галерея искусств

Иллюстрация





Иллюстрация

Иллюстрация

Москва
«Советский художник»
1988

ББК 85.15
И 44

Составитель Г.В.Ельшевская

И $\frac{4903040000\text{-}095}{084(02)\text{-}88}$ 52-88

ISBN 5-269-00256-6

© Издательство «Советский художник», 1988 г.

16

ШЕСТНАДЦАТАЯ
ВЫСТАВКА
МОСКОВСКИХ
ХУДОЖНИКОВ
КНИГИ

Ни для кого не секрет, что большие художественные выставки — в том числе и удачные — далеко не всегда отражают реальную картину состояния искусства. Случайности отбора, ограничения тематики — все это требует поправок при анализе. У выставки же, построенной по принципам видовым и жанровым, больше шансов оказаться представительной, выявив весь спектр тенденций развития внутри данного жанра.

XVI выставка московских художников книги, проходившая в январе — феврале 1986 года в залах Дома художника на Кузнецком мосту, вызвала интерес, подобного которому уже давно большие экспозиции не вызывали. По существу, она оказалась выставкой иллюстрации — поскольку типографика, искусство шрифта и вообще книга как таковая были представлены случайно и недостаточно (так, совсем не было работ дизайнеров, конструкторов книги — А.Троянкера, Н.Калинина, М.Аникста). Отсутствовали и некоторые заметные иллюстраторы — например Ю.Ващенко, И.Бруни, В.Дувидов,— однако в целом жанр иллюстрации, неоднократно «похороненный», но вопреки всем прогнозам существующий, максимально выразил здесь свои возможности.

Прежде всего, это традиционные возможности чтения пристального и пристрастного. Достаточно взглянуть на иллюстрации к писателям и поэтам, которым «повезло», — например, к стихам Дениса Давыдова, оказавшимся интерпретированными трижды. В заставках А.Голицына — «героическая» ипостась образов: партизанская война, патетика подвига, строгость черно-белой деревянной гравюры. У Ю.Иванова на том же героическом фоне сражений и битв появляется фигура лихого гусара, автора «вольных» стихов. И, наконец, В.Иванюк (сборник с его акварелями вышел в издательстве «Книга») предлагает вариант наиболее неожиданный, спорный, но и наиболее интересный. Преобладающая интонация его листов — ироническая; буквально реализованные аллегории из басен и эпиграмм поэта усиливают смеховой эффект текста. Иллюстрируя Дениса Давыдова, Иванюк иллюстрирует как бы не только сам текст, но и контекст бытования стихов как в пору их создания, так и в нашем сегодняшнем — гораздо более отстраненном — восприятии. Сниженная и пародийная лексика рисунков — результат этого двойного чтения. Зритель, пришедший на выставку, воспринимает в первую очередь сам ход рассуждений художника по поводу произведения, явленный в иллюстративной серии. Вопрос соответствия того или иного хода духу и букве оригинала, вообще-то самый «больной» в оценке иллюстрации, в данном случае может и вовсе не вставать — способ развески предполагает автономное восприятие листов, да и углубляться в параллельный анализ можно только будучи досконально знакомым с тек-



Н.Попов
Бразильские мифы и легенды
М., 1985. Б., акв.

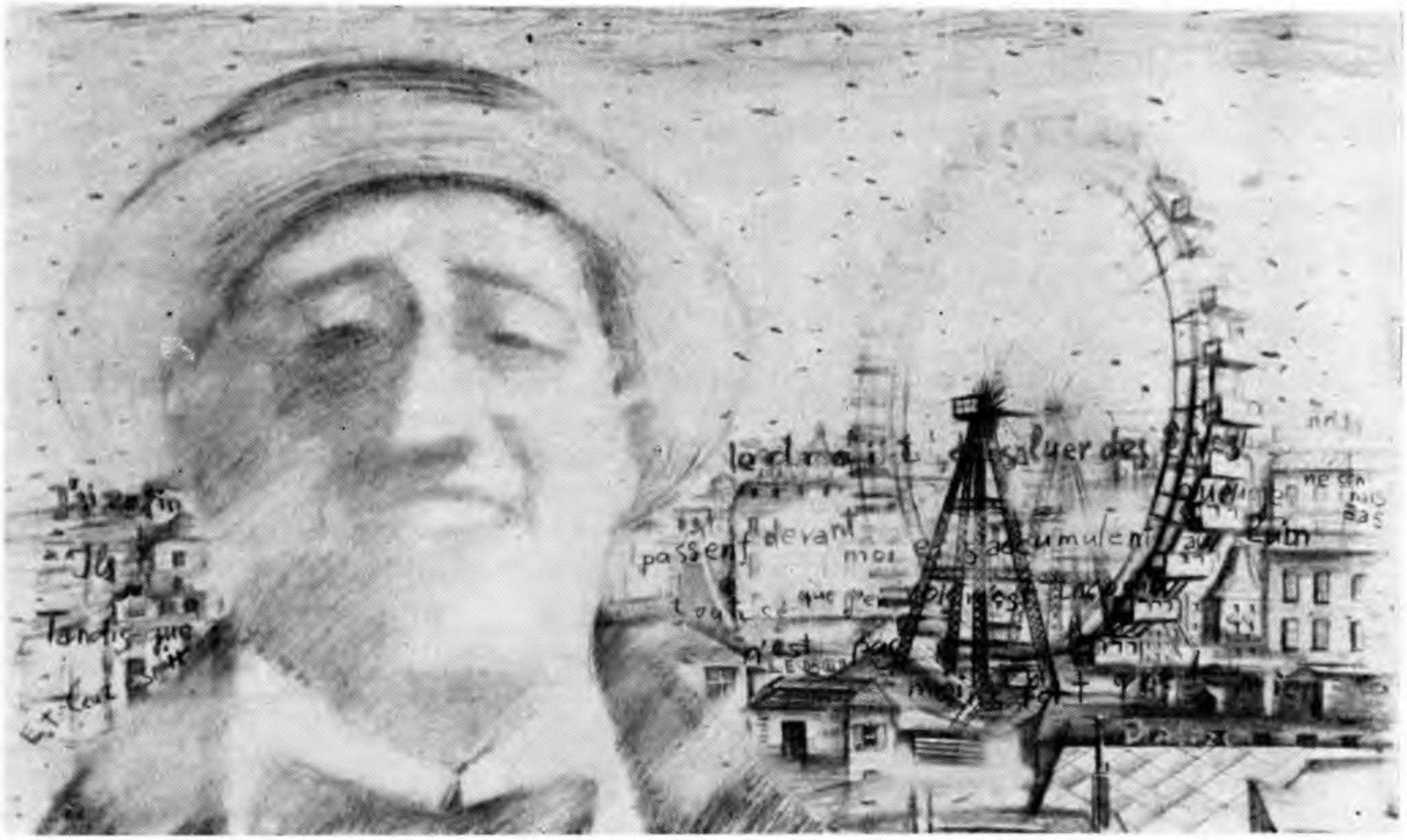
стом. Тем более что среди множества книжных работ (в условиях экспозиции читающихся как станковые) были и работы, не рассчитанные на книжную жизнь (во всяком случае выполненные без заказа), в которых голос писателя как бы заведомо звучит в переводе более «вольном»,— таковы очень удачные рисунки Ю.Рыжика к «Новеллам и притчам» Ф.Кафки, Г.Басырова к рассказам А.Кима, офорты Л.Саксонова к лирике Ф.Вийона. В цикле, созданном по мотивам А.Кима, привычные басыровские «персонажи» ведут себя так же, как и в его станковых сериях, и нам как бы позволено воспринять тему художника непосредственно, вне придирчивых сравнений с литературой, сквозь которую в данном случае эта тема пропущена. Но парадокс в том, что в условиях экспозиции так читаются любые листы — в них оценивается не то, что станет главным при знакомстве с книгой в целом.

