота на куропаток в Нормандии», «Вид в Пиренеях», «Венеция»<sup>1</sup>, «Окрестности Сан-Себастьяно», «Утро

---

<sup>1</sup> С. И. Васильковский написал две картины с названием «Венеция» (обе – 1880-е; фанера, масло).

Первая «Венеция»: изображение двух лодок у ступенчатого спуска к воде и группы стоящих и сидящих фигур. На дальнем плане видны поднимающиеся из воды каменные строения

в Безансоне»<sup>2</sup>, «Зимний вечер в Пиренеях» (1888–1889) получают широкую известность. Пейзажист переходит от вертикальной композиционной схемы к горизонтальной, сохраняя соотношение планов по линии горизонта.

По возвращении на Родину художник ищет вдохновение в родных пейзажах и пешком отправляется по Харьковской и Полтавской губерниям; затем спускается по Днепру до Запорожья. В Харькове, где прошла его юность, он обустроил творческую мастерскую. Здесь же в 1900 г. с успехом прошла его персональная выставка, принеся ему признание и известность. С. И. Васильковский пишет леса и луга, сельские хаты, запечатлевая национальные традиции и быт казаков: «Запорожец на разведках» (1889), «На страже» (1890), «Казак в степи» (1905), «Казачий пикет» (1888). В несложных жанровых мотивах он органично избегает упрощения, углубляя структуру образов. Завершением национального творческого периода стало историческое полотно «Схватка запорожцев с татарами» (1892), для исполнения которого пригодились навыки, полученные в батальной мастерской Академии, в которой занимался его приятель Николай Самокиш. Теперь работы художника Васильковского хорошо

---

на фоне чистого, светло-голубого с редкими белыми облаками неба. Вторая «Венеция»: изображение лодок у спуска на входе в Гранд-канал. Повторение композиции морского пейзажа.

2 «Утро в Безансоне». Франция, 1886–1888. Фанера, масло. 24×36,5 см. Харьковский художественный музей. На первом плане в правой части картины изображен изгиб небольшой реки, группа деревьев и кустарник. Слева – невысокий, поросший травой берег. Вдали расположены невысокие дома, за которыми по линии горизонта видны горные вершины и безоблачное синее небо.

продавались. С легкой грустью вспоминал Сергей Иванович те времена, когда он, бедствуя, пытался продать свои первые картины. Во время посещения Москвы в 1894 г. художник делал наброски городского быта, отображая московскую жизнь в графике («У москворецкого моста»).

Именно бывший сокурсник Н. С. Самокиш и рекомендовал С. И. Васильковского для исполнения рисунков к коронационному альбому Николая II. В акварелях и рисунках Васильковского изображены Набатная и Константино-Еленинская башни Кремлевской стены, балаганы и оживленный торг на Васильевской площади. Яркость палитры отражает многоцветье Москвы конца XIX столетия.

В первом (историко-художественном) томе коронационного сборника Николая II размещено 16 автотипий с графических работ С. И. Васильковского. В отделе редкой книги научной библиотеки Академии художеств сохранились 15 оригиналов:

1. Автотипия (оригинал 41×30,5 см) с подписью автора, уменьшенная на 18 см, отпечатана на с. 173 коронационного сборника. Композиция городского пейзажа сохраняет привычные сочетания солнечного дня, воды, легких облаков на светлом небе. Но вместо дороги и украинских хат перед нами московская набережная с башнями Кремлевской стены. Монохромное изображение отснято через желтое стекло.

2. Следующая автотипия (оригинал 25×31,3 см), отпечатанная на с. 174, также снята через желтое стекло и подписана автором внизу слева. Сцены московского быта с фигурами у стен Кремля отражают подготовку к коронационным торжествам 1896 г.

3. Вертикальная многофигурная композиция с изображением обелиска и мачты на площади Охотного ряда (32×18 см) вошла как автотипия в серию декоративных украшений Москвы на с. 180.

4. Монохромная автотипия (оригинал 37×31 см) с изображением нижнего Александровского сада у Тайницкой башни воспроизведена на с. 182.

5. Вид с вала современной Манежной площади на храм Христа Спасителя запечатлен в автотипии (оригинал 26×37 см) на с. 187.

6. Изображение второй части Александровского сада, где художник показал подготовку к иллюминации в честь коронационных торжеств; не вошло в папку оригиналов, но было отпечатано на с. 188.

7. Отпечатанное монохромное изображение фигур в форме, в вечернее время встречающих экипаж на фоне освещенного деревянного павильона (оригинал 25×34 см) представлено на с. 193.

8. Автотипия, уменьшенная на 12 см, в круговой композиции (d 18,5 см) с изображением павильона для московского городского общественного управления на площади Старых Триумфальных ворот (оригинал 32,5×18,5 см), представляет бытовую сцену на фоне возвышающейся башни деревянного строения на с. 196.

9. Третьяковский проезд у Китайгородской стены с изображением нескольких фигур на фоне деревянного павильона за сквером изображен в автотипии (оригинал 31,5×19,5 см), переснятой через желтое стекло и отпечатанной на с. 200.

10. Монохромное изображение въезда императорского поезда в Москву через Триумфальные ворота заключено в разорванный снизу круг диаме-



тром 18 см. Автотипия с подписью автора, уменьшенная на 18 процентов, введена в текст на с. 211 альбома торжеств.

11. Монохромная автотипия (оригинал 31,5×21 см) с изображением многофигурной группы, включающей императорскую чету и мать – вдовствующую императрицу Марию Федоровну в момент посещения Иверской часовни, отпечатана на с. 220.

12. Кулисы архитектурных строений и декоративных украшений у трибун Красной площади в автотипии (оригинал 37×14 см) раскрывают вертикальную многофигурную композицию на с. 223.

13. На с. 224 помещена автотипия с авторской подписью, уменьшенная на 11 см (оригинал 37,5×26,5 см), на которой художник представил вид на Константиновскую башню с возвышения.

14. Горизонтальная композиция монохромной автотипии на с. 227 отображает многочисленные фигуры в период подготовки к иллюминации на Красной площади в дни торжеств.

15. На с. 286 в авторской манере вертикальных планов введена монохромная автотипия (оригинал 31,8×42,3 см) с изображением вечерней иллюминации в дни коронационных торжеств. На фоне темного неба вдоль кремлевской стены с пышной зеленью высоких деревьев всполохами яркого света выхватчены башни Кремля и прогуливающиеся фигуры.

16. В автотипии (оригинал 25×26 см) на с. 349 крупным планом изображен центральный вход в здание московского Дворянского собрания.

С. И. Васильковский – талантливый живописец, вошедший в блестящую плеяду художников-реалистов, прославивших русскую живописную школу на

Родине и далеко за ее пределами. Им исполнено около трех тысяч полотен, часть которых, к сожалению, была утрачена в период Великой Отечественной войны. Произведения С. И. Васильковского хранятся в крупнейших музеях России и Украины: в Харьковском художественном музее (созданном на пожертвования художника), Таганрогском краеведческом музее, Сумском художественном музее, Краснодарском краевом художественном музее им. Ф. А. Коваленко, Национальном музее изобразительного искусства и Музее археологии и этнографии Украины. Картины «солнечного художника», как называли С. И. Васильковского современники, неизменно вызывают у зрителя светлые чувства. Его графические работы к коронационному сборнику Николая II дают нам возможность увидеть непарадную Москву в период подготовки к торжествам конца XIX столетия.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков Ф. Наши художники (живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры) на академических выставках последнего 25-летия. Биографии, портреты художников и снимки с их произведений. В 2 т. Т. 1. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1889. С. 73–74.

2. Рисунки-оригиналы к коронационному сборнику Николая II. Отдел редкой книги НБ РАХ (Экземпляр Общества поощрения художеств): а) академика Н. С. Самокиша – 194; б) художника Е. П. Самокиш-Судковской – 46; в) художника С. И. Васильковского – 15.



1. Вид одного из декоративных украшений трибун Красной площади

2. Второй Александровский сад. Конюшенная и Боровицкая башни



3. Главный подъезд собрания российского благородного дворянства в Москве





4. Константиновская башня Кремля

5. У Иверской часовни



6. Следование  
через  
Триумфальные  
ворота войск,  
принимавших  
участие  
в церемонии  
торжественного  
въезда  
Их Императорских  
Величеств  
в Москву

## *Струкова Александра Ивановна*

### «МЫ ИЗОБРАЖАЛИ ПОЛУЗАБЫТУЮ ПОДОСНОВУ». «КАЛЕВАЛА» КОЛЛЕКТИВА МАИ (ШКОЛА ФИЛОНОВА)

В ранний советский период «Калевала» не публиковалась вплоть до 1933 г. Инициатором ее выпуска в издательстве «Academia» в начале 1930-х гг. был дипломат, историк и публицист, полномочный представитель СССР в Финляндии Иван Майский. Профессора Хельсинкского университета Иосиф Миккола и Вильо Мансикка оказывали содействие советами и указаниями при подборе материалов. Издание стало одним из главных событий культурного сотрудничества двух стран, которое активизировалось после создания в Финляндии Общества сближения с СССР в 1932 г.<sup>1</sup> Издание «Калевалы» было приурочено к торжествам, посвященным столетию первой публикации эпоса.

В дневнике Павла Филонова подробно изложена эпопея, связанная с иллюстрированием и подго-

---

<sup>1</sup> За этим в 1934 г. последовала организация масштабных выставок советской графики в Хельсинки и финского искусства в ГМИИ в Москве, где были показаны произведения Аксели Галлен-Каллела. В фонды музея приобретен его офорт «Проклятие Куллерво», повторяющий знаменитую живописную композицию.

товкой книги. Издательство «Academia», принципы которого Н. П. Акимов охарактеризовал как «систему Станиславского в книжном деле»<sup>2</sup>, придирчиво подходило к выбору художников, учитывая их личные склонности, возможности и своего рода специализацию. Вероятно, Филонов попал в поле зрения редакции как своеобразный интерпретатор темы язычества в иллюстрациях к книге Велимира Хлебникова «Изборник стихов с послесловием Речаря. 1907–1914» (Санкт-Петербург, 1914)<sup>3</sup>.

23 или 25 ноября 1931 г. к Филонову впервые обратились с просьбой о работе над «Калевалой». Несколько дней спустя он записал: «Я отказался, но мы договорились, что эту работу сделают мастера аналитического искусства – мои ученики под моею редакцией»<sup>4</sup>. Филонов щедро тратил время и силы на занятия со своими последователями, считал распространение доктрины аналитического искусства своей священной обязанностью и воспринял заказ на иллюстрирование эпоса как миссию, в чем убедил учеников. Художник отказался от выполнения заказа в пользу коллектива МАИ так же, как в 1916 г. Аксели Галлен-Каллела отклонил предложение Максима Горького иллюстрировать сборник финских рун и предложил

---

2 Цит. по: Рац М. Издательство «Academia». Заметки библиотека // «Academia». 1922–1937. Выставка изданий и книжной графики. М.: Книга, 1980. С. 9.

3 Также очень архаичный и эпический облик имеет персонаж рисунка в книге П. Филонова «Пропевень о проросли мировой» – охотник в окружении собак (Филонов П. Пропевень о проросли мировой. Пг.: Мировый расцвет, 1915. Вклейка между с. 8 и 9).

4 Филонов П. Дневник / вступ. ст. Е. Ковтуна; подгот. текста И. Лапиной; коммент. Г. Марушиной. СПб.: Азбука, 2000. С. 121.

ему своего ученика Хуго Симберга (издание не состоялось)<sup>5</sup>.

После первого собрания МАИ, посвященного этой работе, Юлия Капитанова сказала: «Эта книга разоидется по всей Европе...»<sup>6</sup>. С самого начала планировалось выпустить том на экспорт по заказу финской стороны. Издательство снабдило Филонова материалами: «Он (Бабкин. – А. С.) прислал мне на просмотр кое-какие иллюстрации к “Калевале” и рисунки финских тканей»<sup>7</sup>. Таким образом, в самом начале работы сотрудникам был предложен привычный в оформлении «Калевалы» этнографический подход, среди образцов, несомненно, присутствовали репродукции произведений Галлен-Каллела<sup>8</sup>.

Коллектив Мастеров аналитического искусства, который существовал с 1925 г. и был официально зарегистрирован в 1927-м, пережил раскол неза-

---

5 Сойни Е. Финляндия в литературном и художественном наследии русского авангарда. М.: Наука, 2009. С. 70–71.

6 Филонов П. Дневник. С. 502.

7 Там же. С. 122.

8 Произведения А. Галлен-Каллела были известны в России. На Всероссийской культурно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде в 1896 г. он показал ксилографии и картины, в том числе «Легенду об Айно» (1891) и «Ковку Сампо» (1893). За комплекс фресок по мотивам «Калевалы» он получил большую золотую медаль на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. Две картины на сюжеты «Калевалы» экспонировались на Выставке русских и финляндских художников 1898 г. в Петербурге, причем полотно «Мать Лемминкяйнена» (1897) вызвало скандал. Им были созданы циклы «Кору-Калевалы» (1920–1922) и «Сур-Калевалы» (1928–1931). «Калевала» в оформлении Галлен-Каллела вышла из печати в Финляндии в 1930 и 1935 гг., в Латвии – в 1938-м, в Эстонии – в 1939 и 1959 гг. и стала одним из важнейших иконографических источников по этой теме.

долго до получения предложения издательства. В выполнении заказа участвовали ученики, оставшиеся с мастером. Между ними – Татьяной Глебовой, Алисой Порет, Еленой Борцовой, Константином Вахрамеевым, Михаилом Цыбасовым, Юлией Араповой (Капитановой), Павлом Зальцманом, Софьей Закликовской, Любовью Тагриной, Ниной Соболевой, Ниной Ивановой, Михаилом Макаровым, Яном Лукстынем, Владимиром Мешковым – была распределена работа над 11 иллюстрациями и 32 заставками. В резерве осталось еще 20 заставок, заказанных издательством. Суперобложку предполагалось выполнить коллективно.

Помимо общей редакции – постоянных детальных указаний на то, как нужно вести работу, просмотров и обсуждений сделанного, Филонов непосредственно принимал участие в создании иллюстраций<sup>9</sup>. У старых учеников (пришедших к Филонову до выставки МАИ в ленинградском Доме печати в 1927 г.) сложился определенный метод и последовательность работы – писать дома и приходить к мастеру для обсуждения готовой вещи. Сначала выполнялся эскиз, после одобрения учителя – рисунок графитным карандашом, который потом прорабатывался точкой как «единицей действия»<sup>10</sup>. Об этих этапах производственного процесса свидетельствуют подготовительные материалы – черновик иллюстрации к рунам 31 и 32 Юлии Араповой («Куллерво», 1931–1932, ГТГ) и незавершенный ва-

---

9 «Работал форзац вместе с тт. Порет, Мишей [Цыбасовым. – А. С.] и Глебовой» (Филонов П. Дневник. С. 141).

10 См.: Павел Филонов. Реальность и мифы / сост., вступ. ст., коммент. Л. Правовой. М.: Аграф, 2008. С. 455.



риант иллюстрации Михаила Цыбасова к руне 36 («Куллерво идет на Унтамо», 1932, МИИ РК).

Ученики Филонова создали собственную интерпретацию эпоса. Закликовская вспоминала: «Редакция называла мою работу “Куллерво-батрак”... Это совсем не так. Мы изображали не отдельные эпизоды, а полузабытую подоснову. Вы видите, что пространство просвечивается сквозь пространство, а время переливается сквозь время. Мы называли это – концентрированное время и пространство»<sup>11</sup>. Для Филонова был важен мощный энергетический импульс<sup>12</sup>. К нему следовало прийти путем применения приемов напряжения формы. Из записей учеников: «Плотность и консистенция периферии, образующей форму, остроту границ, и остроту ракурсов по границам, цветовое напряжение. Острота, напряжение всей конструкции вещи, с вытекающими из них внутренней динамикой напряжения и ритма»<sup>13</sup>. Мощная энергетика многих иллюстраций связана с их сложной структурой. Сюжетная и композиционная многослойность сразу воздействует на читателя, который, постепенно разглядывая изображение, распутывает визуальный узел из образов, форм и структур. Симультанность является основополагающим принципом: каждый эпизод пред-

---

11 Цит. по: Филонов П. Дневник. С. 456.

12 «Картина одного из учеников [на выставке в Доме печати. – А. С.] была повешена так, что ее не было видно. Филонов сказал, что это ничего, все равно она действует» (стенограмма вечера памяти П. Н. Филонова в ЛОСХе. 1 февраля 1968 г. ОР ГРМ. Ф. 156. Оп. 1. Ед. хр. 130. Л. 9).

13 Закликовская С., Суворов И. Записи, сделанные на занятиях группы МАИ. ОР ГРМ. Ф. 156. Ед. хр. 259. Л. 1.

ставлен в цепи других разновременных событий, произошедших в северных землях – в лесах и на водах страны Калевы и Похьёлы.

Воспоминания о прошлом могли соседствовать с провидением будущего. Так, в заставке Нины Ивановой к руне 10 («Илмаринен выковывает Сампо») гигантский молотобоец как архетип рабочего всех времен и народов высится в окружении домен и дымящих труб индустриальной эпохи. Но большинство сцен разыгрывались на фоне северной природы и в деревнях. Дерево, вода и камень – элементы, из которых слагался мир «Калевалы». Люди и животные были показаны как часть широкой панорамы жизни природы. В этом отношении для филоновцев оказалось плодотворно знакомство с работами студентов северного факультета Ленинградского восточного института, которые именно так изображали мир, занимаясь в студии под руководством Алексея Успенского и Леонида Месса. Характерно, что на одном из форзацев, не допущенных в печать, Порет изобразила скуластое лицо, сходное со скульптурными портретами Алексея Агилева, Прокопия Беккерова, Михаила Удинкана, Савелия Намунки и других северян, а бегущие олени в верхней части той же композиции позаимствованы у художников лопарей, эвенков, коряков, ненцев, представивших свои работы на выставке «Искусство народностей Сибири» в Русском музее в 1929 г.<sup>14</sup>

---

14 Был издан иллюстрированный сборник статей «Искусство народностей Сибири» (Л.: Издание Государственного Русского музея, 1930), который мог стать настольной книгой членов коллектива МАИ при работе над «Калевалой».

Характерное для Филонова восприятие мира как органического целого, в котором нет различия между малым и большим, микро- и макрокосмом, органической и неорганической природой, где человек не отделен от остального мира, но накрепко вмонтирован в него, транслировалось и его учениками. Человек соединяет в себе прошлое и будущее. Взаимосвязи и взаимовлияния – вот основа концепции коллектива МАИ. М. В. Матюшин описал это еще в 1916 г.: «Человек и его лицо является всегда плотно связанным с природой и предметностью у Филонова. Сдвиг лица и тела у него не только в моменте движения, но и во времени: так от ребенка возникает, мужая, старческое и почти разлагающееся, идущее опять снова и снова к созданию творческих формул живого движения. Это не головной анализ, а интуитивный вывод провидца, своим изумительным мастерством распутывающего “Пути Нитей Норн”»<sup>15</sup>.

С подачи Филонова для обложки «Калевалы» Михаил Макаров выбрал изображение сильно стилизованной сети, в которой переплелись стволы, побеги, элементы орнамента, цветы и засохшие ветви.

В самом издании на обороте титульного листа размещена следующая надпись: «Работа по оформлению книги коллектива мастеров аналитического искусства (школа Филонова) Борцовой, Вахрамеева, Глебовой, Закликовской, Зальцман, Ивановой, Лесова, Макарова, Мешкова, Порет, Соболевой, Тагриной, Цибасова. Под редакцией П. Н. Филонова»<sup>16</sup>.

---

15 Цит. по: Павел Филонов: реальность и мифы. С. 366.

16 Калевала. Финский народный эпос / пер. Л. П. Бельского под ред. Д. Бубриха; предисл. И. Майского. М.; Л.: Academia, 1933. С. VI.

К тем, кто участвовал в первоначальном распределении работы, добавился Ефраим Лесов, ушли из коллектива Ян Лукстынь, Юлия Арапова (урожд. Капитанова) и Константин Вахрамеев, рисунки которого все же были включены в издание.

Три сохранившиеся работы Араповой к «Калевале» из фондов Третьяковской галереи дают понять, что первоначально именно она должна была исполнить иллюстрацию «Куллерво» (на рисунке помещена авторская надпись: «Вот черновик моего Куллерво – всех ушибла») <sup>17</sup>. И «Куллерво», и в еще большей степени две заставки свидетельствуют, что манера Араповой отличалась от общей стилистики издания, за единством которой строго следил Филонов. Перетекающие друг в друга формы и отдельные образы (например, гигантский слезящийся глаз) в большей степени тяготеют к сюрреализму. Коллажный принцип изображения, символическое толкование деталей были характерны для замыслов Араповой <sup>18</sup>.

Произведения в фондах музеев и дневниковые записи Филонова позволяют уточнить авторство иллюстраций, несмотря на анонимность, принятую в издании. Принцип коллективного творчества, созвучный самому литературному материалу эпической «Калевалы», был важен для Мастеров аналитического искусства. Филонов проповедовал

---

<sup>17</sup> Попытка расшифровать эскиз иллюстрации предпринята в статье: Пронина И. Юлия Капитанова (Арапова) и ее неизвестная «Калевала» // «Калевала» в контексте региональной и мировой культуры. Материалы международной научной конференции, посвященной 160-летию полного издания «Калевалы». Петрозаводск: Карельский науч. центр РАН, 2010. С. 461–471.

<sup>18</sup> Павел Филонов: реальность и мифы. С. 361–362.

свое учение как всеобщее, доступное каждому прилежному адепту, к тому же в процессе редактуры индивидуальный почерк иллюстраторов в значительной степени нивелировался для достижения единства ансамбля книги. Поэтике северной архаики соответствовал и «принцип кривого рисунка»<sup>19</sup>.

Сам Филонов отмечал ведущие роли Порет, Глебовой и Цыбасова в работе над «Калевалой». Всего в книгу вошло 11 иллюстраций и 50 заставок к рунам.

Суперобложку делали «все вместе». В дневнике Филонова в связи с этой работой названы конкретные имена: «Порет, Глебова, Тагрина, Миша [Цыбасов] кончают суперобложку»<sup>20</sup>.

Обложку, спинку и корешок выполнил Михаил Макаров; фронтиспис «Погоня за похитителями Сампо», иллюстрации «Первая встреча Вейнемейнена с Еукахайненом», «Куллерво идет на Унтамо» – Михаил Цыбасов; титул, шмуцтитул, иллюстрацию «Смерть Лемминкейнена» – Татьяна Глебова; контртитул, иллюстрации «Мечь Еукахайнена», «Наставления невесте» – Алиса Порет; иллюстрацию «Вейнемейнен в утробе Випунена» – Елена Борцова<sup>21</sup>; «Лемминкейнен на чужбине» –

---

19 «Кривой рисунок как принцип, который впервые был установлен нами [коллективом МАИ. – А. С.], – записал в дневнике Михаил Цыбасов (цит. по: Сойни Е. Финляндия в литературном и художественном наследии русского авангарда. М.: Наука, 2009. С. 210).

20 Филонов П. Дневник. С. 139.

21 В ряде исследований автором этой иллюстрации называют Константина Вахрамеева, однако из записи в дневнике Филонова от 8 июля 1933 г. следует, что тему горнорабочих и кузницы в книге разрабатывала именно Елена Борцова (см.: Филонов П. Дневник. С. 212).

Павел Зальцман; «Куллерво-батрак» – Софья Закликовская; «У хозяйки Похьёлы» – Нина Иванова; «Девять гонцов из Похьёлы» – Любовь Тагрина. Из заставок к рунам пять были нарисованы Глебовой, тринадцать – Порет, семь – Цыбасовым, две – Ивановой, восемь – Борцовой, одна – Вахрамеевым, одна – Закликовской, одна – Макаровым, три – Тагриной, пять – Мешковым, две – Соболевой, одна – Лесовым<sup>22</sup>. По свидетельству Глебовой, «большинство “строчек” – орнаментальных линейек вверху и внизу страницы – было исполнено Алисой Порет»<sup>23</sup>, по меньшей мере одна концовка нарисована Цыбасовым (находится в собрании МИИ РК).

В работе над орнаментальными линейками были использованы этнографические материалы: костяные гребни, ювелирные украшения, рисунок тканей, вышивки, ямочный орнамент на глиняных сосудах, а также изображения северных пейзажей, рыб, морских раковин, растений, беспредметные композиции, сцены деревенского быта, охоты. В книге было опубликовано 30 линейек, которые периодически повторяются на разных страницах.

Филоновцы могли обращаться к самым разным иконографическим источникам – от неких финских

---

22 В отношении заставок на с. 3, 56, 77, 119, 141 удалось установить авторство Татьяны Глебовой; на с. 8, 13, 20, 71, 106, 125, 182, 193, 213, 218, 222, 227, 233 – авторство Алисы Порет; на с. 30, 204, 238, 242, 249, 255 – Михаила Цыбасова; на с. 39, 50 – Нины Ивановой; на с. 34, 85, 90, 112, 157, 171, 200, 260 – Елены Борцовой; на с. 131 – Константина Вахрамеева; на с. 148 – Софьи Закликовской; на с. 166, 175 – Павла Зальцмана; на с. 188 – Михаила Макарова; на с. 273, 278, 283 – Любви Тагриной; на с. 26, 61, 67, 98, 208 – Владимира Мешкова; на с. 43, 288 – Нины Соболевой; на с. 265 – Ефраима Лесова.

23 Глебова Т. Иллюстраторы «Калевалы». С. 132.

материалов, полученных от И. М. Майского, до экспонатов Музея этнографии, археологического отдела Эрмитажа, рисунков учеников художественной студии северного факультета Ленинградского восточного института (которые Филонов называл «примитивами сибирских студентов»<sup>24</sup>).

Подчиняясь требованиям политической конъюнктуры, издательство отказалось от некоторых изображений. «Молодое лицо на рисунке Макарова <...> может быть принято за “молодую Финляндию”<sup>25</sup>, а красная голова форзаца Порет внушает мысль о “красной опасности”», – заявили супруги Майские<sup>26</sup>. Иван Майский также критиковал работу Макарова за неточности. По его мнению, вместо кантеле на шмуц-тителе к «Калевале» были изображены гусли<sup>27</sup>. В результате уже переданный в типографию шмуцтител Макарова был отвергнут, и Глебова исполнила новый вариант, который вошел в издание. К счастью, шмуцтител Михаила Макарова сохранился и сейчас находится в собрании И. Прудникова в Санкт-Петербурге<sup>28</sup>.