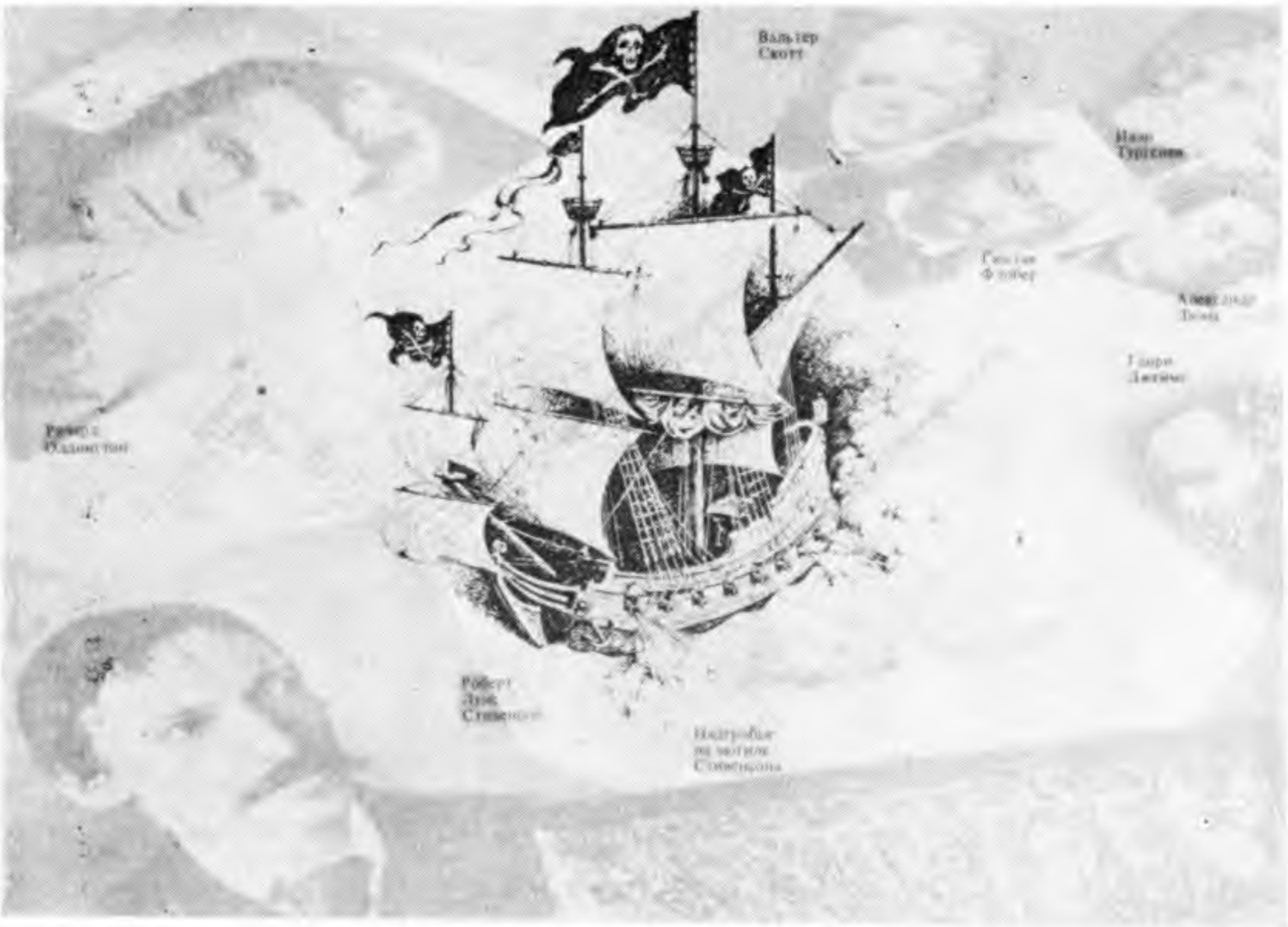
Тем не менее, вглядываясь в собственно книжные работы (уже изданные или готовящиеся к печати), можно заметить одну отчетливую тенденцию — тенденцию к созданию эстетизированной книги, в которой развернутые сюжетные композиции по сути приравнены к оформлению: в них важны красота и сделанность в большей степени, нежели внутренняя близость тексту.

В наибольшей мере качества «красивой иллюстрации» выразились в работах молодых

В.Гошко
Фольклор русских цыган
1985. Б., гуашь, акв.







Г.Берштейн
Г.Аполлинер
Лирика
М., 1984. Б., кар.

А.Райхштейн
Р.Олдингтон
Стивенсон
М., 1985.
Б., тушь, коллаж

художников — А.Кошкина, Г.Спирина, В. Васильева; несколько лет назад их творчество сделалось предметом бурных дискуссий, и отзвук этих дискуссий звучал и в обсуждении данной выставки. Акварели В.Васильева к повести В.Г.Короленко «Слепой музыкант» изысканны по цвету, камерны по формату (повесть вышла миниатюрным изданием в издательстве «Книга»). Теплым светом согреты малороссийские пейзажи, солнечный луч гуляет по пустынным комнатам: прекрасен мир, которого не дано увидеть слепому ребенку. Но в этой чуть игрушечной красоте как бы нет места человеческому горю — между тем повесть все-таки об этом. Тем не менее книга с нарядными иллюстрациями привлекательна — ее интересно разглядывать и просто приятно держать в руках. Точно так же понятен и оправдан зрительский интерес к работам Г.Спирина — у стенда, где были экспонированы его листы к «Сорочинской ярмарке» Н.В.Гоголя, каждый день собиралась толпа. Плотная, золотистая гамма, вызывающая в памяти раннеренессансную живопись, к той же традиции адресующая чеканная вещественность форм, декоративная красота композиций, заключенных в рамы с картушами, наконец, очевидное мастерство рисовальщика и стилизатора — все это, привлекая, как бы превращало в незначащую подробность то, что по сути это репрезентативное и сценическое решение глубоко чуждо духу ранней гоголевской прозы. У Гоголя стихия повести — смеховая (только авторский монолог в финале напоминает, что и здесь смех уже звучит «сквозь невидимые миру слезы»); иллюстрации абсолютно серьезны и даже торжественны; смешные, пузатые малороссияне очень тонко «облагорожены» — в них очевиден нидерландско-фламандский привкус. В повести — ярмарка, движение, сумятица; в иллюстрациях — статика и симметрия. Знаменитая свинья — «сатана в образине свиньи» — выглядит у Спирина очень натуральной, розовой и откормленной — как с рекламы передового животноводства. Но при этом как



В.Черниевский
В.Маяковский
Громада-любовь
М., 1984.
Фотографика

красиво решены развороты, какое точное чувство фактуры,— конечно же, книга с такими иллюстрациями не будет лежать в магазинах; благодаря оформлению она «обречена» стать подарочным изданием.

Современная книга в целом вернулась к традиционному виду текстового блока с цветными вклейками, и большинство книжных листов вполне «станково» выглядели на стене — нередко лучше, чем в книге. Последнее относится, например, к гуашам А.Кошкина к сборнику В.А.Жуковского «Цветы мечты уединенной». Обратившись к романтической поэзии, художник ищет опоры в изобразительных версиях романтизма, весьма разных по языку и живописной стилистике. Прозрачная, «истаивающая» нимфа с двойным авлосом, своего рода парафраз «федор-толстовских» антиков — и рядом густой по цвету, колористически сумрачный натюрморт: в книге подобная разнофактурность мешает, тогда как в развеске каждый лист воспринимается отдельно.

Характерно, что такая традиционная книжная техника, как гравюра на дереве, была представлена на выставке в основном ксилографиями зрелых мастеров — В.Домогацкого (А.М.Горький «Мать»), В.Носкова (Поджо Браччолини «Фацетии», «Песнь о земле и хлебе»), Н.Калиты («Антология русской поэзии»), Ю.Коннова (Н.Никитин «Избранное»); из более «молодых» работ можно было остановить внимание только на двух обрезных гравюрах О.Давыдовой к «Задигу» Вольтера. Столь же немногочисленны были линогравюры (из последних следует отметить выразительные листы М.Элькониной к «Открытой книге» П.Элюара). Безусловно, преобладали акварель, гуашь — и, с другой стороны, офорт, трудно воспроизводимый типографскими способами. Все это опять-таки говорит о том, что книга стремится стать дорогой, элитарной, «красивой». Если несколько лет назад критика отмечала процесс «раскниживания» иллюстрации, то сегодня, как представляется, при видимой станковой самодостаточности многих листов, их существование заведомо предопределено новым пониманием облика красивой книги — книги,

С.Коваленков
Ч.Диккенс. Посмертные записки Пиквикского клуба
М., 1984. Б., гуашь, акв.