4 апреля 1932 г. работа была завершена.

Редакция предоставила выбор тем для иллюстраций Филонову и коллективу МАИ и выражала поддержку и восхищение рисунками, но часть сданных изображений, в том числе шмуцтител

---

24 Филонов П. Дневник. С. 154.

25 «Молодая Финляндия» – художественное движение демократической направленности, близкое русскому передвижничеству. Сложилось в Финляндии в конце XIX в. Литературный альманах под этим названием издавался в 1904–1940 гг.

26 Филонов П. Дневник. С. 160.

27 Там же. С. 523.

28 Филоновцы. Мастера аналитического искусства [Каталог] / вступ. ст. Л. Вострецово́й. СПб.: Антикварная галерея «Петербург», 2022. С. 15, 135.

Макарова, были отклонены. В целом Филонов был скорее доволен и записал в дневнике: «Основная масса работ прошла, как ладожский лед, лишь несколько налетели на московские быки»<sup>29</sup>.

Однако затем в ходе издательского процесса создателям «Калевалы» пришлось испытать много разочарований: переплет книги напечатали не в тех цветах, которые были задуманы (по выражению Филонова, «его угробили»)<sup>30</sup>, одну из иллюстраций Борцовой потеряли, и ее пришлось спешно переделывать, четыре цветных форзаца, подготовленных Порет, Глебовой, Цыбасовым и Борцовой, отклонили. В протестном письме Филонов сообщал: «Работы для “Калевалы” делались нами и утверждались в Москве и Ленинграде при сопоставлении их со всеми известными финскими и русскими иллюстрациями “Калевалы”, и изъятие форзацев определенно ослабляет художественную сторону книги. Форзацы выявляют ряды данных по этнографии, быту, фауне и т. д. как условия и обстановку, в которых слагались песни “Калевалы”, и этим углубляют и определяют понятие поэмы в целом»<sup>31</sup>. Протест был проигнорирован. Книгу издали в количестве 10 300 экземпляров, половина отпечатанного тиража была передана в Финляндию.

Филонов писал о том, что в работе над «Калевалой» учитывался весь предшествующий опыт иллю-

---

29 С 1929 г. издательство «Academia» находилось в Москве. К сожалению, материалы, связанные с работой МАИ над «Калевалой», отсутствуют в архиве издательства. Единственное упоминание малоинформативно (см.: Письмо Н. Г. Антокольской С. Я. Маршаку от 19.05.1933. РГАЛИ. Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 297. Л. 116).

30 Филонов П. Дневник. С. 203.

31 Там же. С. 215.



стрирования карело-финского эпоса. При этом его новаторский подход к решению задачи затруднял следование каким-либо образцам. Он мыслил не конкретными зрительными образами, а скорее общими принципами. Его интересовали возможности интерпретации повествования, корни которого уходят в глубь веков. Оформление «Калевалы» имело слишком краткую историю и было тесно связано со стилем модерн, который Филонов никак не мог счесть актуальным для создания аналитической работы по принципу сделанности<sup>32</sup>. Каноны религиозной живописи европейского Средневековья в большей степени годились для рассказа о древних богах, происхождении ремесел, укладе крестьянского быта и т. п. Симультанность, иератичность, масштабирование персонажей в зависимости от значимости, символическое значение предметов – все это было взято на вооружение из христианского искусства. Значение немецкой изобразительной традиции очевидно в таких иллюстрациях, как «Куллерво идет на Унтамо» Цыбасова или «Девять гонцов из Похьёлы» Тагриной, что являлось естественным продолжением «тевтонского», по выражению Джона Боулта, характера фигуративности самого Филонова<sup>33</sup>.

Сюжеты, уже ставшие известными в трактовке Аксели Галлен-Каллела, решены коллективом МАИ совершенно иначе. Но след знакомства с его работами прочитывается в сцене, где Илмаринен пашет

---

32 Стилистика модерна использована в изданиях с иллюстрациями А. Галлен-Каллела, а также в: Калевала. Финские народные былины / пер. Л. Бельского; рис. Н. Живаго. М.: Издание А. Д. Ступина, 1905.

33 См.: Мислер Н., Боулт Дж. Филонов. Аналитическое искусство. М.: Советский художник, 1990. С. 35.

поле со змеями (заставка к руне 19 работы Порет) и в «иконографии» Куллерво в целом. Как и в «Проклятии Куллерво» Галлен-Каллела (1899, Атенеум), «Куллерво-батрак» Софьи Закликовской потрясает кулаком. Хотя Закликовская не была согласна с таким названием своей иллюстрации, она последовала сложившейся трактовке Куллерво как бедняка, который восстал против угнетателей. Такая интерпретация этого персонажа возникла в связи с произведениями Галлен-Каллела, в ней видели призыв к борьбе за независимость Финляндии<sup>34</sup>. Позднее этот революционный пафос был подхвачен иллюстраторами «Калевалы» советской эпохи.

Лохматый пес, с которым изображал Куллерво финский художник, стал атрибутом этого драматического персонажа в иллюстрации и заставке Цыбасова, в заставке Порет. Пес как символ верности (по-видимому, верности роду и идее родовой мести) с легкой руки филоновцев перешел в иллюстрации «Калевалы» позднейшего времени.

«Калевала» коллектива МАИ стала одной из самых значительных визуальных интерпретаций этого эпоса. Отсылки к ней присутствуют в оформлении книг Алисы Порет<sup>35</sup> и Валентина Курдова,

---

34 О картине «Проклятие Куллерво»: «Финская публика, впервые тогда почувствовавшая на себе тяжкий кулак административного произвола, усмотрела (вряд ли с основанием) в образе этого финского Спартака как бы скрытый намек и призыв к борьбе, почему и встретила появление картины овациями» (Левинсон А. Аксель Галлен. Суждение о характере творчества и произведениях художника. СПб.: Профили, 1908. С. 28).

35 Калевала. Карело-финский народный эпос / пер. Л. Бельского; отв. ред., вступ. ст. и примеч. Е. Кагарова; рис. А. Порет. Петрозаводск: Государственное издательство Карело-Финской ССР, 1940.

который непродолжительное время учился у Филонова. Курдов трижды иллюстрировал руны<sup>36</sup>. В конце 1970-х он в очередной раз актуализировал опыт школы Филонова.

---

36 Kalevalan runoutta. Petroskoi, 1949; Калевала. Карельские руны, собранные Э. Лённротом / пер. А. Бельского; вступ. ст. О. Куусинена; рис. В. Курдова. М.: Гослитиздат, 1956; Калевала. Карело-финский народный эпос / собр. и обраб. Э. Лённрот; пер. Л. Бельского; рис. В. Курдова. Л.: Художественная литература, 1979.

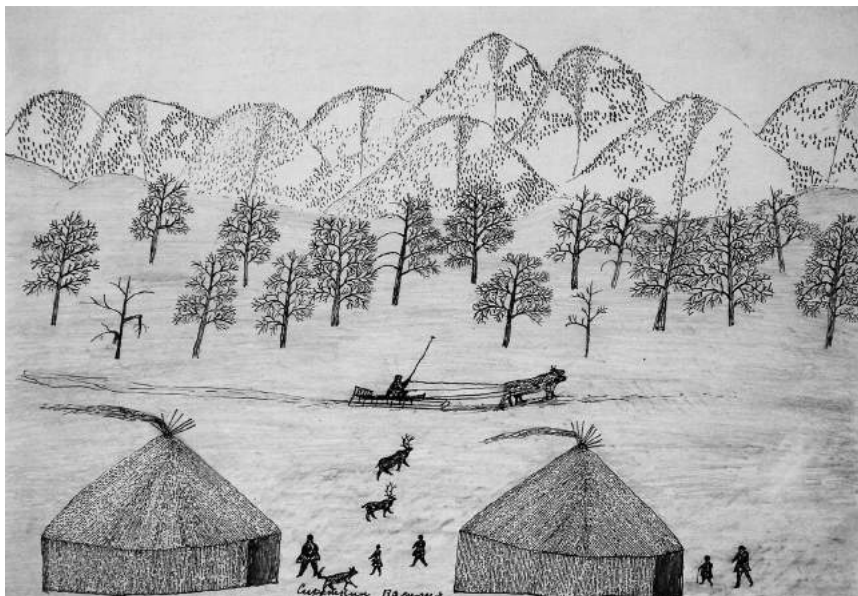


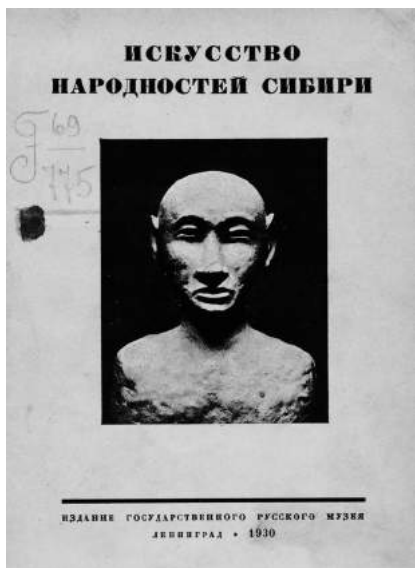
1. Т. Глебова, А. Порет, Л. Тагрина, М. Цыбасов. Суперобложка книги «Калевала. Финский народный эпос» (М.; Л.: Academia, 1933). Типографская печать



2. Т. Глебова.  
Шмуцитул к книге  
«Калевала...». 1932.  
Картон, тушь, кисть.  
Государственная  
Третьяковская галерея

3. В. Сироткин.  
В другое селение поехали.  
Первая половина 1930-х.  
Бумага, тушь, перо.  
Частное собрание,  
Санкт-Петербург





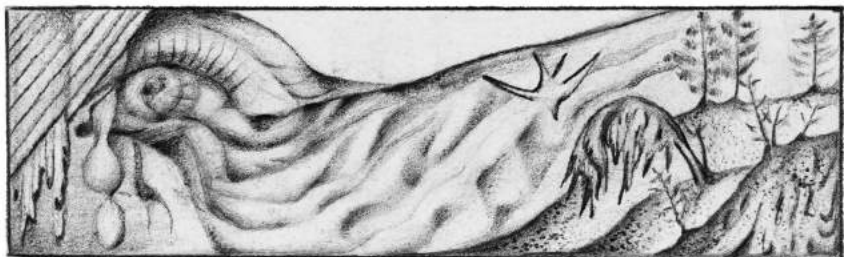
4. Обложка сборника статей «Искусство народностей Сибири» (Л.: Издание Гос. Русского музея, 1930). На обложке – Б. Ходжер. Портрет отца. 1928–1929



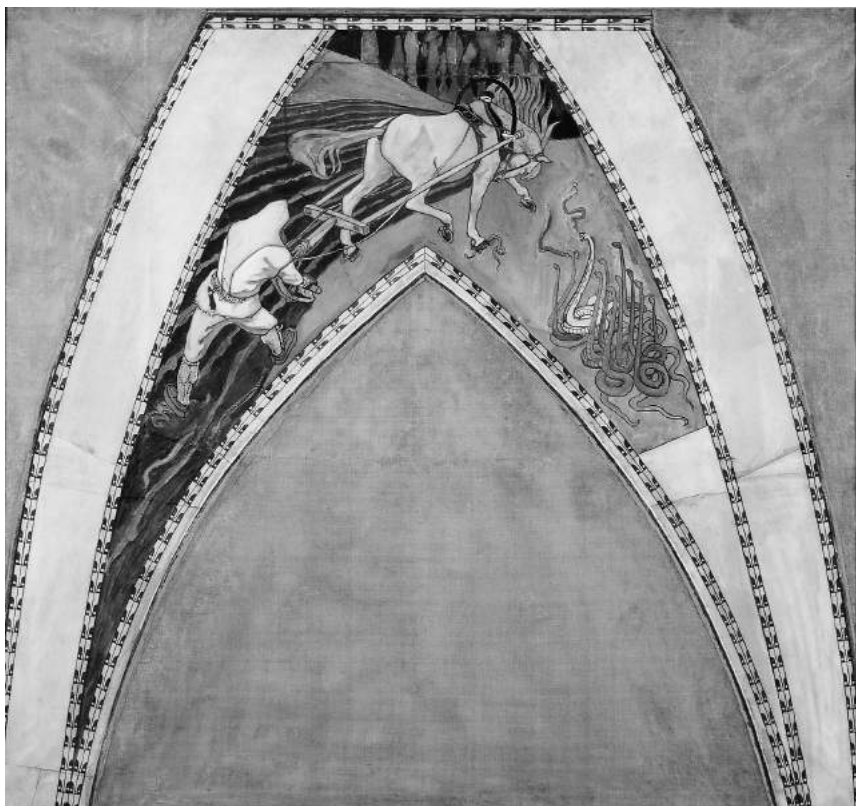
5. А. Порет. Форзац к книге «Калевала...» (левая часть). 1932. Бумага, акварель. Государственный Русский музей



6. Ю. Арапова. Куллерво. Эскиз иллюстрации (не опубликована) к книге «Калевала...». 1931–1932. Бумага, тушь, перо. Государственная Третьяковская галерея



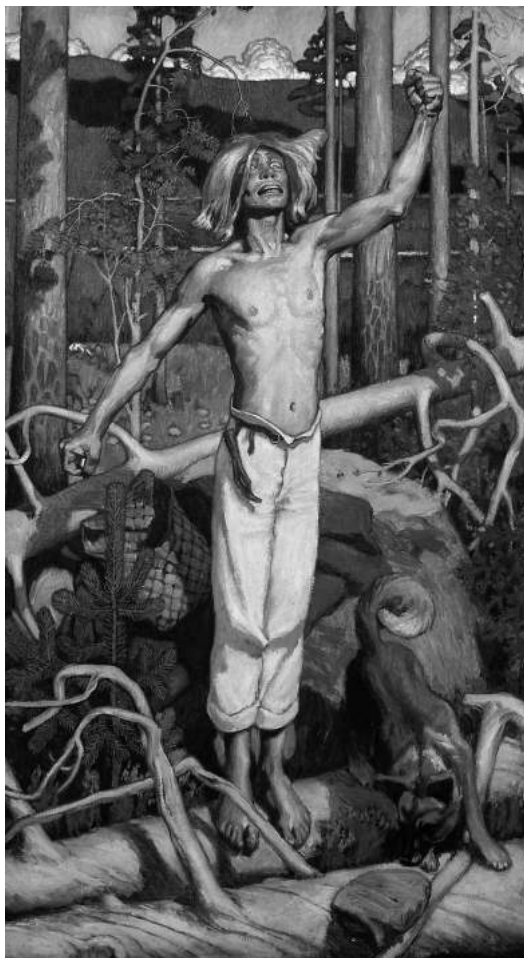
7. Ю. Арапова. Осень. Заставка (не опубликована) к книге «Калевала...». 1932.  
Бумага, графитный карандаш. Государственная Третьяковская галерея



8. А. Галлен-Каллела. Илмаринен пашет змеиное поле. 1899.  
Эскиз фрески для Финского павильона Всемирной выставки 1900 г. в Париже.  
Бумага, гуашь; края – холст.  
Финская национальная галерея (Атенеум), Хельсинки



9. А. Порет.  
Илмаринен исполняет  
поручения Лоухи. Заставка  
к руне 19 (опубликована на  
с. 106 в книге «Калевала...»  
1932. Бумага мелованная,  
тушь, кисть, процарапывание.  
Государственный музей  
изобразительных искусств  
им. А. С. Пушкина



10. А. Галлен-Каллела.  
Проклятие Куллерво. 1899. Холст, масло.  
Финская национальная галерея (Атенеум),  
Хельсинки



11. С. Закликовская. Куллерво-батрак. Иллюстрация к руне 31 (опубликована на вклейке между с. 192 и 193 книги «Калевала...»). 1932. Бумага, тушь, кисть, перо. Государственный Русский музей



*Тутатина Екатерина Алексеевна,  
Орлова Анжела Станиславовна*

КНИЖНЫЕ ОБЛОЖКИ  
В РАМКАХ DIGITAL HUMANITIES  
(ЦИФРОВОЙ ГУМАНИТАРИСТИКИ):  
ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ

С развитием цифровых технологий и в эпоху рыночных отношений все острее встает вопрос о месте книги среди других средств передачи и хранения информации, специфике ее создания, проектирования и производства. Сложившаяся социально-экономическая ситуация привела к появлению большого количества малых групп читателей, образующих своеобразные маркетинговые ниши или целевые аудитории. При таком многообразии групп усилилась потребность в навигации для читателя и возросла ценность всех ориентиров: автор, издательство, художник, название, оформление обложки, даже книжная серия стала иметь повышенное значение для читателя. Несмотря на важность создания тонкой и точной навигации, заявленная тема изучена недостаточно. Необходимо новое осмысление роли дизайна обложки как эстетической составляющей книги, издательской политики и маркетинга. Для этого мы решили применить новые методы программного изучения книжного дизайна

и посмотреть, как адаптируется книжный рынок к новым реалиям, на примере жанровой формульной литературы как наиболее стереотипного направления с точки зрения оформления и продвижения.

Digital humanities – направление в гуманитарных науках, где традиционные методы исследований совмещаются с компьютерными вычислениями и математическими методами. Как правило, в рамках цифровой гуманитаристики объектом исследования становится не одно-единственное произведение, а некий массив данных. То есть, в отличие от привычного пристального изучения одного произведения, в цифровой гуманитаристике мы, как правило, смотрим издали на множество объектов<sup>1</sup>. Привлечение digital-инструментов дает возможность обрабатывать большие массивы текстовой и визуальной информации и получать количественные данные, с помощью которых можно проверять свои гипотезы. Таким образом, мы получаем возможность посмотреть на множество книжных обложек и проследить неожиданные тенденции, проверить свои интуитивные догадки, подтвердить существующие стереотипы при помощи статистических методов.

Мы уже применяли методы цифровой гуманитаристики к книжным заглавиям массовой литературы<sup>2</sup>. На базе массива заглавий мы выявили характерные черты, присущие заглавиям в разных жан-

---

1 Distant Reading, Computational Criticism, and Social Critique: an Interview with Franco Moretti. URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-135683> (дата обращения: 05.09.2022).

2 Тутатина Е. Заглавия книг: современные тенденции в книгоиздании // Библиография и книговедение. М., 2020. № 1. С. 111–119.

рах, часто встречающиеся ошибки и современные тенденции в озаглаивании книг. Отметим, что методы цифровой гуманитаристики активно используются не только в лингвистике и литературоведении, но и в сфере изобразительного искусства. В российском книговедении цифровые методы еще ни разу не применялись для изучения книжных обложек, однако подобные исследования существуют в зарубежной практике (например, сравнительное исследование цвета обложек бестселлеров<sup>3</sup>). Поэтому нам показалось логичным посмотреть на обложки с помощью цифровых методов: мы решили с помощью программы посчитать, как часто на обложках появляются те или иные элементы оформления и как они соотносятся с жанром произведения.

В проектах, связанных с цифровой гуманитаристикой, исследователь сталкивается с тремя основными проблемами. Во-первых, необходимо создать и подготовить массив данных для исследования. Во-вторых, найти подходящее программное обеспечение. И наконец, интерпретировать и визуализировать полученные «сырые» результаты.

Для начала мы собрали базу обложек, опираясь на следующие критерии. Во-первых, мы отбирали только книги массовой литературы (основные жанры: любовный роман, детективный роман, а также фэнтези и фантастика); во-вторых, книги, изданные не позднее 2015 г.; в-третьих, мы обращали внимание на популярность и востребованность книги со-

---

3 Jeong W. Media Visualization of Book Cover Images: Exploring Differences among Bestsellers in Different Countries. // Digital Humanities Quarterly. Boston, 2017. Vol. 11. No. 3. URL: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/11/3/000332/000332.html> (дата обращения: 05.09.2022).

гласно отзываю читателей и рейтинговым спискам (как на читательских сайтах и порталах, так и на площадках онлайн-ритейла) – так, чтобы в базу данных попадали только самые читаемые книги.

В итоге наша база обложек составила примерно 1200 наименований. На следующем этапе мы создали систему тегов – ключевых слов в программекаталогизаторе и с их помощью описали каждую обложку.

В ходе исследования мы учитывали ключевые слова, которые достаточно часто встречались в каждом жанре, и игнорировали те, что встречались реже определенного порога: в нашем случае при базе в 1200 обложек и 165 тегов этот порог составил 5%. В итоге при работе с данными мы не учитывали как репрезентативные те теги, которые встречались в жанре менее чем в 5% случаев.

В таблице отражена частотность изображения тех или иных объектов на обложках, подсчитанная программой. Нижеследующая таблица иллюстрирует то, как программа «видит» обложки того или иного направления, как она «описывает» их оформление. Исходя из этих подсчетов становится видно, что чаще всего на обложке изображен человек или группа людей (см. строки Human (all categories), Couple и т. д.). Однако в каждом жанре есть свои особенности. Упомянем лишь некоторые из них.

Так, человеческое лицо (см. строку Face в таблице 1) на обложках детективов обязательно будет закрыто чем-то, например маской, очками и т. д., или дано с контрастным светом, в тени, или кадрировано, а в любовном романе лицо – на первом плане, крупно и повернуто к читателю, без ис-

*Таблица 1. Частотность изображения объектов на обложках (в процентах)*

Теги	Детективный роман, %	Любовный роман, %	Фэнтези, %
Human (all categories)	38	65	65
Human	29	30	33
Human x 2	14	59	20
Couple	–	30,3	6
Crowd	–	–	17
Face	12	–	7
Face-first	22	19	39
Back-first	10	5	9
Animal	9	–	12
House	13	5	8
Object	29	13	–
Snow	6	–	–
Weapon	13	–	–
Flowers	–	13	–

кажений. Лица на обложках любовных романов встречаются в два раза чаще, чем в детективах, и в три раза чаще, чем в фэнтези. В оформлении обложек фэнтези практически не изображают лицо человека (изображение человеческого лица встречается всего в 2% обложек фэнтези), отдают предпочтение изображению фигур по пояс или в полный рост.

Если на обложке изображено больше трех персонажей, это часто подчеркивает эпичность происходящего, то, что герои делают какое-то общее дело: это может быть военный поход, масштабная битва, семейная династия или большой коллектив. Мы видим множество персонажей, равных в своем участии в истории.

Мы не могли не проверить, как изображаются животные и птицы на обложках и как они соотносятся с жанрами. Во всех трех группах есть изображения котов: при этом в детективах коты изображены только черными, в фэнтези – только рыжими. В любовных романах цвет изображенных котов не соотносится со смыслом.

Кроме того, в детективах, если животное изображено на обложке, то оно, скорее всего, одно, без людей, и это хищник или жертва. Это однозначный символ, характеризующий обложки жанра детективного романа. Животное на обложке романа фэнтези, к примеру, не несет подобной символической нагрузки: оно выступает в роли тотемного животного, элемента герба или средства передвижения; также это может быть животное-монстр – к примеру медведь или волк. Зачастую на обложке фэнтези рядом с животным изображен человек, а не просто одно животное, как в детективах.

Что интересно, снег в оформлении обложки встречается только в детективах. На снегу могут проступать следы, силуэты, контуры, что подчеркивает интригу, присущую жанру. При этом сочетание тегов «снег» и «дом» однозначно дает нам «герметичный» детектив – особый поджанр детективного романа. В этом закрытом пространстве,

отрезанном от остального мира непреодолимой преградой в виде снега, совершается преступление.

В результате исследования мы пришли к нескольким выводам. Стереотипы в оформлении обложек массовой литературы работают на определение жанра книги. Например, существует явное противопоставление детектива и любовного романа в том смысле, что первые подаются как более маскулинные (изображение оружия, дихотомия «хищник – жертва», мотив преследования), вторые – как более феминные (на это работают яркие и нежные цвета, изображения влюбленных пар и декоративных элементов). Обложки разных жанров явно отличаются по цветам (любовные романы ярче, светлее; детективы – темнее, преобладают темно-синие, темно-зеленые оттенки). Нужно оговориться, что существуют программные средства, которые позволяют это изучать отдельно, однако на этом этапе мы не ставили себе такой задачи.

Программные средства и цифровые методы действительно позволяют увидеть новые взаимосвязи и тенденции, которые иначе сложно было бы обнаружить, изучая пристально одну или несколько обложек. Конечно, не все можно посчитать и выразить в числовом виде, и методы цифровой гуманитаристики не могут полностью заменить традиционные методы, однако существенно дополняют их.

*Радюкевич Анна Михайловна*

КУКОЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА  
ИЛЛЮСТРАЦИЙ ИРЖИ ТРНКИ  
К СКАЗКАМ Г. Х. АНДЕРСЕНА

Любой художник, иллюстрируя литературное произведение, трактует сюжет на основе своего мировоззрения и привносит личное отношение к тексту. Безусловно, речь не идет об искажении замысла писателя или поэта, но не исключено, что иллюстратор может значительно «удалиться от текста». Отсюда возникает не только иллюстрация, но и в большей или меньшей степени вольная интерпретация произведения. Широкое поле для интерпретаций открывается при иллюстрировании сказок, так как они насыщены скрытыми смыслами, метафорами и аллегориями.

Г. Х. Андерсен (1805–1875), признанный во всем мире классик этого литературного жанра, создавал в высшей степени поэтизированные сказки, и в этих сказках отразилась личность писателя. Важная особенность творчества Андерсена – адресация его сказок и детям, и взрослым. Сочетание сказочного и реального у датского писателя делает его произведения двуплановыми, интересными читателям разных возрастов.



Свой первый сборник Андерсен назвал «Сказки, рассказанные детям». Но уже в издании 1837 г. он предваряет их обращением «Ко взрослым»<sup>1</sup>. Действительно, смысл сказок по-разному раскрывается для взрослых и для детей. Далеко не всегда в них торжествует победа добра над злом, света над тьмой. Например, в сказках «Девочка со спичками», «Русалочка», «Стойкий оловянный солдатик» погибают хорошие персонажи. Тонкие аллегории не всегда могут уловить дети.