Е.Трофимова
А.Островский
Горячее сердце
Б., смешанная техника

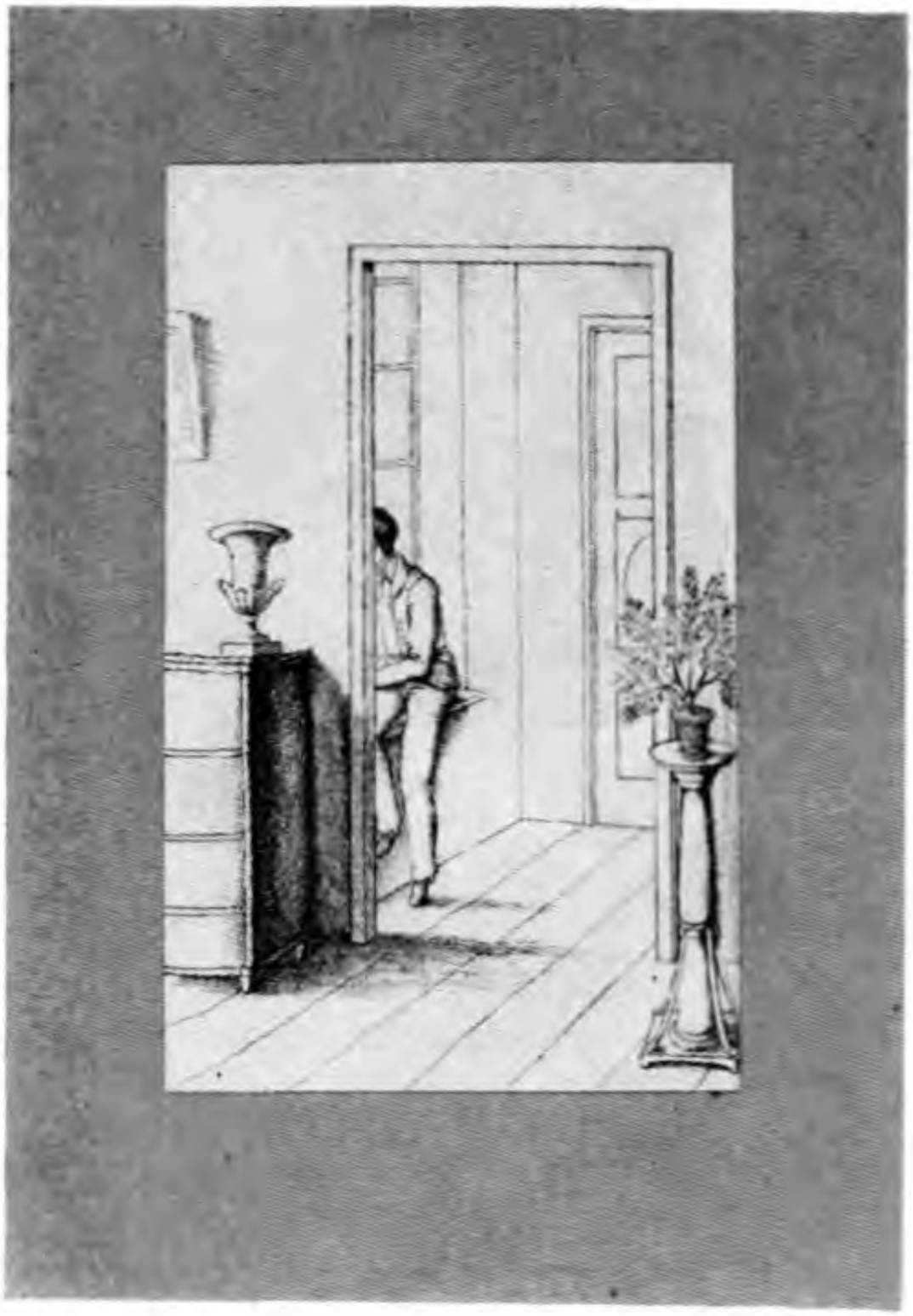




Е.Зайцева, М.Кантор
Американский юмор
Суперобложка

в которой изобразительный ряд, строго следующий фабуле текста, тем не менее соотносится с ним по принципу украшения. Красивая книга содержит множество красивых «картинок», и разглядывание их — отдельный процесс, с чтением не связанный.
Разумеется, отмеченная тенденция не исчерпывает всего разнообразия иллюстративных подходов, явленных на выставке. Традиционная книжная иллюстрация осознает себя традиционно книжной и строит свой образ, помня о иерархическом месте изображения как внутри смыслового поля текста, так и внутри пространства книги. Так, у Д.Бисти в листах к «Хождению за три моря» Афанасия Никитина за основу берется чисто книжным путем реализованная идея фантастического по тем временам путешествия. Предельный лаконизм средств: на фоне белой страницы, как в непознанной, еще не до конца открытой вселенной, движется, искривляясь в очертаниях, стилизованное сказочно-русское солнышко, а под его лучами всадник меняет коня на слона, а слона на верблюда (подобный же ход был в ксилографиях к «Слову о полку Игореве»). Столь же книжно решил М.Коноплев пушкинскую «Пиковую даму»,— отказавшись от изображения героев, он воплотил драматические коллизии первоисточника в столкновениях вещей, приобретающих в этом контексте знаково-символический смысл.

Очень характерны для нынешнего иллюстративного мышления ходы, выводящие непосредственно на сцену писателя или поэта — автора произведения: художник в этом случае как бы обнажает замысел литератора. И.Макаревич открывает серию офортов к «Ярмарке тщеславия» изображением печального Теккерея, который дергает за ниточки марионеток, подчиняющихся его воле; этот «театр на столе» проходит затем через все листы, подчеркивая условность и сочиненность происходящего; перед нами не натуральная жизнь, но уже нечто вторичное — игра, вымысел. У О.Лозовской в иллюстрациях к поэме А.Мицкевича «Пан Тадеуш» на реалии стиха накладываются черновики текста и черновики перевода, беглые рисунки — абрис лица Наполеона нависает над сельским пейзажем; стихи отражают свое время и продолжают жить в другом времени, а офорты, раскрывая ход работы поэта, одновременно комментируют его из «сегодня».
В иллюстрациях к лирике подобные решения особенно популярны — так, «героями» замечательных рисунков Г.Берштейна к «Избранному» Г.Аполлинера становятся сам Аполлинер и слова его стихов, плывущие над



А.Костин
Л.Толстой. Детство.
Отрочество. Юность
М., 1985. Офорт



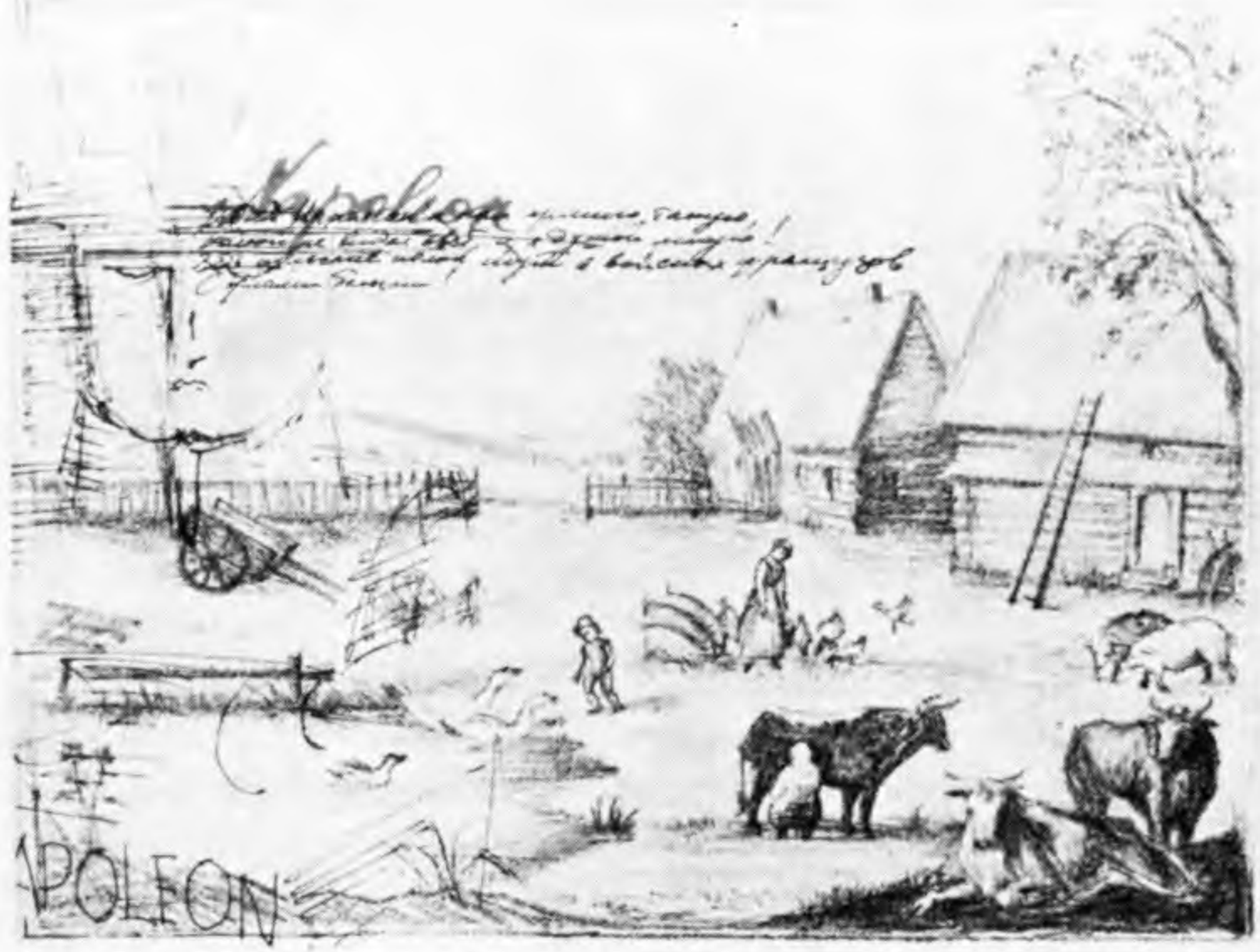
А.Костин
Л,Толстой. Детство.
Отрочество. Юность
М., 1985. Офорт

панорамой Парижа, а интересные листы В.Черниевского к поэме В.Маяковского «Громада-любовь» могли бы быть иллюстрациями к биографии поэта. То есть во всех случаях иллюстрируется как бы не само произведение, а аура его рождения — так конструируется роман, так создаются стихи. Когда-то А.Д.Чегодаев отмечал связь искусства иллюстрации с театром [1]. Нынешняя иллюстрация эту связь ощутила непосредственно. Особенно это, естественно, касается драматургии. Е.Трофимова в иллюстрациях к «Горячему сердцу» А.Н.Островского рисует сценические задники, пустынные декорации, ждущие начала действия, а список действующих лиц оснащает предметами реквизита и столь же опредмеченными фигурками персонажей. Г.Спирин, иллюстрируя лермонтовский «Маскарад», открывает свои намерения сразу — поместив на титуле изображение театрального здания, к которому съезжаются кареты; далее мы оказываемся внутри театра — блещут ложи, открыта сцена в ожидании спектакля. Портреты героев драмы уподоблены тщательно исполненным эскизам костюмов — кажется, требуются актеры, чтобы эти изображения оживить. По тому же пути идет С.Бархин, «инсценируя» «Коварство и любовь» Ф.Шиллера — с той разницей, что его театр — игровой, импрови-





Павел Петрович отлягнулся



В.Вагин
Ю.Тынянов
Подпоручик Киже
М., 1982.
Разворот
Б., тушь, кар.