По утверждению самого Андерсена, мастер, овладевший жанром сказки, должен уметь вложить в свои произведения «трагическое, комическое, наивное, ироническое и юмористическое». «Порой юмор сказочника носит несколько завуалированный характер, это едва заметная ирония»<sup>2</sup>. Поэтому художнику-иллюстратору работать со сказками Андерсена весьма непросто. Тем не менее их часто иллюстрируют. Среди непревзойденных авторов иллюстраций – Г. А. В. Траугот, Н. Г. Гольц, Б. А. Диодоров, Т. Г. Юфа, В. М. Конашевич, Э. Дюлак, Л. Цвергер, А. Я. Ломаев, В. Э. Ерко. Поэтичность Андерсена вдохновляет на создание ярких и необычных образов.

В области детской книжной иллюстрации важна самобытность художественного языка. Именно таким качеством обладают работы Иржи Трнки (1912–1969) – чешского художника, книжного иллюстратора, сценариста, режиссера-мультипликатора, скульптора. В первую очередь он известен как выдающийся кукольный мастер, режиссер кукольной

---

1 Андерсен Х. К. Сказки, истории. М.: АСТ, 2018. С. 10.

2 Там же. С. 9.

анимации, создававший разнообразные киношедевры, от сатирически-гротескного «Бравого солдата Швейка» (1955) до романтически-поэтизированного «Сна в летнюю ночь» (1959).

Трнку называют поэтом кукольной кинематографии или «первым повстанцем против всемогущества Диснея»<sup>3</sup>. Книжная графика Иржи Трнки неоправданно остается в тени его работ на поприще кукольной анимации. Однако, с успехом состоявшийся в мультипликации, Иржи не давал себе послаблений в сфере иллюстрации. «Вообще иллюстрации к детским книгам по большей части казались мне поверхностными, как будто они для автора – лишь случайное отступление от серьезной работы. Я никогда не принимал такого подхода. Все иллюстрации, сделанные мною для детских книг, – результат ясной творческой задачи, я вкладывал в них все, что хотел передать»<sup>4</sup>. Творческое кредо звучит убедительно, свидетельствует о цельности натуры, верности призванию и не оставляет сомнений в мастерстве художника.

На его счету более шестидесяти великолепно проиллюстрированных книг. Трнка работал с произведениями братьев Grimm, У. Шекспира, И. В. Гёте, Ж. Лафонтена, В. Гауфа, с произведениями популярных чешских классиков, сказками «Тысячи и одной ночи». Художнику нравились драматизм, страсть, контраст между поэзией и грубо-

---

3 Первый повстанец против всемогущества Диснея Иржи Трнка // LiveJournal. URL: <https://tanjand.livejournal.com/2344151.html> (дата обращения: 15.08.2022).

4 Цит. по: Мязотс О. Художник – Иржи Трнка // Лаборатория Фантастики [Электронный ресурс]. URL: <https://fantlab.ru/art8288> (дата обращения: 18.08.2022).

ватым юмором. В этом суть его художественного метода.

Особое место в книжном искусстве художника занимают иллюстрации к сказкам Андерсена (Андерсен Г. Х. Сказки. Прага: Артия, 1966). Трнка смог адресовать сказки в равной степени как взрослому читателю, так и ребенку. Такой подход в полной мере соответствует замыслу Андерсена. Интересно проследить, как богатый опыт Трнки в сфере кукольной анимации оказал влияние на стилистические поиски в книжной иллюстрации к сказкам датского писателя.

Куклы сопровождают практически все творчество Трнки. Уже с детства Иржи увлекался куклами. Семья жила небогато: отец работал жестянщиком, бабушка изготавливала на продажу кукол. Мать, швея, тоже мастерила из обрезков материи тряпичных кукол – бибабо. Вскоре и маленький Иржи научился их делать. Интерес к куклам возрос в школе, где Иржи учился рисованию у одного из крупнейших чехословацких кукольников – Йозефа Скупы, который открыл ему профессиональные секреты. По совету своего учителя Трнка поступил в пражскую школу прикладного искусства.

В юности Иржи учился живописи у Ярослава Бенды, а затем устроился художником в кукольный театр родного Пльзеня. В начале 1940-х гг. Трнка начал иллюстрировать детскую литературу в сотрудничестве с Адольфом Забранским. Во время Второй мировой войны художник переехал в Прагу, где вновь вернулся к театральной деятельности, разрабатывал костюмы и декорации для спектаклей. Параллельно Трнка основал собствен-

ную киностудию «Иржи Трнка и Братья в трико», в которой в дальнейшем создал свои знаменитые произведения кукольной и рисованной анимации. Подробно о Трнке-кукольнике пишет С. В. Асенин в книге «Иржи Трнка – тайна кинокуклы»<sup>5</sup>.

Позднее Иржи стал известен как «кукольный волшебник». Выросший на чешском фольклоре, классической литературе, живописи, графике и народном театре, Трнка привнес много оригинальных принципов в кукольную анимацию. Он проявил себя как новатор не только в излюбленном им жанре кукольной мультипликации, но и в сфере книжной иллюстрации. Он стремился делать книги, в которых иллюстрации связаны в органическое целое с текстом, чтобы маленький читатель смог лучше уловить художественный образ и развить фантазию.

Его книги тщательно продуманы с точки зрения художественного конструирования, каждую иллюстрацию можно рассматривать как отдельную картину с хорошо выстроенной композицией, мастерски подобранными фактурами и детализацией образов персонажей и декораций, вплоть до узоров на паркете и одежде. Каждая иллюстрация демонстрирует исключительно индивидуальное отношение к цвету. В 1968 г. за свои иллюстрации к детским книгам художник получил премию Г. Х. Андерсена.

Вполне закономерно, что напрашивается стилистическая параллель между персонажами кукольных мультфильмов и книжными иллюстрациями

---

<sup>5</sup> См.: Асенин С. Иржи Трнка – тайна кинокуклы. М.: ВПК, 1982. С. 8.

Трнки. В иллюстрациях к сказкам Г. Х. Андерсена просматривается влияние творческих находок, авторской стилистики, приобретенных в работе в кукольной анимации. Одна из сказок, «Соловей», воплощена чешским художником и в книжной графике, и в кукольной анимации. В жутковатой сцене появления Смерти, наиболее страшной для детского восприятия (илл. 1), Трнка цитирует созданный ранее образ молодого императора из фильма «Соловей императора» (1949) (илл. 2).

Продолжу ряд самоцитат Трнки-иллюстратора из его же мультипликационной стилистики. Трогательная головка Герды в иллюстрации к сказке «Снежная королева» (илл. 3) в некоторой степени схожа с чертами куклы, «исполняющей» роль внучки в фильме «Кибернетическая бабушка» (1962) (илл. 4). Утрированная фигура «песочные часы» – тип женской фигуры с очень тонкой талией, эталон женской красоты. Этой фигурой чешский мастер наделяет героинь не одной сказки в сборнике: куклу Софи в сказке «Цветы маленькой Иды» (илл. 5), принцессу из сказки «Дорожный товарищ», танцовщицу из «Стойкого оловянного солдатика», русалочку и других персонажей. Такой же фигурой обладают куклы-героини фильма «Ария прерий» (1949), «Сон в летнюю ночь» (1959) и многих других кинолент.

«Работая над сказками Андерсена, Трнка сумел сочетать детскую простоту с театральным изяществом»<sup>6</sup>. Атласные ленты, кружева, узорча-

---

<sup>6</sup> Трнка, Иржи // ПроДетЛит. Всероссийская энциклопедия детской литературы [Электронный ресурс]. URL: [https://prodetlit.ru/index.php/Трнка\\_Иржи](https://prodetlit.ru/index.php/Трнка_Иржи) (дата обращения: 15.08.2022).

тые материи, банты вызывают ассоциации с тряпичными куклами. Элегантный бантик носит даже грубый солдат – персонаж сказки «Огниво».

Безусловным достоинством книги является разнообразие использованных художественных приемов. В оформлении структурных единиц книги нет жесткости. Подобно сказкам Андерсена, иллюстрации многоплановы. С точки зрения дизайна, например, некоторые полосные иллюстрации вписаны в прямоугольный формат, некоторые – графически обыграны в листе в виде силуэта. Несколько иллюстраций выполнены в технике гризайли («Ель») (илл. 6), а некоторые заставки и концовки оформлены черно-белыми силуэтами («Соловей», «Оле-Лукойе» и др.). С точки зрения эмоциональной нагрузки – есть иллюстрации с выраженным передним планом, как бы с эффектом присутствия, есть более декоративные. В некоторых иллюстрациях окружение персонажей напоминает театральные декорации. Многие элементы книги весьма затейливы и в то же время лаконичны. Например, концовка в виде фигурки человека на виселице с сердцем в руках.

Необходимо остановиться и на такой важной особенности работы Трнки, как взаимосвязанность элементов и книжный ансамбль, – на том, что делает книгу целостным организмом. Во-первых, в книге есть детали, которые повторяются в нескольких иллюстрациях. Например, ажурная ограда, присутствующая в иллюстрации к сказке «Соловей», есть и в иллюстрации к сказке «Ганс-чурбан» (илл. 7). К слову, ограда с похожим узором присутствует в мультфильме «Соловей императора». Во-вторых, движение Ганса (илл. 7), оседлавшего козла, схоже

с движением персонажей сказки «Огниво» – принцессы, спящей на собаке (илл. 8). В-третьих, золотое тиснение на переплете (под суперобложкой) представлено в виде изящной фигурки балерины, удерживающей равновесие на замысловатых ветвях. В груди танцовщицы просвечивает сердце. Такая же фигурка продублирована, но уже в виде черного силуэта, в качестве концовки к сказке «Дюймовочка» (илл. 9). Также есть похожее движение танцовщицы – персонажа сказки «Стойкий оловянный солдатик» (илл. 10). Изображение танцовщицы помещено на обложку, и, следовательно, ему отведена особая роль – отразить ключевую мысль в данном собрании сказок. Можно только догадываться, какой смысл подразумевал иллюстратор. К примеру, такое изображение можно расценивать как символ мечты, возносящейся над бренной действительностью.

Своеобразно смотрится оформление сказок Оле-Лукойе. Здесь стилистически объединены буквицы и заставки, в том числе силуэтные черно-белые. При этом сохраняется простота форм и изысканность цветовой палитры, свойственные всем иллюстрациям в книге.

Подобно тому, как в сказках Андерсена удивительным образом переплетаются реальное и фантастическое, в иллюстрациях Трнки сочетаются подробная детализация и акварельная размытость.

Итак, книга – это пространство, в котором Иржи Трнка свободно экспериментирует с композицией. Несмотря на многообразие пластических и живописных решений, от всей книги остается впечатление цельности. Кукольная стилистика Трнки

не навязчива, а органично вплетена в книжный формат. Нарисованные куклы – это не марионетки, не гротескные и неуклюжие игрушки, а утонченные создания, одухотворенные, способные рассказать свою историю. И выглядят они объемными, почти осязаемыми.

Оформление Трнка сказок Г. Х. Андерсена стало обобщением многолетнего опыта работы в кукольной анимации, а также окончательно найденного и утвердившегося неповторимого изобразительного языка его книжной графики. Можно наблюдать заимствование внешнего вида кукольных персонажей мультфильмов чешского мастера в его иллюстрациях.

Кроме того, Трнка демонстрирует глубокое осмысление текста. Он смог уловить характерную черту сказок Андерсена: ирония у писателя завуалирована или вовсе отсутствует, что осложняет восприятие его сказок детьми. Приемы особой кукольной стилизации позволяют Трнке адаптировать насыщенные смыслами сказки Андерсена к детскому восприятию. Кукольному волшебнику удалось сделать удачную интерпретацию и стилизацию, не искажая смысл текста, а опираясь на словесные образы.

В завершение приведу слова самого художника: «Любое произведение искусства – это художественная стилизация реальности... У каждого художника свой взгляд на вещи, свой метод стилизации. Если мои фигуры похожи на кукол, то это черта стиля, характеризующего мою работу»<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Цит. по: Мязотс О. Художник – Иржи Трнка.



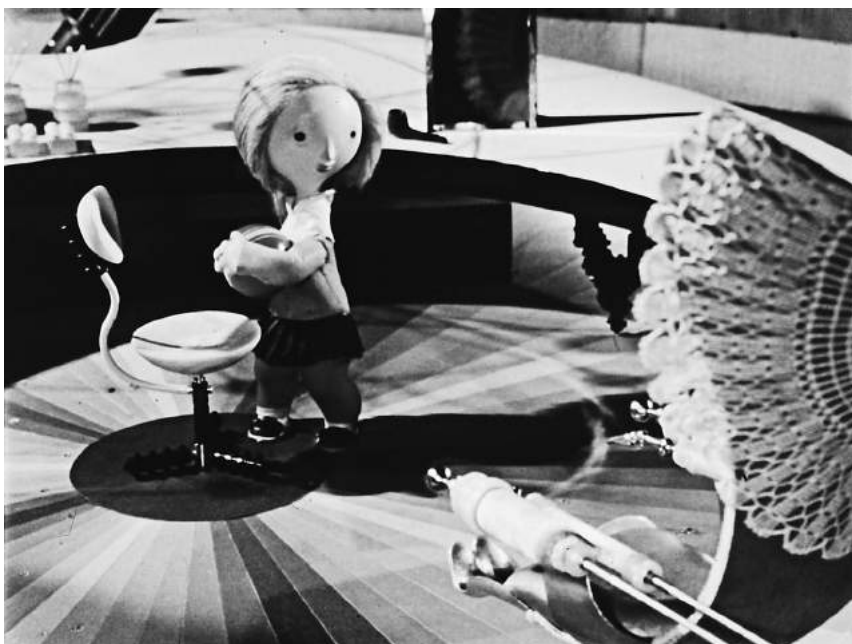


1. Иллюстрация к сказке Г. Х. Андерсена «Соловей» (Г. Х. Андерсен. Сказки. Прага: Артия, 1966)

2. Кадр из мультфильма «Соловей императора» (реж. И. Трнка, М. Маковец, 1949)



3. Иллюстрация к сказке Г. Х. Андерсена «Снежная королева» (Г. Х. Андерсен. Сказки)



4. Кадр из мультфильма «Кибернетическая бабушка» (реж. И. Трнка, 1962)



5. Иллюстрация к сказке Г. Х. Андерсена «Цветы маленькой Иды» (Г. Х. Андерсен. Сказки)



6. Иллюстрация к сказке Г. Х. Андерсена «Ель» (Г. Х. Андерсен. Сказки)



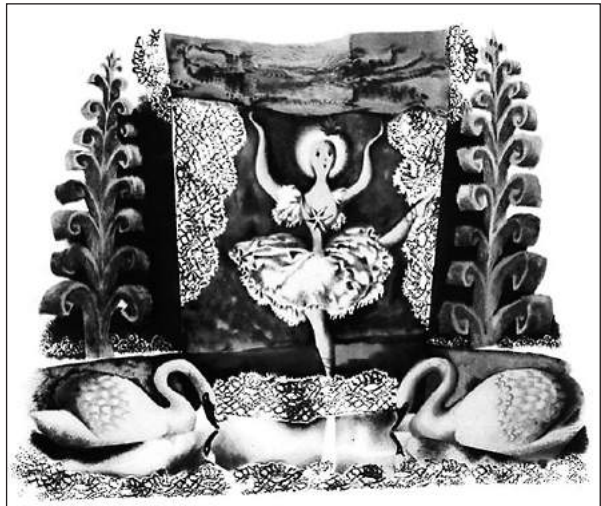
7. Иллюстрация к сказке Г. Х. Андерсена «Ганс-чурбан» (Г. Х. Андерсен. Сказки)



8. Иллюстрация к сказке Г. Х. Андерсена «Огниво» (Г. Х. Андерсен. Сказки)



9. Страница с концовкой к сказке Г. Х. Андерсена «Дюймовочка» (Г. Х. Андерсен. Сказки)



10. Иллюстрация к сказке Г. Х. Андерсена «Стойкий оловянный солдатик» (Г. Х. Андерсен. Сказки)

## *Тарасюк Юлия Борисовна*

### ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ ПОПУЛЯРНЫХ КИТАЙСКИХ РОМАНОВ В РОССИИ

В 2020 г. на российской краудфандинговой платформе «Boomstarter» появился новый абсолютный рекордсмен. Всего за пару месяцев издательство «Истари Комикс» собрало на русскоязычное издание китайского романа Мосян Тунсю «Магистр дьявольского культа»<sup>1</sup> (также известен как «Основатель темного пути») почти 16 миллионов рублей<sup>2</sup>. До этого ни одна книга или проект на площадке «Boomstarter» не собирали подобные суммы, да еще и в такие рекордные сроки. Издание романа поддержали более четырех тысяч человек, большая часть которых – поклонницы писательницы Мосян Тунсю, знакомые с ее творчеством по любительским переводам в интернете.

---

1 Мосян Тунсю. Магистр дьявольского культа. В 4 т. М.: Истари Комикс, 2020.

2 См.: Роман «Магистр дьявольского культа» в 4-х томах // Boomstarter [Электронный ресурс]. URL: [https://boomstarter.ru/projects/istaricomics/roman\\_magistr\\_dyavolskogo\\_kulta\\_v\\_4-h\\_tomah](https://boomstarter.ru/projects/istaricomics/roman_magistr_dyavolskogo_kulta_v_4-h_tomah) (дата обращения: 01.09.2022).

Феномен такой небывалой популярности романов Мосян среди женской аудитории (и чуть меньше – мужской) можно объяснить многими факторами: живой и красивый язык произведения с большим количеством отсылок к традиционной китайской культуре и пословицам; увлекательный приключенческий сюжет с неоднозначными и харизматичными персонажами; а также прекрасные визуальные воплощения героев в кино- («Неукротимый. Повелитель Чэньцин», 2019) и анимационном («Магистр дьявольского культа», 2018–2021) сериалах, а также в комиксе. Именно последний нас и интересует, поскольку иллюстрации к роману стали тем, что отличало русскоязычное издание «Магистра дьявольского культа» от китайского оригинала. Так как в Китае роман выходил без иллюстраций (кроме обложки), издательство «Истари Комикс» приняло решение сделать их для русскоязычного издания и нанять отечественного художника. Для этого была выбрана художница Марина Привалова.

Марина Привалова – художница манги «Тагар» (совместно со сценаристкой Анной Сергеевой, издательство «Bubble»), также выступала художницей отдельных серий комиксов для «Bubble». «Истари Комикс» выбрало Привалову в качестве иллюстратора не случайно: ранее она уже сотрудничала с издательством, когда специально для него делала обложку для эксклюзивной продажи первого тома «Тагара». Также было известно, что Привалова – большая поклонница творчества Мосян Тунсю, и она неоднократно делилась своими иллюстрациями по мотивам романа в интернете. Из чего можно сделать вывод, что для иллюстрирования романа

был выбран человек, хорошо его знавший и любивший. Казалось что нет лучшего художника для этой задачи, однако в процессе работы Приваловой над иллюстрациями она столкнулась с непредвиденными трудностями, с которыми не так часто сталкиваются художники-иллюстраторы других книг. Ниже рассмотрим их подробнее.

### **Реакция читателей на иллюстрации М. Приваловой. 2020**

В 2020 г., перед выходом русскоязычного издания «Магистра...» из печати, «Истари Комикс» делилось примерами иллюстраций Приваловой для романа в социальных сетях, чтобы поклонники могли оценить их. Наравне с одобрительными отзывами, было огромное количество негативных комментариев, авторы которых высказывали свое неодобрение стилю художницы; считали его неподходящим; были недовольны мелкими деталями в рисунках, по их мнению, не соответствующих единственно правильному образу персонажей из адаптаций.

У романа Мосян Тунсю на момент объявления об издании в России уже сформировалась определенная аудитория поклонников, читающая любительский перевод в интернете. Многие из них открыли для себя роман через его вышеупомянутые адаптации: киносериал и анимацию, а также комикс. Во всех этих адаптациях уже был создан определенный визуальный образ персонажей: утонченные черты лица, длинные волосы, прекрасные китайские наряды, отсылающие к традиционным костюмам. Эти образы, созданные

китайскими иллюстраторами обложек романов и художниками-комиксистами, прочно ассоциировались с персонажами из текста и полюбились многим поклонникам «Магистра...». В результате многие, кто видел потом образы любимых персонажей, нарисованные Мариной Приваловой, отрицали ее трактовку.

Срабатывал «синдром утенка»: образы из адаптаций романа казались единственными «верными», имеющими право на существование. Новое видение персонажей Приваловой не принимали, хотя оно было основано на изображениях из китайских адаптаций романа.

Несмотря на то что, как и было отмечено ранее, работы Приваловой по мотивам романа были популярны у ее аудитории (в основном читателей «Тагара» и подписчиков ее социальных сетей), вне этой аудитории многие видели работы художницы впервые и испытывали недоверие к неизвестному автору. Хорошо понятны и привычны были исключительно китайские адаптации романа и их визуальные образы.

Отдельные комментаторы требовали «поменять» художника для русскоязычного издания. Любопытно, что заменить его предлагали китайским автором. Также были комментарии, где говорилось о том, что «китайский роман может иллюстрировать только китаец». Для сферы книжной графики последнее заявление кажется наивным и нелепым, однако надо понимать, насколько сильно у поклонников роман ассоциировался именно с Китаем и его культурой. По мнению отдельных комментаторов, русский автор, который никогда не жил в Китае, не

может правильно нарисовать иллюстрации. Для сообщества поклонников Мосян Тунсю оказалось очень трудным принять то, что китайский роман может иллюстрировать русский художник, да еще и не самый известный в сообществе.

Также негативные отзывы были связаны с предубеждениями, которым подвержены многие ярые поклонники, считающие, что «имеют больше прав» на любимое произведение, так как они познакомились с ним раньше, либо читали в оригинале, либо сами создавали любительские иллюстрации. Для отдельных «бывалых» поклонников имела место «ревность» к роману. Что-то очень любимое, «свое», неожиданно иллюстрирует художник, чье имя они, возможно, слышат впервые. Такое право на иллюстрирование книги, как оказалось, сначала надо «заслужить» у преданных фанатов. И это учитывая погруженность Приваловой в мир романа, любовь к нему и высокое мастерство.

Конечно, человеку, просто желающему насладиться чтением хорошей книги и приятными иллюстрациями, такая незрелая реакция на чужой труд может показаться странной и неуважительной. В этом и состоит одна из главных проблем работы с популярными произведениями современной культуры, в данном случае – с известным китайским романом: столкновение издателей, переводчиков и художников с сообществом поклонников неизбежно. Поклонники будут «проверять» издателя и причастных людей, насколько они «имеют право» на издание и иллюстрирование их любимого произведения. Как мы видим, даже если над изданием работают знающие люди («Истари Комикс» до



этого активно выпускало японские и китайские комиксы, японскую прозу в переводе на русский, а Привалова сама была поклонницей «Магистра...»), этого будет мало. Сложно определить, где проходит граница принятия художницы поклонниками романа, – абсолютно точно можно утверждать, что каким бы талантом ни владел в этом случае творец, он столкнется с несправедливым отношением.

Иллюстрации Приваловой также лично проверяла автор романа – Мосян Тунсю: отдельные детали она просила переделать, с чем художница успешно справилась. Но даже официальное одобрение Мосян Тунсю не остановило поток негативных комментариев от поклонников, граничащий с травлей художницы. Огромное давление на Привалову, бесконечная критика, распространявшаяся в интернете, оказали негативное влияние на ее работу над иллюстрациями. В результате для романа было нарисовано меньше иллюстраций, чем было запланировано изначально (первоначальный план – по 20 иллюстраций на каждый том из четырех, итого 80 иллюстраций).

Возможно ли было художнице игнорировать негативные отзывы в адрес ее работы, а издательству – ограничить комментирование в своих социальных сетях? Важно понимать, что речь идет не о двух-трех комментариях, а о массивной кампании, развернувшейся в сети против Приваловой и издательства. И здесь уже возник вопрос о выборе будущего покупателя романа – те, кто верил негативным комментариям, просто отказывались от покупки издания – не только иллюстрированного Приваловой, но и других изданий «Истари Комикс».

Потоки негатива тем не менее иссякли в течение двух последующих лет. Хотя «Магистр дьявольского культа» и сопровождала скандальная репутация (критика перевода, поведения издательства, критика иллюстраций), за два года увеличились не только сообщество поклонников Мосян Тунсю, но и число любителей творчества Марины Приваловой. Новые поклонники «Магистра...» уже не принадлежали к «недовольному костяку» сообщества – они с восторгом принимали иллюстрации и русскоязычное издание романа. Благодаря публикации новых томов манги «Тагар» и активной рекламе иллюстраций к «Магистру...» в социальных сетях Приваловой, художница получила широкую известность в России и за рубежом. Неоднократно позитивные комментарии к ее работам для романа оставляли и китайские почитатели творчества Мосян Тунсю, отмечая, что они бы были рады приобрести такое издание себе в коллекцию. В результате права на издание иллюстраций Приваловой были куплены несколькими странами, где роман вышел именно с ними.

В 2022 г. «Истари Комикс» объявило о приобретении прав на издание еще двух популярных современных серий китайских романов – «Убить волка» Прист (Priest) и «Калейдоскоп смерти» Си Цзысюй. Иллюстрации для обоих романов вновь было поручено выполнить российским художникам, причем для работы над более известной и популярной серией «Убить волка» была снова приглашена Марина Привалова. Любопытно, что на этот раз аудитория

издательства и поклонники романа с большим одобрением восприняли новость о выборе Приваловой в качестве иллюстратора. За два года художница стала у многих ассоциироваться с китайскими романами, и можно сказать, что в какой-то степени ее видение персонажей «Магистра...» получило признание наравне с видением китайских авторов анимационного сериала и комикса по мотивам романа.

Что касается романа в жанре ужасов «Калейдоскоп смерти», то для работы над его оформлением была приглашена художница, работающая под псевдонимом Джо Котляр, известная среди поклонников манги как автор самиздатских работ и мастер утонченного стиля, напоминающего корейские комиксы манхва.