О.Лозовская
А.Мицкевич
Пан Тадеуш
М., 1984.
Оттиски



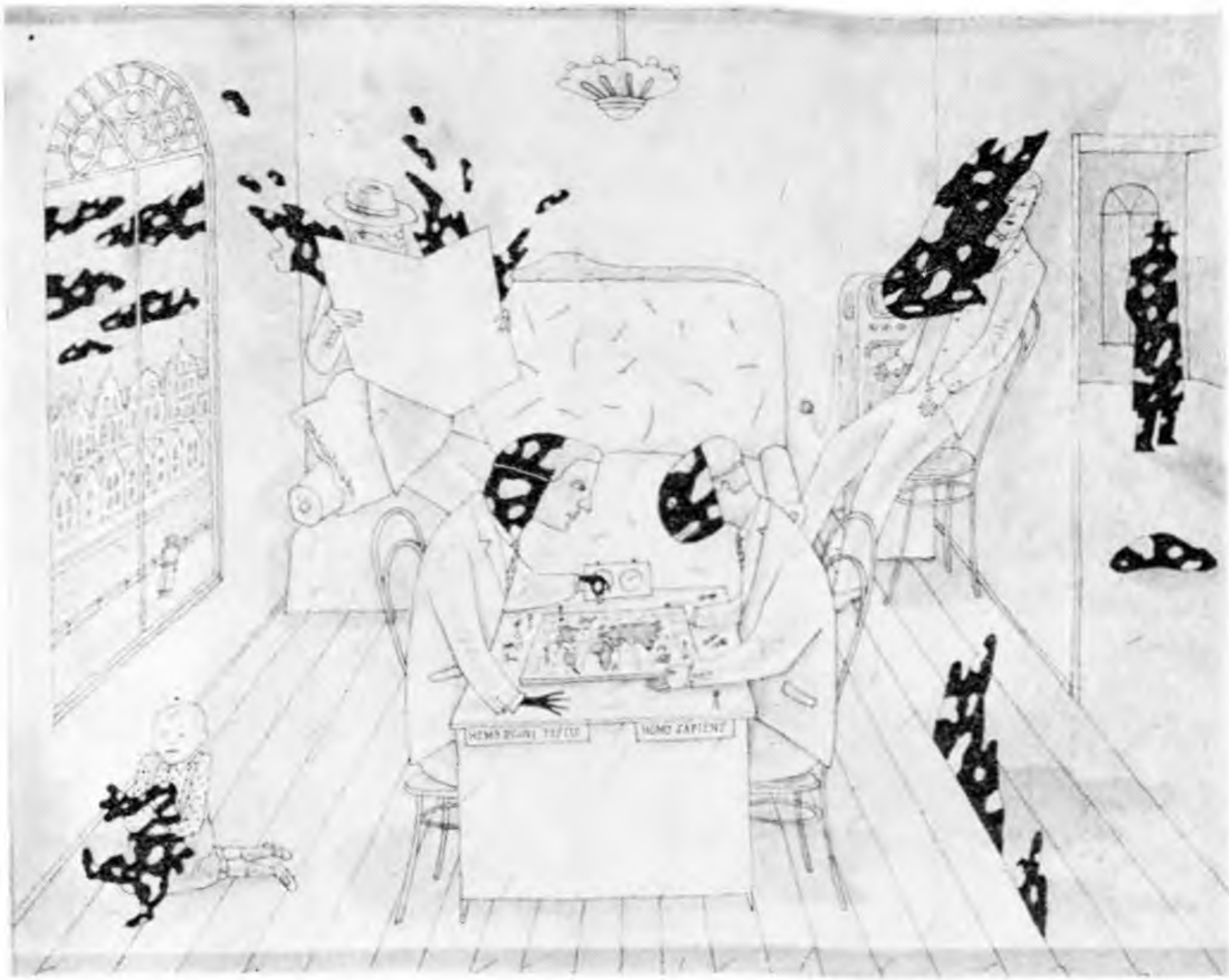
Г.Спирин
Н.Гоголь
Сорочинская ярмарка
1985. Акварель, гуашь

зационный, живописно легкий. Важно то, что во всех упомянутых случаях (а их перечисление можно продолжить — вспомнив, например, интересные иллюстрации молодой художницы Ю.Гуковой к пьесе В.Шекспира «Сон в летнюю ночь») за основу трактовки берется не идея произведения, не язык, не средства художественного выражения, но сам жанр и возможности жанра обыгрываются— в большинстве случаев изобретательно и талантливо. Таким образом, истинным содержанием иллюстраций становится метод художника при переводе литературной реальности в изобразительную.

Театральный подход, как бы заранее оправдывающий любую условность (таковы правила игры), может быть уместен и в иллюстрациях к прозе — так, С.Коваленков устроил веселую феерию из «Посмертных записок Пиквикского клуба», и, надо сказать, его «картинки» оказались очень созвучны Диккенсу. В иллюстрациях Коваленкова текст смело «врезается» в изображение, а сам художник превращается в азартного болельщика за интересы персонажей — его собственные комментарии призваны дополнительно ориентировать зрителя-читателя в происходящем: вот, например, состав суда над мистером Пиквиком, слева — «наши», справа — «не наши». Соотношение изображения и включенного в него текста особенно остро переживается сегодняшней иллюстрацией — и это тоже связано с новым пониманием красивой книги и роли художника в ее устройстве. В выставочных работах эстетические возможности звучащего слова реализовались предельно разнообразно. Лубочные соединения развернутой надписи с картинкой (В.Винокур — Шут, Фома и Ерема. Русский народный юмор; А.Лященко — Г.-Х.Андерсен. Сказки), вынесенные в поле изображения реплики персонажей или авторская речь (П.Перевезенцев — Н.В.Гоголь. Нос; С.Любаров — Вольтер. Кандид; Э.Распэ. Барон Мюнхгаузен; И.Макаревич — У.Теккерей. Ярмарка тщеславия), черновые записи, призванные продемонстрировать процесс рождения текста (О.Лозовская — А.Мицкевич. Пан Тадеуш) или подчеркнуть неточность фиксации устного предания (В.Гошко — Фольклор российских цыган), тексты «от иллюстратора» в виде комментариев (С.Коваленков —Ч.Диккенс. Посмертные записки Пиквикского клуба) или внутрисюжетных вкраплений (Е.Шукаев — И.Ильф, Е.Петров. Золотой теленок) — варианты присутствия слова внутри изображения можно перечислять и далее. Остановимся на одном— на попытке В.Вагина проиллюстрировать тыняновского «Подпоручика Киже», попытке смелой — поскольку всем памятна статья Ю.Тынянова, иллюстрацию отрицающая [2],— но интересной более замыслом, нежели результатом. Идея сделать из повести рукописную книгу оправдана характером и стилем



Ю.Перевезенцев
Р.М. Рильке
Книга образов
1981. Офорт



Л.Тишков
К.Чапек
Война с саламандрами
М., 1985. Б., тушь, акв.

произведения; остроумно и решение заставить сами строки «реагировать» на содержание страницы. Правда, начертание букв могло бы быть более выразительным, да и полуполосные иллюстрации в таком варианте оказались как бы лишними. Поскольку сам текст стал изображением, помещенные внутри него фигуративные «знаки» только усиливают его декоративную динамику, тогда как собственно иллюстрации вызывают на сопоставление чисто смысловое и сразу же возникают вопросы — нужно ли «материализовывать» несуществующего подпоручика, пусть даже в виде бледной тени?

И здесь мы возвращаемся к «больному» вопросу, которого стремились избежать, «заслонившись» вынужденной позицией зрителя внутри станковой развески,— к вопросу о соответствии книжной графики идеям и стилистике литературы. Все в этом вопросе зыбко и неустойчиво. Не существует теоретической модели процесса иллюстрирования, нет здесь и нормативной поэтики. История иллюстрации — будь она когда-нибудь написана — выглядела бы, вероятно, как история методов иллюстрирования, но, быть может, она до

сих пор не написана именно потому, что строгих критериев качества здесь нет. Никем не сформулированы «правила», которым должна удовлетворять хорошая иллюстрация. Как должно отозваться в ней время создания текста, время текстового описания и время самого художника? Какие отношения допустимы между иллюстратором и автором книги? Как объективно может быть подтверждено решение графика? «Критерий оценки образной иллюстрации не буквализм, а степень соответствия тому, как воспринимаются произведения литературы нашим временем»,— говорит Д.А.Шмаринов; иллюстрацию «всегда можно проверить внутренней логикой образа»,— утверждает А.А.Каменский [3]. Но произведения литературы воспринимаются не только временем в целом, но и каждым читателем отдельно, и каждый вправе увидеть логику образа по-своему. Читатель-критик интуитивно постигает трактовку,



И.Гусева
Шрифтовая композиция
(неопубликованное письмо
Максиму Жукову)
1985. Б., тушь



Д.Бисти
Афанасий Никитин
Хождение за три моря
М., 1985. Офорт



И.Энтина
Ф.Достоевский
Преступление и наказание
1985. Офорт

предложенную читателем-художником, рассуждая по-разному в том или ином конкретном случае.
Поэтому даже представляющееся неоправданным решение хочется обдумать еще раз, попытавшись если не согласиться, то хотя бы понять ход мысли иллюстратора. Почему гуаши М.Краковского к книге А.Карпова и Е.Гика «Шахматная мозаика» так явно навеяны живописью Джорджо де Кирико — быть может, отвлеченность и абстрактность предмета повествования вызвала в памяти художника эти формы? Отчего офорты Л.Тржемецкого к «Священному вертепу» Л.Таксиля кажутся парафразами офортов О.Домье — не сама ли тема в том «винована»? Обложка Н.Панасенко к «Тупейному художнику» Н.Лескова, стилизованная под обманку, явно не соответствует трагическому строю рассказа, но мысль графика очевидна— он шел как бы по «внешнему контуру» прозы, отталкиваясь от мотивов лицедейских, актерских, которыми «Тупейный художник» далеко не исчерпывается. А как отнестись к иллюстрациям Г.Ингера к «Дон Кихоту», выполненным под детский рисунок? С одной стороны, заранее привлекательна попытка преодолеть штампы визуального восприятия произведения хрестоматийного. С другой стороны, того же рода стилизации у художника уже бывали (в частности, «Мальчик Мотл» Шолом-Алейхема), и, как всякий прием, это настораживает. Но, вглядываясь, понимаешь, что прием — не сам по себе: ведь у Сервантеса речь и идет о достоинствах детскости, простоты и наивности, воплощенных в образе главного героя. Возможно, в книге такие иллюстрации раздражали бы (про себя могу сказать это определенно) — однако можно ли оспаривать право художника будоражить сознание и стремиться разрушить устоявшиеся стереотипы чтения? Конечно же, нельзя.
Одним из самых сильных впечатлений выставки стали очередные офорты А.Костина к повести Л.Н.Толстого «Детство. Отрочество. Юность». Плотная, насыщенная словесно и вещественно, проза Толстого оказалась воплощена в листах предельно лаконичных по строю. Художник строит «режиссуру» на тонких, едва заметных смещениях позиции наблюдателя. Повесть написана от лица героя, и все происходящее в ней пропущено сквозь него, им воспринято и пережито.
В офорте юный Николенька Иртеньев наблюдает за «взрослой жизнью» — и в его глазах пространство отражается неожиданным, загадочным: бесконечно уходит вдаль анфилада, в глубине которой склонились друг к другу две фигуры. Мальчик смотрит на мир, а мы, зрители, смотрим вслед за ним, и в нашем сознании как бы случайно фиксируют-