### **«Благословение небожителей» и иллюстрации Антейку**

Совершенно точно можно сказать, что, несмотря на скандалы вокруг издания «Магистра дьявольского культа», оно имело ошеломительный успех и, конечно, повлияло на заинтересованность других отечественных издателей в том, чтобы обратить свое внимание на популярные китайские романы. Первым после «Истари Комикс» за это взялось «Комильфо» (импринт «Эксмо»). Издательство сразу выбрало беспроектный вариант и купило права на издание романа «Благословение небожителей»<sup>3</sup> – последней нашумевшей работы Мосян Тунсю, уже любимейшей читателям по

---

<sup>3</sup> Мосян Тунсю. Благословение небожителей. В 2 т. СПб.: Комильфо, 2022.

«Магистру...». «Комильфо» также решило пригласить для иллюстрирования романа отечественного автора – Ярославу Мурашко, известную под псевдонимом Антейку.

В отличие от Приваловой, которая до этого работала больше с комиксами и мангой, Антейку уже занималась книжной иллюстрацией. Для издательства «АСТ» она рисовала обложку к роману Алексея Ларина «Возвращение бессмертного», для «Гипериона» – к «Мальчугану» Нацумэ Сосэки. Более того, художнице довелось проиллюстрировать для китайского издательства «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда.

Реакция поклонников романа на новость о том, что «Благословение небожителей» будет иллюстрировать именно Антейку, во многом была схожа с первой реакцией на иллюстрации Марины Приваловой к «Магистру...». На социальные сети издательства и художницы обрушилась волна негатива: основная претензия аудитории была к стилю художницы. Ему приписывали «сходство с фресками и лубком», а также обвиняли художницу в излишней «сказочности», объясняя это тем, что такое серьезное и печальное произведение («Благословение небожителей») совершенно точно нельзя иллюстрировать настолько «несерьезными» и «детскими» картинками.

Как и изначально с Приваловой, негативные комментарии об иллюстрациях оставляли в основном самые активные почитатели творчества Мосян Тунсю. Как и Привалова, Антейку была большой поклонницей писательницы и еще до работы с «Комильфо» рисовала иллюстрации по мотивам ее ро-

манов. И, как и при издании «Магистра...», поклонникам романа понадобилось какое-то время, чтобы принять художницу и привыкнуть к ней. Любопытно, что требования сменить иллюстратора романа в этот раз изменились: если ранее они заключались в замене русского автора на китайского, то на этот раз аудитория потребовала нанять Привалову, что также подтверждает то, что ее иллюстрации персонажей были, наконец, «приняты» аудиторией и поставлены в один ряд с китайскими образами героев.

### **Выводы**

Как видно из вышеописанного, на современном рынке совершенно невозможно иллюстрировать популярные китайские романы человеку «вне общества». Даже если речь идет о талантливом и прославленном художнике: если он не читал роман, не создавал по его мотивам работ и неизвестен в среде поклонников, издательство никогда не пригласит его к участию. При этом, как мы можем наблюдать на примерах Приваловой и Антейку, даже к художнику, получившему какую-то небольшую известность в сообществе поклонников романа, большинство читателей поначалу будет относиться с недоверием, а то и с полным неприятием. Необходимо «доказать» свое право иллюстрировать романы популярного китайского автора. И, хотя со стороны это может справедливо казаться нелепым, но огромное давление со стороны недовольных поклонников напрямую влияет и на работу издательства, и, конечно, в первую очередь – на иллюстратора. Издательства, работающие над ман-

гой, популярными китайскими романами и японскими ранобэ (разновидность новелл), постоянно отслеживают отклик аудитории и стараются соответствовать ее ожиданиям.

Есть определенные правила, по которым должны быть нарисованы персонажи – в стилистике японских и китайских комиксов. Отход от этого стиля может быть воспринят негативно (случай с Антейку). Читатели ожидают увидеть прекрасных и утонченных персонажей, какими они изображены у китайских авторов, поэтому любые условность и/или гротеск аудитория отторгает. При этом наибольшее внимание аудитории обращено к иллюстраторам самых популярных романов. Так, например, менее известный «Калейдоскоп смерти» и иллюстрации к нему читатели восприняли без какого-либо негатива.

Отечественная иллюстрация в сегменте популярных китайских романов с большой аудиторией поклонников – это молодое явление, которому, конечно, требуется некоторое время на то, чтобы «прижиться» на рынке. Однако, несмотря на свою специфику, мы можем надеяться, что в итоге именно художники-иллюстраторы начнут «продавать» роман благодаря своим иллюстрациям, как это произошло с Мариной Приваловой. Возможно, что это однажды станет и толчком к появлению отечественных серий романов со своей спецификой иллюстраций. Сейчас мы уже можем наблюдать первые подражания китайским авторам в интернете и ждать, когда направление получит развитие, в результате которого обретет самобытность и наберет вес.



1. Цянь Эр Бай. Первая сторонка переплета первого тома романа Мосян Тунсю «Магистр дьявольского культа» (М.: Истари Комикс, 2020; внутренние иллюстрации М. Приваловой)



2, 3. М. Привалова. Иллюстрации к роману Мосян Тунсю «Магистр дьявольского культа»



3



4. tai3\_3. Первая сторонка суперобложки первого тома романа Мосян Тунсю «Благословение небожителей» (СПб.: Комильфо, 2022; внутренние иллюстрации Антейку)



5, 6. Антейку. Иллюстрации к роману Мосян Тунсю «Благословение небожителей»





*Яковлева Ксения Валерьевна*

ВЛИЯНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ  
КНИЖНОЙ ГРАФИКИ НА РОССИЙСКИЙ  
КОМИКС

Российская, особенно советская, школа книжной иллюстрации известна на весь мир. В то же время российский комикс известен куда меньше<sup>1</sup>, хотя сейчас идет этап его бурного развития и подъема интереса к нему – как со стороны книгоиздателей, так и со стороны художников.

Еще буквально 6–7 лет назад средний читатель знал из российского комикса всего несколько имен, и в основном это были авторы, которые публиковались онлайн. Однако после того, как в 2019 г. «Бумкнига» опубликовала комиксы «Полуночная земля» и «Дневник штормов» Юлии Никитиной и «Сурвило» Ольги Лаврентьевой (особенно много говорили о «Сурвило» из-за поднятой темы

---

<sup>1</sup> Основную канву его исторического развития см. в: Хронология отечественного комикса [2001] // Комиксолет [Электронный журнал]. URL: <https://www.comicsnews.org/articles/chronology/xronologiya-otchestvennogo-komiksa> (дата обращения здесь и далее: 14.02.2023).

блокады<sup>2</sup>), российский комикс стал занимать все больше места в медиапространстве<sup>3</sup>. Дальнейшей его популяризации способствовали пандемия 2020 г., когда российские читатели стали покупать больше комиксов, в том числе и отечественных, и выход на экраны киноадаптации российского комикса «Майор Гром: Чумной доктор» в 2021 г.

Этот резкий рост, который российский комикс переживает сейчас, ведет как к некоторым сложностям, так и к новым находкам.

Сложности связаны с приходом в комикс-индустрию людей, очень мало с ней знакомых: художников, которые являются совсем новичками и/или плохо знакомы с форматом, издателей, которые готовы публиковать не самые качественные работы без всякого разбора, и даже сотрудников магазинов, которые порой случайно продают под видом комикса то, что им на самом деле не является. Например, *livre d'artiste* «Хроники чумы» петербургской художницы Аллы Джигирей случайно попала в раздел «Комиксы» в интернет-магазине «Лабиринт».

Однако несмотря на проблемы, которые в основном касаются не самих произведений, а того, как именно они доходят до читателя, у российского комикса есть множество достоинств, благодаря которым тех же Никитину и Лаврентьеву сейчас публи-

---

2 См.: Бедеров В. Репрессии и блокада – суровым языком комикса // ГодЛитературы.РФ [25.03.2019] [Электронный ресурс]. URL: <https://godliterature.ru/articles/2019/03/25/repressii-blokada-surovym-yazykom>.

3 Какие комиксы читают в России // Тинькофф Журнал [Электронный ресурс]. URL: <https://journal.tinkoff.ru/comics/>.

кую за рубежом<sup>4</sup>. К этим достоинствам относятся невероятное разнообразие стилей, интересные композиционные решения и необычная цветовая гамма.

Все эти достижения – результат влияния советской школы книжной иллюстрации, как прямого, так и идейного. В чем же оно заключается? Чтобы рассмотреть этот вопрос подробнее, давайте обратимся к истории.

Известно, что на рубеже 1950–1960-х гг. в российскую книжную графику, в особенности в детскую книгу, пришли представители неофициального искусства: сюрреалисты, авангардисты, концептуалисты (Виктор Пивоваров, Илья Кабаков) и представители соц-арта (Эрик Булатов, Олег Васильев), которые стремились к свободе художественного самовыражения<sup>5</sup>. В итоге книжная графика стала «лабораторией радикального искусства» и поиска новых форм. При этом иллюстраторы учились не только у представителей неофициального искусства, но и у признанных классиков. Таким образом, в книжной иллюстрации настала пора своеобразного расцвета.

Работа с книгами была прибыльной и почетной, кто-то шел в иллюстрацию, именно чтобы заработать, и не слишком любил это дело. Например, вот что говорил о работе в книге Кабаков: «У меня – подделка, изготовление того, что они [редакторы] будут проглатывать. Ради заработка, конечно, без

---

4 См.: Sourvilo // Actes Sud [Электронный ресурс]. URL: <https://www.actes-sud.fr/catalogue/bande-dessinee/sourvilo>.

5 Ескина Е. Советская книжная иллюстрация и неофициальное искусство конца 1950-х – 1980-х гг. // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2012. № 4.

заработка я не делал ни одной книжки. Я не любил это дело. Я не любил рисовать иллюстрации, мне это не давалось, я скучал бесконечно»<sup>6</sup>.

Находились, однако, и художники, которые относились к детской книге, может, и не как к основному виду деятельности, но по крайней мере ценили возможности, которые она давала в плане художественного самовыражения, свободы от цензуры, а главное – в плане аудитории.

Павел Пепперштейн так рассуждает об этом феномене: «Благодаря детской литературе, в которой работали концептуальные художники, московский концептуализм имел колоссальный выход на многомиллионную аудиторию... Им можно было нормально дышать благодаря возможности выхода на огромную аудиторию – самую идеальную, которую только можно себе представить: дети!»<sup>7</sup> Дети, родители которых раскупали миллионные тиражи детской литературы, становились, по выражению искусствоведа Маргариты Тупицыной, «первыми благодарными зрителями» неофициальных художников.

И вот здесь мы уже видим сходство пути иллюстратора с нынешним путем комиксиста. Выбирая комикс, художник сейчас может позволить себе очень широкий круг тем и большую художественную свободу, поскольку считается, что комикс – это дело несерьезное, а то, к чему относятся

---

6 Махашвили Г. Иллюстрированная книга и комикс // Вестник МГУП. 2012. № 6.

7 Цит. по: Тупицын В. Беседа с Павлом Пепперштейном [Декабрь 2009] // Московский концептуализм [Электронный ресурс]. URL: <https://conceptualism.letov.ru/Viktor-Tupitsyn-beseda-s-Pavlom-Peppershteinom.html>.

несерьезно, меньше подвергают строгому отбору. Кроме того, знание, что у работы все равно так или иначе будет репутация «несерьезной», позволяет художнику выражать себя более свободно и меньше прибегать к самоцензуре, как отмечает в интервью Ольга Лаврентьева, автор комикса «Сурвило»<sup>8</sup>.

Одновременно есть и другая причина: новизна художественных средств допустима в иллюстрации детских книг (и в комиксе тоже) из-за большей гибкости аудитории, ее большей склонности воспринимать новое. Аудитория комикса – это далеко не всегда дети и даже не всегда молодежь, но это чаще всего люди с определенной насмотренностью в визуальном эксперименте и потому готовые его принять. Конечно, отчасти такая насмотренность у российского читателя появилась за счет стараний таких издательств, как «Бумкнига», «Комильфо», «Фабрика комиксов», «Alt Graph», которые публикуют очень много экспериментальных комиксов. Но, вероятно, эта практика существует сейчас в России как раз потому, что у читателя уже есть визуальный опыт благодаря нашей школе иллюстрации.

Кроме того, зачастую современный российский комиксист – это именно иллюстратор: он либо параллельно занимается иллюстрацией, либо обучался на иллюстратора. Даже если человек идет получать художественное образование с целью после этого заняться комиксом, это образование не может не оставить следа. А тем более не может

---

8 См.: Художник из Петербурга создала комикс про блокадную жизнь своей бабушки // Московский комсомолец [30.04.2019] [Электронный ресурс]. URL: <https://spb.mk.ru/social/2019/04/30/khudozhnik-iz-peterburga-sozdala-komiks-pro-blokadnuyu-zhizn-svoey-babushki.html>.

не оставить следа в творчестве художника жизнь в окружении книг, иллюстрированных так разнообразно, как российские детские книги.

Глядя на работы зарубежных авторов, можно увидеть разницу в художественных стилях между так называемыми «мейнстримным» и «независимым» комиксами. Мейнстримный комикс в любых странах демонстрирует насмотренность и огромную практику художников именно в области комикса, то есть создает, укрепляет и совершенствует традицию, создает костяк выразительного языка комикса.