ся фрагменты незнакомого бытия — удаляющаяся спина, лицо, «обрезанное» рамкой, кто-то уходит, а кто-то невзначай попадает «в фокус». Камерная, домашняя жизнь, на себе самой замкнутая, происходит «не для нас» — но вдруг в ней случается что-то главное, и тогда перспектива комнаты резко «съезжает» на зрителя, и сцена оказывается прямо к нему обращенной (таков офорт с мальчиком на коленях у гувернера — один из самых пронзительных в цикле). Жесткая, экономная линия обрисовывает только значимое: белая пустота листов, кажется, поглотила все «околичности», столь осязательные в прозе и подразумеваемые в этих «бидермейеровских» интерьерах. А когда наступит юность и герой окажется за пределами дома, из офортов уйдет чувство обжитости и уклада: изображения дома Нехлюдова, Московского университета, Кунцева (все они относятся к третьей части повести) напоминают чертежи или театральные схемы «места действия» — это лишь фон для событий, оставшихся «за кадром».

Новая работа А.Костина стала открытием выставки и открытием в творчестве художника. Нельзя, к сожалению, сказать того же о других «мэтрах» — тех, чьи произведения обычно вызывают наибольший интерес. Иллюстрации к «Бразильским мифам и легендам»— не лучший цикл Н.Попова, хотя и выполнен на уровне его возможностей. Кажется случайной, хоть и эффектной, работа Г.Калиновского (С.Прокофьев. Остров капитанов). Красивые акварели М.Митурича к киплинговской «Кошке, которая гуляла сама по себе» уступают его же прежней серии к «Маугли» — и если даже не обращаться к прошлому, то рукописные листы «Басен Крылова» (они совсем недавно висели на Московской зональной, а теперь перекочевали на Всесоюзную выставку «Мы строим коммунизм») выглядели интереснее. Быть может, только офорты Ю.Перевезенцева к «Книге образов» Р.-М.Рильке смело можно отнести к числу лучшего, что было в экспозиции. Ю.Перевезенцев не иллюстратор «по ведом-



Е.Соколов
А.Доде
Тартарен из Тараскона
М., 1983. Шмуцтитул. Б., акв., тушь

ству»; собственная тема всегда видна в его рисунках и офортах — видна и здесь: тот же простор открытого неба, пустота напряженная и пульсирующая, дом-клетка и дом-убежище, пронзительное ощущение неуюта, неустойчивости, брожения... Но удивительно созвучно это строю поэзии Рильке — созвучно не только ассоциативным наложением: пластические метафоры Перевезенцева кажутся почти буквальным изобразительным переводом «Книги образов» — взметенные руки,

птицы вдали, «чудесный строй, что держится и движется собой». Художник нашел в мировой литературе «свое», отвечающее собственному чувству и мысли — не так ли вообще должна рождаться хорошая иллюстрация? Нет возможности перечислить в статье все хорошие работы — ими, действительно, экспозиция была богата. Только один момент хочется еще подчеркнуть: преобладание — не только количественное, но и качественное — иллюстраций, сделанных молодыми графиками (экспозиция специально составлялась с таким расчетом — молодым были отданы самые лучшие, «престижные» места в развеске). Расчет себя оправдал: здесь было много истинных открытий. Хотя бы несколько имен: В. Бухарев, предложивший неожиданный и очень убедительный вариант прочтения «Чукотских сказок» — в его рисунках ничего нет от сказки в традиционном понимании слова, в них мир суровый, пожалуй, даже страшный, тяготеющий к мифу, к сознанию первобытному и нерасчлененному. Л.Тишков, подтвердивший в листах к фантастической повести К.Чапека «Война с саламандрами» свой незаурядный трансформирующий дар, чутье к гротескному (до этого он показывал на Московской молодежной выставке свои рисунки к сочинениям Козьмы Пруткова). И.Энтина, не побоявшаяся обратиться к прозе Ф.М.Достоевского («Преступление и наказание») и увидевшая ее глубоко и своеобразно. Можно продолжить перечень— но этого не позволяют рамки обзорной статьи. Только из-за недостатка объема мы ограничились иллюстрацией «взрослой» литературы, совсем не затронув детскую (у нее своя проблематика) и оставив в стороне иллюстрацию в научной и научно-популярной книге, — между тем и в той и в другой происходят важные и интересные процессы. Выставка представила срез общего состояния жанра, еще раз подтвердив, что искусство иллюстрации есть искусство нужное и живое. Быть может — учитывая опыт других художественных выставок,— сегодня самое живое.

Г.Ельшевская

1. Чегодаев А. Д. Первая Всесоюзная выставка книжной иллюстрации.— В сб.: Советская графика'6. М., 1981.
2. Тынянов Ю. Н. Иллюстрации.— В кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
3. Цит. по статье: Чегодаева М. Клуб художников книги.— В сб.: Советская графика' 74. М., 1976.

Вокруг выставки

«Ярмарка тщеславия» в иллюстрациях Игоря Макаревича

Н.Исаева



Первое название романа У.Теккерея — «Роман без героя. Наброски английского общества, сделанные пером и карандашом» к моменту выхода произведения отдельными выпусками в 1847—1848 годах сократилось и приобрело свой канонический вид: «Ярмарка тщеславия. Роман без героя». Была опущена фраза, обусловленная изначальным существованием обширного цикла авторских иллюстраций. Согласно договору с издательством, Теккерей снабжал каждый из двадцати выпусков двумя гравюрами на стали (располагались на вклейках) и «необходимым количеством гравюр на дереве» (это были буквицы, концовки, мелкие иллюстрации в тексте). Казалось бы, популярность романа и богатые изобразительные возможности, заложенные в тексте, написанном литератором-художником, могли подвигнуть многих мастеров книжной графики на создание иллюстраций к нему. Этого не случилось. Редкие примеры иллюстрированных изданий романа в Англии показывают увлечение портретированием женских персонажей, поверхностное прочтение текста, игнорирование его сатирической направленности. В изданиях на русском языке предпочтение отдавалось иллюстрациям самого Теккерея. Обращение к роману таких художников, как Н.Розенфельд (М.—Л., Academia, 1933), Д.Дубинский (М., Художественная литература, 1953), свелось к созданию внешнего оформления и небольших заставок перед главами. Г.Филипповский создал обширный цикл перовых иллюстраций, свободно проникающих в текст, выходящих на поля,

И.Макаревич
У.Теккерей. Ярмарка тщеславия
Фронтиспис
(портрет У.Теккерея)
1984—1985
Мягкий лак, лавис, акватинта



И.Макаревич
У.Теккерей. Ярмарка тщеславия
Глава IX
Семейные портреты
1984—1985
Мягкий лак, лавис, акватинта

развороотных и полосных. Художник явно следовал указанию Теккерея в первом варианте подзаголовка романа и придал своим иллюстрациям характер беглых зарисовок пером (М., Известия, 1960). Наконец, С.Крестовский сделал станкового характера цветные полосные иллюстрации (М., Художественная литература, 1983).

И вот перед нами — новый цикл иллюстраций к «Ярмарке тщеславия», исполненный Игорем Макаревичем для издательства «Книга» в 1984—1985 году. Их сорок: два фронтисписа, большая сводная иллюстрация для обкладки, объединяющей оба тома, и тридцать семь разворотных иллюстраций, исполненных в смешанной технике (травленый штрих, мягкий лак, акватинта, лавис). Портрет У. Теккерея на первом фронтисписе отражает особенности позиции автора в романе: перед ним — весы, на которых вместо чаши с одной стороны подвешены на тонких нитях марионетки. Они балансируют на поверхности стола, жестикулируют, пока автор натягивает нить, поддерживающую их равновесие. В предисловии, названном «Перед занавесом», Теккерей представляет свое про-



изведение и основных действующих лиц, уподобляя их марионеткам ярмарочного театра, а читателю предлагает роль зрителя. Время от времени в авторских ремарках он напоминает, что все происходящее в романе — результат его, автора, замысла и воли, что ему заранее известен ход действия и развязка и что все сюжетные линии и ситуации предназначены для раскрытия основных идей произведения.

Таким образом, роман является своеобразным примером открытой демонстрации литературного метода. Читатель заранее уведомлен об условности происходящего, не просто театральности, но даже балаганности.

И.Макаревич
У.Теккерей. Ярмарка тщеславия
Глава XIV
Мисс Кроули у себя дома
1984—1985
Мягкий лак, лавис, акватинта

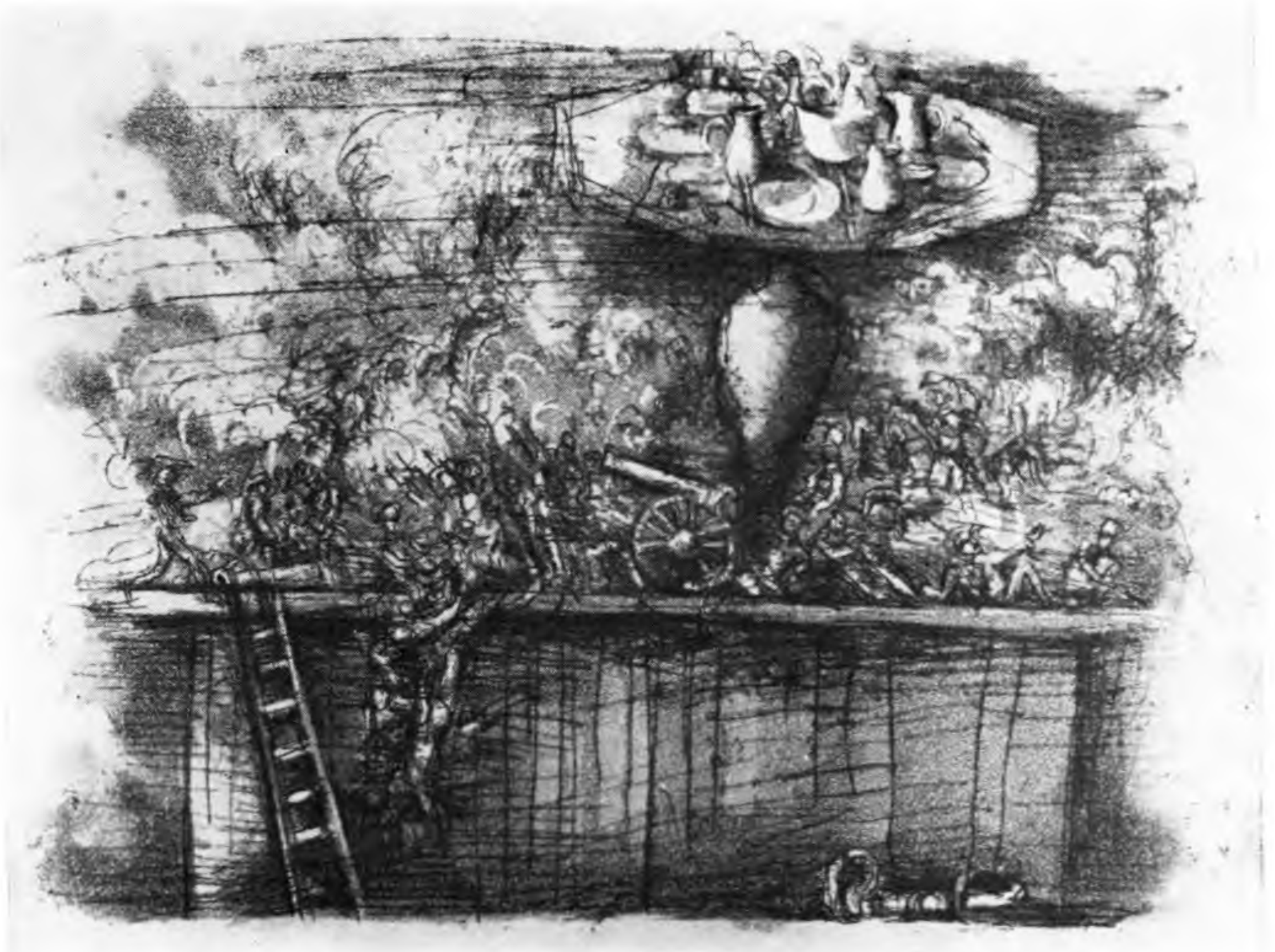
И.Макаревич создает образ грустного, сосредоточенного человека, совсем не ярмарочного шута. Исследуя английское общество, Теккерей создает роман с библейской по своей сути морально-этической направленностью — о ярмарке житейской суеты и впервые подписывает произведение собственным именем. На фронтисписе перед нами не просто академический образ писателя, способного взглянуть на жизнь общества свысока и со стороны, как на балаганное представление



И. Макаревич
У. Теккерей. Ярмарка тщеславия
Глава XXVIII, в которой Эмилия вторгается в Нидерланды
1984—1985
Мягкий лак, лавис, акватинта

театрика марионеток, умещающегося на столе. Этот театр — и плод его воображения, и выражение понимания окружающей действительности, в которой живет и действует сам автор. Это он горестно восклицает в финале романа: «Кто из нас счастлив в этом мире? Кто из нас получает то, чего жаждет его сердце...» — и цитирует Екклесиаста: «Ах, суета сует!»

Составляя изобразительный ряд, И.Макаревич не стремится иллюстрировать текст равномерно. Напротив, он сосредоточивается на способах отражения условности происходящего, передачи чисто литературного характера персонажей и ситуаций, на теме ярмарочного представления. То есть основной своей задачей художник считает не столько воссоздание сюжетной канвы романа, сколько раскрытие его основной проблематики и стиля. Уже на первом фронтисписе появляются изображения ярмарочной свистульки и игральной кости — символов основных тем романа. Подмостки, на которых выступают марионетки, фигурируют затем на всех разворотных иллюстрациях, объединяя их в серию мизансцен. Функции и значение подмостков многообразны — это может быть стол, поле битвы, просто сценическая площадка.



И.Макаревич
У.Теккерей. Ярмарка тщеславия
Глава XXXI, в которой Джоз Седли заботится о своей сестре
1984—1985
Мягкий лак, лавис, акватинта

В тексте мы сталкиваемся с четкими сценическими установками для каждого персонажа. Характеры раскрываются в действиях и поступках, отсюда — динамика развития сюжета, обилие мизансцен.

Следуя этому авторскому принципу, художник характеризует действующих лиц в эпизоде или ряде эпизодов. Так, на первом же развороте Ребекка вышвыривает из уносящейся вдаль кареты подаренный ей в пансионе словарь, показывая способность к мгновенным и непредвиденным решениям, авантюрность своего характера. Эта же «великолепная кукла» одинаково хорошо передразнивает мисс Пинкертон перед своим отцом и его друзьями-художниками и весь свет — перед лордом Стайном. Она же, разъяренная и растрепанная, объясняется со слугами в момент крушения своих затей, оставленная всеми. Ребекке не изменила решительность, но тщетность усилий очевидна: слуги в ответ кривляются, лакомясь остатками со стола, еще накануне изящно сервированного для встречи Ребекки с лордом Стайном. Ситуация, при всем ее внешнем драматизме, характеризуется как фарс, отражая стиль романа и динамику действия.

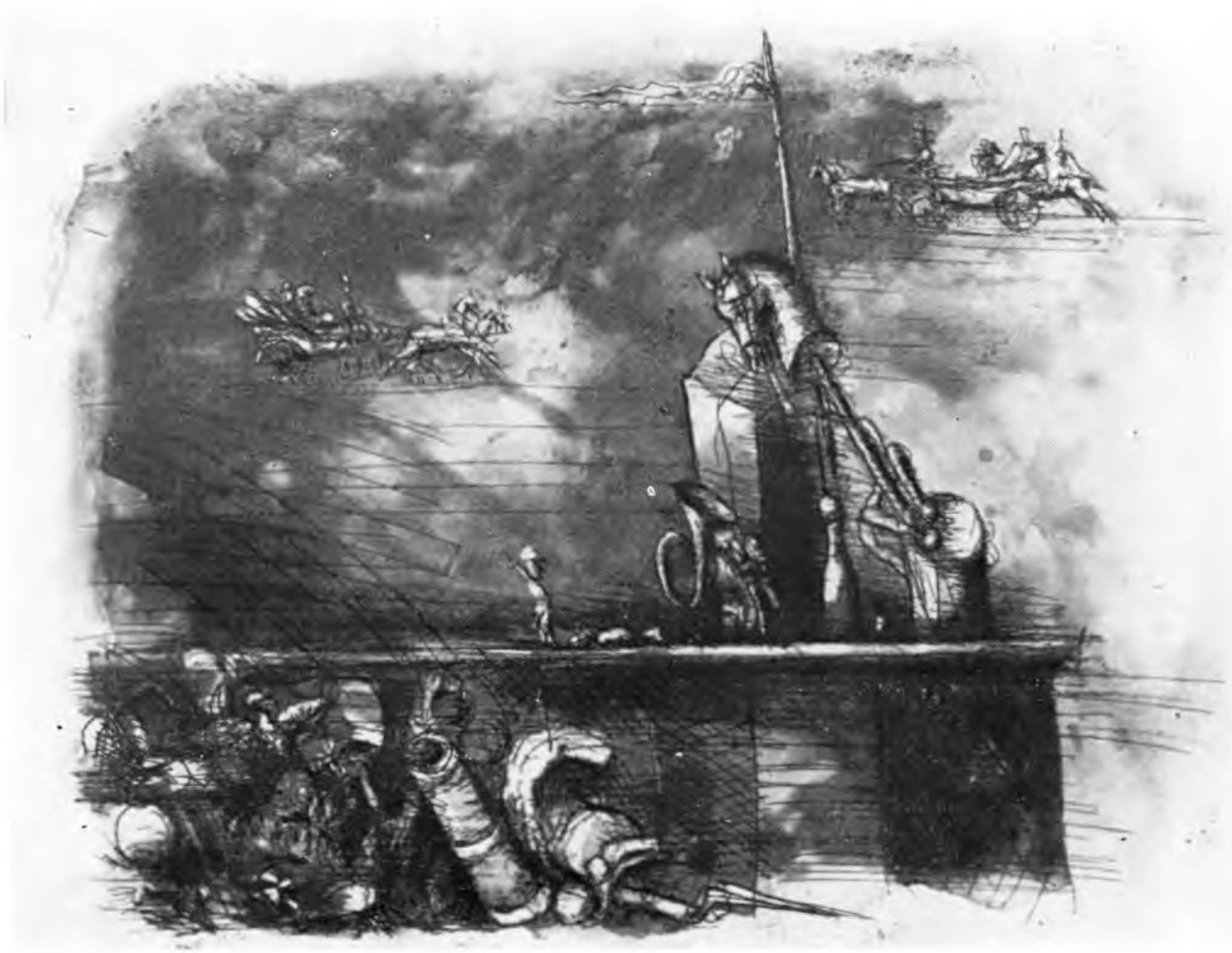
Конечно же, отчасти благодаря Ребекке,



И.Макаревич
У.Теккерей. Ярмарка тщеславия
Глава XXXII, в которой Джоз
обращается в бегство,
а война подходит к концу
1984—1985
Мягкий лак, лавис, акватинта