На их фоне очень выделяются произведения тех авторов, которые либо параллельно с комиксом работают классическими иллюстраторами, либо получили художественное образование как иллюстраторы. Эксперименты и нарушения условностей в их работах приводят к тому, что их относят к «независимому» или «альтернативному» комиксу; такие комиксы иначе подают читателям, для них выделяют отдельные полки в магазинах. Интересно, что именно этот сегмент зарубежных комиксов больше всего напоминает то, что можно увидеть у отечественных авторов. То есть выходит, что подход к комиксу как к художественному эксперименту, что не слишком типично для зарубежных художников, в России является скорее типичным, поскольку твердой традиции и каких-то общих художественных решений в русском комиксе пока не существует.

Вот всего несколько имен из огромного количества отечественных художников, которые подтверждают то, что влияние на них в первую очередь оказывает именно отечественная традиция

книжной графики, а не зарубежный комикс: Елена Ужинова (окончила Московское государственное академическое художественное училище памяти 1905 года, работала на анимационной студии «Пилот»<sup>9</sup>), Алексей Никитин (Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица), Варвара Помидор (Санкт-Петербургское художественное училище имени Н. К. Рериха и Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица). И это только те художники, на которых влияние нашей школы иллюстрации доказать очень просто – они сами являются ее частью.

Благодаря им и другим современным российским комиксистам мы получаем очень интересную ситуацию: с одной стороны, у нас есть комиксисты, которые выросли, учились и работали в книжной иллюстрации, и потому они склонны к художественному эксперименту. И вместе с тем – есть аудитория, которая выросла на той же самой детской книге и потому имеет достаточную насмотренность, чтобы этот эксперимент воспринять.

Это поле экспериментов цветет в первую очередь потому, что в отличие от некоторых художников, которые видели в иллюстрации нечто второстепенное, наши комиксисты, наоборот, видят в работе над комиксом свою основную художественную и личностную самореализацию, даже если ко-

---

9 См.: Комиксы Петербурга. О чем рисуют женщины // Петербургский формат [Март 2018] [Электронный ресурс].URL: <http://spbformat.ru/articles/komiksiyi-peterburga-o-chem-risuyut-zhenshhinyi/>.

микс приносит им совсем малую часть их дохода или даже если они трудятся, не зарабатывая ничего<sup>10</sup>. Сейчас индустрия комиксов в России держится в первую очередь на огромном энтузиазме самих участников процесса. И это позволяет надеяться на то, что вся эта энергия даст свои плоды и в дальнейшем российский комикс получит собственную богатую традицию, ничуть не менее достойную, чем наша традиция книжной графики.

10 См.: Художник из Петербурга создала комикс про блокадную жизнь своей бабушки // Московский комсомолец.



1. Слева: О. Лаврентьева. Переплет комикса «Сурвило» (СПб.: Бумкнига, 2019).  
Справа: Ю. Никитина. Переплет комикса «Полночная земля» (СПб.: Бумкнига, 2019)



2. Слева: В. Пивоваров. Живопись.  
Справа: В. Пивоваров. Логотип журнала «Веселые картинки». 1979





3. Слева: Э. Булатов. Небо и Море. 1985. Холст, масло. Справа: Э. Булатов, О. Васильев. Иллюстрации к книге Ш. Перро «Золушка» (М.: Малыш, 1971)



4. Слева: А. Барбуччи. Страница одного из томов манги «Эххо».

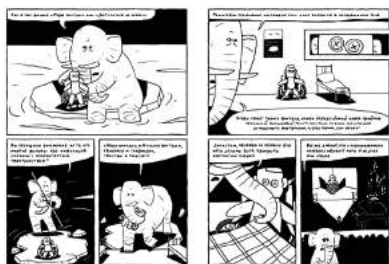
Справа: А. Барбуччи. Страница одного из томов манги «Чародейка»

Алессандро Барбуччи (р. 1973) начал карьеру в журналах комиксов, издававшихся в Италии компанией Disney, а затем начал рисовать свои собственные серии.



5. Вверху: Элоди Дюран. Страницы комикса «Скобки» (É. Durand. La parenthèse. Paris: Delcourt, 2010).

Внизу: Элоди Дюран. Иллюстрация к книге Сильви Пуайеве «Маленькие секреты в письмах» (S. Poillevé. Petits secrets au fil des lettres. Paris: Flammarion, 2015)



6. Слева: Е. Ужинова. Разворот комикса «Я – слон!» (СПб.: Бумкнига, 2017; автор текста В. Рудак).

Справа: Е. Ужинова. Разворот книги О. Ужинова «Жижарка» (М.: Проспект, 2022)



7. Слева: Ю. Никитина. Разворот с иллюстрацией к книге Б. Яльмара «Сказки о троллях и эльфах» (М.: Редкая птица, 2017).

Справа: Ю. Никитина. Разворот комикса «Полуночная земля»

## *Захаров Кирилл Алексеевич*

### К ВЫСТАВКЕ Г.А.В. ТРАУГОТ. КНИГА (МОСКВА)

Слово «эпоха», примененное к союзу Г. А. В. Траугот – отца Георгия и двух братьев Александра и Валерия, – далеко от преувеличения, имеет самый буквальный смысл. Эпоха, потому что их искусство длится заметно больше полувека, а благодаря Александру Георгиевичу делается и в наши дни. Еще потому, что в их рисовании сильно и в то же время легко соединились две большие традиции, отечественная и европейская – ленинградская школа иллюстрации, вышедшая из «серьезной» живописи, и французский импрессионизм. Невозможно считать Трауготов кем-то, кроме как нашим сокровищем и гордостью, но бессмысленно отрицать, что художники они всецело европейские.

Как без назиданий передать детям знание об искусстве, причем таком, которое считают началом искусства нового, современного? Как донести это через книги, не посвященные изобразительности – например, через сказки? Как сделать это, только лишь рисуя? Может быть, подражать вели-

ким французам? Но Трауготы всегда рисовали, да и многое другое делали только по-своему, их ни с кем не перепутать. Однако рисовали, хорошо помня о Рауле Дюфи или Анри Матиссе, и так сообщали о них зрителям. Когда зрители немного вырастут, они не просто встретят импрессионистов, а узнают их.

Трауготы, впрочем, очень рано «пришли к твердой мысли, что отдельной детской литературы не существует». «Даже когда мы были маленькие, больше смотрели книжки по искусству, чем так называемые детские, да и были ли они у нас?» Они не единственные, кто хорошо помнил об импрессионистах, и в этом смысле, как и во многих других, остаются художниками более чем ленинградскими. Здесь нет парадокса, но есть сложность и красота – французская живопись в этом городе удивительно и естественно стала не только французской. Владимир Лебедев, Николай Тырса, Николай Лапшин и другие мастера еще до книг Трауготов создали свой вариант импрессионизма, перенеся его во «взрослые» и в некоторые «детские» работы.

Иллюстраторы тогда шагнули к детям из самого серьезного, актуального на тот момент искусства, и были в чем-то свободнее многих последующих. Например, чаще сами придумывали книги и часто понимали художника как творца, равного автору текста. Эту ленинградскую линию также продолжили Трауготы. Это слышно в словах Александра Георгиевича: «Я не люблю слова “иллюстрировать”. Рисовать! Рисунок не должен быть прямой иллюстрацией к тексту. Автор становится твоим товарищем, с которым можно спорить, не соглашаться...»





Многие, если не все книги Трауготов действительно выглядят столь же принадлежащими им, сколько руке писателя. Участниками такого разговора или присвоения становятся и зрители-читатели: «Художник и зритель – равные творцы. Художник проходит полпути, а зритель идет навстречу».

Первая книга, созданная в рамках союза, называлась «686 забавных превращений» (1958). В последующем искусстве Трауготов превращений произошло куда больше. Вместе с отцом братья сделали еще «Синюю бороду» Шарля Перро и «Новое платье короля» Ганса Христиана Андерсена, а потом отец умер – ему было всего 58 лет. «Смерть папы стала для нас не просто трагедией. Было очень трудно». Имя Георгия Траугота осталось во всех дальнейших работах, которые всегда подписывались тремя инициалами. Но на самом деле рисование «в несколько рук» началось много раньше. Когда Александр и Валерий были совсем маленькими, они уже трудились вместе с родителями: «Мы вообще работали всей семьей, как в Средние века». К тому же, Александр «очень любит продолжать начатое. Когда Валерий что-нибудь рисовал, Шурик подсказывал и продолжал <...> Бывали отчаянные ссоры. Отец всегда говорил: “Если стало лучше, ничего в этом плохого нет”».

Превращения – тоже импрессионизм и тоже Ленинград/Петербург. Рассматривая работы Трауготов, думаешь о том, что здешние художники не случайно глубоко и тонко почувствовали эту школу. Вероятно, ее средства лучше всего отражают зыбкость и призрачность города, где нерушимая каменная стена теряется в бесплотном тумане, а





Г.А.В Траугот. Иллюстрации к "Маленьким трагедиям" А.С. Пушкина, 2021

стройный дворец выглядит миражом. Вот и у Трауготов часто в рамках одного рисунка линии, пятна, штрихи соединяются в узнаваемые черты – лицо, улицу, процессию – но словно на миг, для того чтобы в следующем рисунке превратиться в совсем иное. Мелодия без труда становится цветком, а предметы из андерсеновских сказок, конечно же, говорят.

Качество других работ – предельная интенсивность красок. «Мы любим братья его ярко», – говорили братья про цвет. Наконец, третьи выбиваются из сновидческой атмосферы своей динамичностью – скажем, редкая акварель Валерия Траугота, изображающая прыжок циркового тигра, или совсем уже редчайшие, недавно обнаруженные, неожиданные по технике ранние гравюры братьев, тоже «цирковые». Однако и это – новые превращения. Только что мы рассматривали призрачный лунный свет, а вот перед нами почти кричащие краски или веселые клоуны. Они тоже часть ленинградского/петербургского видения, мира – обманчивой, загадочной, но одновременно празднично-карнавальной среды. Если припомнить, когда-то в этом городе открыли первый в мире Музей цирка.

Из редкостей еще необходимо упомянуть блокадные рисунки Александра Траугота. Братья были тогда разлучены – Валерия отправили в интернат, в Сибирь, Александра же после неудачной эвакуации вернули в Ленинград, где он пережил всю блокаду с родителями. От того времени остались эти невероятные свидетельства трагедии, катастрофы, которые, однако, прочно связаны с темой детства, ведь созданы они ребенком. Они свя-



Г.А.В Траугот. Иллюстрации к "Евангелие от Луки", 2021

заны и с темой спасения, даже торжества, ведь ребенок выжил, а сегодня – наш современник. Вновь, как и очень часто в мире Трауготов, одно не просто перекликается с другим – в данном случае, противоречащим – но даже в него переходит.

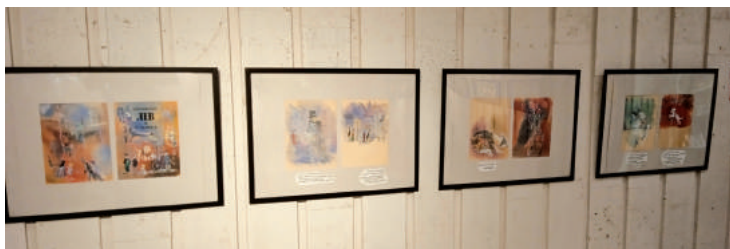
В итоге кажется, что в мире этом никакого специального, требующего усилий соединения, о котором здесь было немало сказано, нет – есть цельность, нераздельность. Что-то не просто умеет превращаться в совсем иное, но чувствует себя в нем и живет, как оно. Нет взрослых и детских книг, а есть хорошая литература. В действительности нет французской или ленинградской живописи, есть искусство как таковое. «Я считаю, если говорить “французская живопись”, надо говорить и “французская математика”», – говорит Александр Георгиевич. Сам этот творческий союз – пример целого, где каждая часть, обладая собственным характером и судьбой, выражается в общем деле даже после физического ухода.

Иллюстраторы двух столиц, в сущности, до сих пор представляют две разные художественные школы, традиции, семьи. Каждая словно бы не до конца, чуть издала воспринимает другую – в конечном счете именно как другую. То же относится и к зрителям. Разумеется, в Москве знают Трауготов, но как давно здесь видели их живые, а среди них и редкие работы – то, что видят в Петербурге? В наши дни, когда так остро чувствуются границы между людьми, первая за много лет персональная выставка Г. А. В. Траугот в Москве – опыт нераздельности в искусстве. И художники, и ценители увидят произведения тех, кто давно считается



Г.А.В Траугот. Иллюстрации к "Евангелие от Луки", 2021

легендой, эпохой Петербурга. Увидят творчество, которое просто существует, радуется и радуется, независимо от того, кто ты, откуда, сколько тебе лет. Хотелось бы наблюдать это часто. Хорошо, что наблюдаем сейчас.





ISBN 978-5-6049512-9-3



Научное издание  
ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2022

Материалы двенадцатой научно-практической  
конференции (Санкт-Петербург, 18–19 марта 2022 г.)  
Руководитель проекта – М. Д. Давтян  
Редакторы А. К. Кононов, Л. А. Веппе  
Корректор Ф. В. Кондратенко  
Художественный редактор, верстка А. А. Веселов

Отпечатано по заказу ООО «РА Полиграфычъ», +79114507051,  
в ООО «Амирит», 410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 88.  
Тел.: 8-800-700 8633, (845-2) 24 8633  
e-mail: zakaz@amirit.ru  
www.amirit.ru