одной из колоритнейших фигур «Романа без героя» становится Джозеф. Вслед за эпизодом с зеленым шелковым кошельком, в котором Ребекка ловко опутывает добродушного толстяка, следует сцена в Воксхолле, когда Джоз запел (после изрядной порции аракового пунша). Нелепость его фигуры и поступка соотнесена с гигантским дымящимся бокалом на столе. Бекки с Джозом встречаются и в финале, в чем проявляется известная симметрия композиции романа, нашедшая отражение в иллюстрациях И.Макаревича. Так, сцена за рулеткой соответствует сцене с зеленым шелковым кошельком, но Бекки, игравшая вначале воплощение семейных добродетелей, показывает за рулеткой свое истинное лицо, которое оказывается маской.

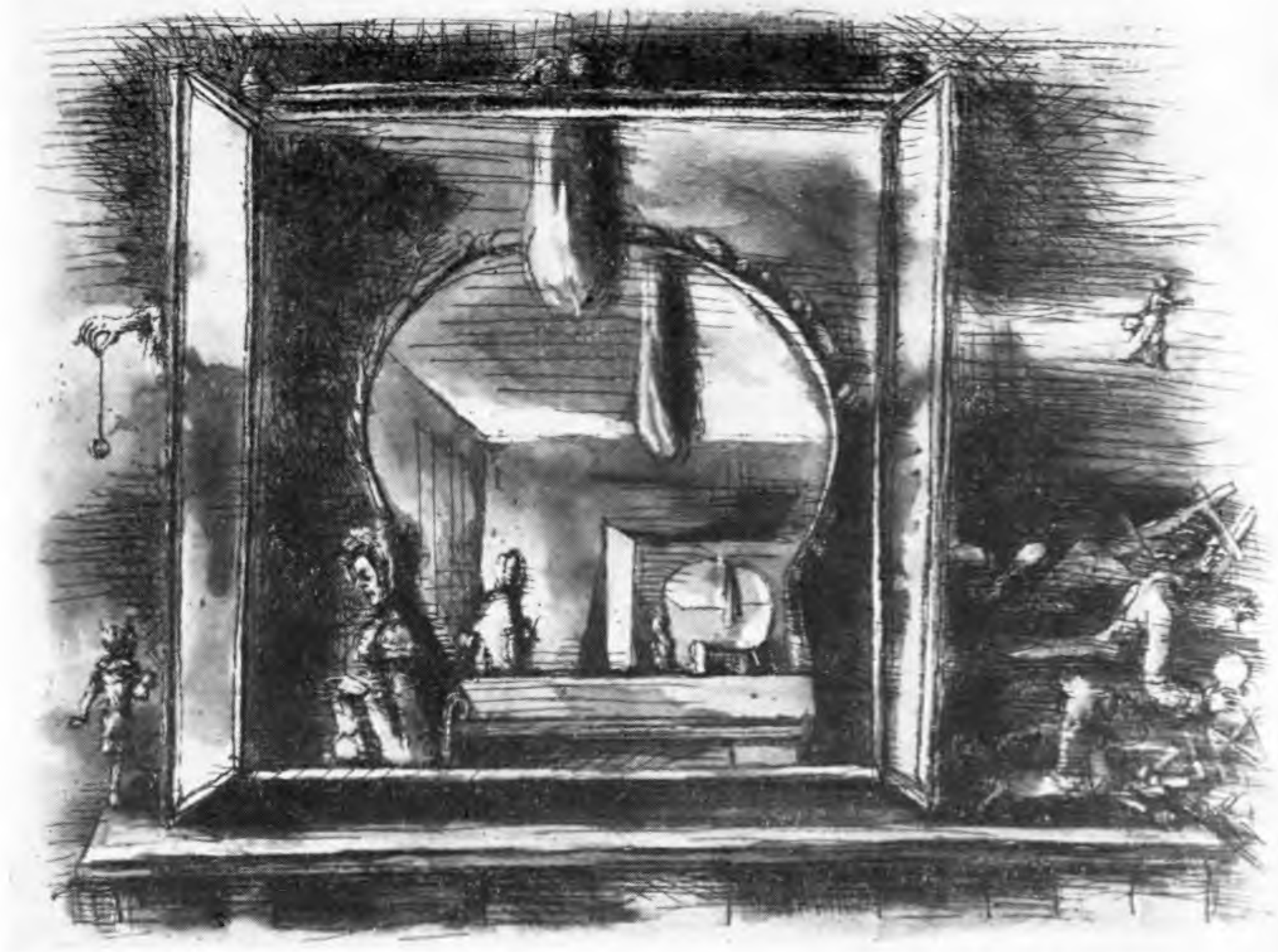
В середине романа Джозеф предпринимает своего рода «европейскую кампанию». Он сопровождает дам, следующих за армией в Брюссель. Торжественное отплытие зафиксировано на листе, где гротескно-тучные фигуры Джозефа и миссис О'Дауд помещены в переплетении корабельных снастей и обрамлены натюрмортом из чудовищного омара, окороков, шампуров, бокалов и кружек. Натюрморт решен в традициях школы Рубенса, здесь проявляется изощренно-эпикурейское отношение действующих лиц к мирским бла-



И.Макаревич
У.Теккерей. Ярмарка тщеславия
Глава XXXV. Вдова и мать
1984—1985
Мягкий лак, лавис, акватинта

гам. До начала битвы и первых слухов о поражении Джозеф довольно браво носит военную форму, шапку и даже усы, участвует во всех светских развлечениях в Брюсселе. Во время самого сражения Джозеф более всего занят аранжировкой завтрака и обеда, проявляя удивительный эгоцентризм. В иллюстрации над мелкофигурной сценой сражения высится сервированный стол. Противопоставление натюрморта и исторического события, трактованного как фон, выявляет пластически осязаемо самодовлеющую ценность мира вещей, потребительского отношения к жизни не только Джозефа, но, в более широком плане, характеризует буржуазное сознание в целом. Так художнику удается найти изобразительный эквивалент теме, несколько утрированно поданной Теккереем на примере Джозефа.

В эпизоде с поспешными приготовлениями Джозефа к бегству из Брюсселя сцена заполнена огромным количеством мыльной пены. Тощий, гримасничающий слуга бреет Джоза, оплывшая фигура которого мигом потеряла военизированную бравость. Округлые, как мыльные пузыри, вылетают из уст Джозефа фразы: «Усы... Брейте скорей... Не буду больше носить военный мундир... Шапку тоже... отдаю вам... унесите прочь...». Прием вклю-



И.Макаревич
У.Теккерей. Ярмарка тщеславия
Глава XLII, в которой речь идет о семье Осборнов
1984—1985
Мягкий лак, лавис, акватинта

чения текста в состав изображения, заимствованный из сатирических журналов, оказался органичным и в цикле иллюстраций к роману. Это не просто способ озвучивания текста, но и возможность передать состояние паники, комизм ситуации и ритм происходящего.

Одним из шедевров Теккерея стал образ мисс Кроули. В отличие от других членов семейства она богата, что делает ее привлекательной в глазах потенциальных наследников, враждующих между собой. Тема всемогущества денег метафорически выявлена в иллюстрации к главе «Мисс Кроули у себя дома». Непомерно большая фигура тетушки помещена на кровати, парящей над сценой. Внизу суетятся крошечные слуги, компаньонка, Родон и Ребекка. Уподобление фигуры мисс Кроули огромному денежному мешку, а ее кровати — катафалку наглядно раскрывает тему. Образ мисс Кроули мелькает в нескольких иллюстрациях, но изображенный «у себя дома» вырастает до значения емкого символа. Аналогично решен лист с «прекрасной мулаткой», вокруг огромной экзотической фигуры которой водит хоровод семейство Осборнов, считая ее капитал достойным Джорджа. Гротескное преувеличение становится способом выявления сатирической направленности ро-



И.Макаревич
У.Теккерей. Ярмарка тщеславия
Глава LI, где разыгрывается шарада, которая, быть может, поставит, а быть может, и не поставит читателя в тупик
1984—1985
Мягкий лак, лавис, акватинта

мана: любые морально-этические нормы отступают на второй план перед носителями «высших добродетелей» — обладателями денег.

Иногда художник иллюстрирует небольшие фрагменты текста, блестящие в литературном отношении или такие, в которых находит своеобразное словесное описание возможных картин. Примеры — эпизод, когда Ребекка посещает лондонский дом Кроули, сцена, где старый Осборн сжигает бумаги сына, обе шарады или описание гостиной в доме Осборна. В этой гостиной на противоположных стенах располагаются каминное зеркало и трюмо. Они многократно отражаются одно в другом: «...Комната, в которой сидела мисс Осборн, казалась центром целой системы гостиных»,— замечает Теккерей-художник. Игорь Макаревич вводит в иллюстрацию дополнительные эпизоды: слева видна рука Джейн, протягивающая маленькому Джорджу часы, справа — вылетающий из дома Осборнов с треском, от мощного пинка — художник Сми, друг Джейн. Так на одном листе удается пластически передать и тягостность существования мисс Осборн в доме отца-сумасброда, и ее тайные радости, показанные как фон основного эпизода, лишенного движения. Фигура Джейн, склонившейся над бес-

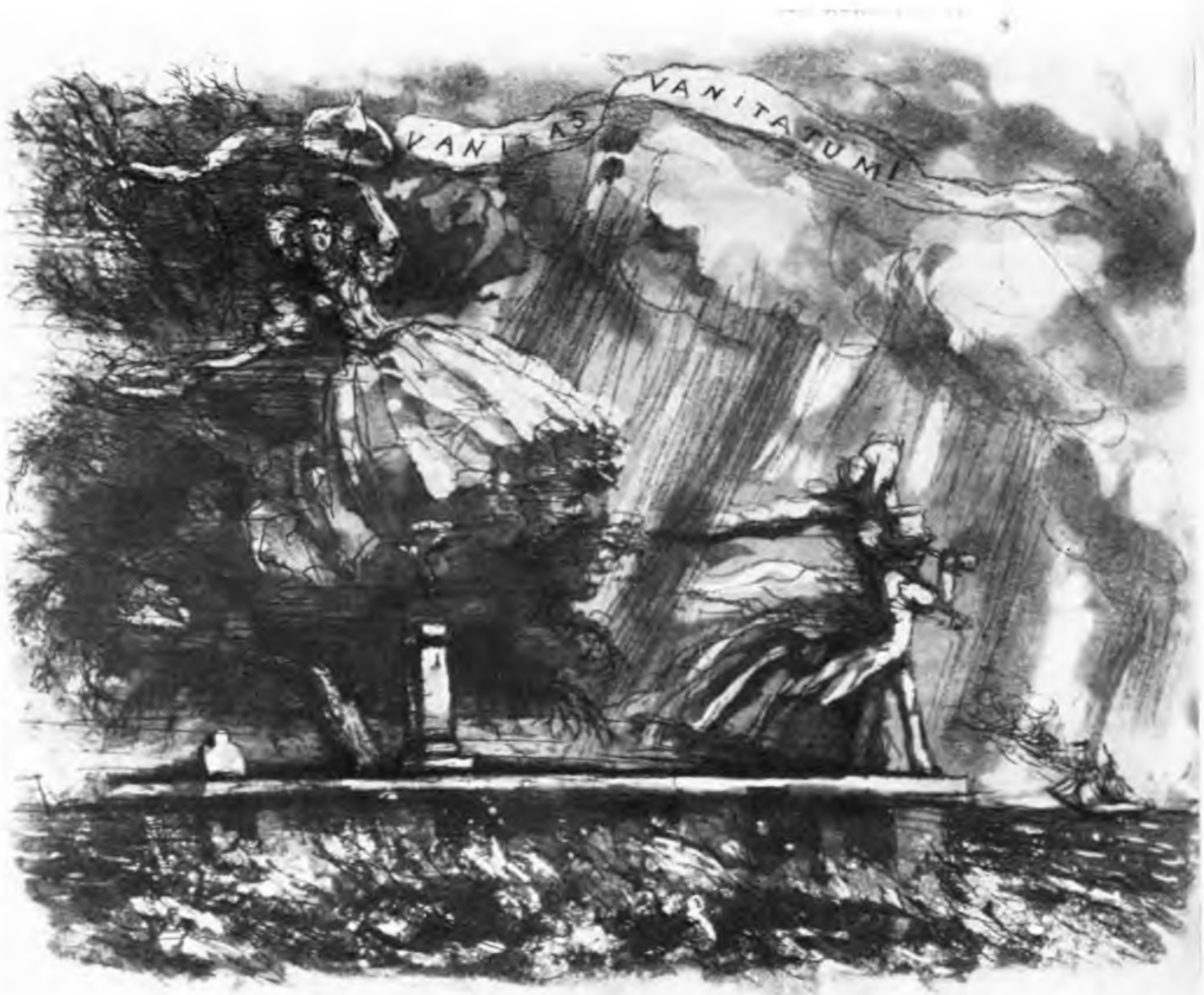


И.Макаревич
У.Теккерей. Ярмарка тщеславия
Глава LV, в которой развивается
та же тема
1984—1985
Мягкий лак, лавис, акватинта

конечным вязанием,— такая же принадлежность гостиной, как и зачехленная люстра. Она безропотно, как вещь, подчиняется законам среды. Интерьер, как и натюрморт, позволяет показать самодовлеющую ценность вещей, предметов, порабощающих и поглощающих человека.

Мир вещей метафорически может характеризовать людей, которым принадлежат эти вещи. Кроме того, размещенные на подмостках предметы превращаются в реквизит, что соответствует особенностям композиции романа, задуманного как своеобразный спектакль. Поскольку персонажи романа — марионетки, они сами по себе являются предметами, и уже поэтому оправдана насыщенность иллюстраций разного рода натюрмортами. Понимание окружающего мира как грандиозного театра не является открытием Теккерея. Но ему удалось заметить и зафиксировать в самой форме романа, что опредмечивается не только среда обитания, но и сами чувства становятся предметом продажи-купли на ярмарке тщеславия. Наконец, сам факт перевода словесного образа в изображение предполагает отыскание пластического эквивалента в сфере чисто изобразительной. Поэтому найденный И.Макаревичем натюрмортный ряд столь органично входит в роман — он составляет своего рода смысловой комментарий к тек-

сту. Причем художник остается в рамках собственно изобразительной традиции.
Тема «суеты сует», заявленная Теккереем в названии романа и проступающая в течение всего повествования, воспринимается в иллюстрациях И.Макаревича как ведущая. Эта тема имеет длительную изобразительную традицию, главным образом в натюрморте. Среди иллюстраций есть значительное количество натюрмортов, как самостоятельных, так и входящих в сюжетные композиции. Они не только обогащают характеристики персонажей, событий, но и образуют самостоятельный сюжетный ряд, включая традиционный набор символов, таких, например, как игральная кость, свеча, часы, игральные карты, рулетка и т. д.
Главу «В которой гаснут два светильника» сопровождает натюрморт с двумя погасшими, но еще дымящимися свечами. В тексте главы У.Теккерей сопровождает рассуждения о начале и конце человеческой жизни описанием лестницы, соединяющей жилой и парадный этажи английского дома, которая является немым свидетелем всей жизни его обитателей от рождения до смерти. В иллюстрации мы возвращаемся к названию главы, только похоронно-торжественные «светильники» заменены на одинаково оплывшие и коптящие огарки свечей — персонификации умерших стариков. Правый подсвечник, более высокий, окруженный стопками монет и лицами наследников, очевидно, следует соотнести со старым Осборном. Левый, более низкий, с не столь массивным огарком, олицетворяет менее преуспевшего в жизни отца Эмилии.
Сравнение человеческой жизни со свечой, могущей в любое время погаснуть от дуновения ветра,— образ открыто аллегорический. Сопоставление двух свечей в натюрморте, исходя из контекста, может быть истолковано как раскрытие темы суеты сует: одинаковый конец ждет и преуспевающего дельца, и неудачника.
Погасшая свеча изображена и в натюрморте для второго фронтисписа. Спектакль сыгран, марионетки свалены в безжизненную груду, на столе-подмостках дымится только что задутая свеча. Здесь она обозначает близящийся финал романа. Одновременно осуществляется обратный перевод: исполнившие свое многообразное назначение подмостки снова превращаются в стол, на котором действовали марионетки.
Среди натюрмортов, оригинально развивающих тему суеты сует, следует отметить изображение детских игрушек, помещенных на только что очищенной от следов недавнего сражения площадке. Игрушки эти, подаренные Уильямом Доббином шестимесячному Джорджи, призваны воспитывать в нем воинскую доблесть, размещены же они на поле сражения, в котором погиб его отец. Таким образом, ребенок, едва родившись на свет, попадает в круговорот ярмарки житейской суеты. И сфера его обитания обставляется предметами, предопределяющими стереотип его поведения.
Выпады, носящие характер политической сатиры, занимают в романе немного места. Вопрос о том, кто же стоит у власти, распространяется не только на блистательного лорда Стайна со всеми его пороками, но и на бесчисленных Кроули и подобных им провинциалов, наследственно владеющих местами в парламенте. Внешне роман построен на сюжетах бытовых, но не случайно это «зарисовки английского общества». Подмечая характерные особенности различных слоев английской буржуазии и аристократии, автор высказывает свое отношение к ним в стиле изложения в авторских ремарках. Насмешка над мнимым аристократизмом семейства Кроули приобретает в иллюстрациях характер гротеска, в частности с помощью натюрморта. Сцена первого обеда Ребекки в усадьбе Кроули обрамлена пышной рамкой, составленной из садово-огородного инвентаря и кухонной утвари. Мелькающие здесь же свиньи и сцена порки розгами совершенно несовместимы с огромным родовым гербом и торжественной чопорностью убогой трапезы. На другом листе изображения живых и умерших членов семейства Кроули, разложенные в виде коло-



И.Макаревич
У.Теккерей. Ярмарка тщеславия
Глава LXVII, трактующая о рождениях, браках и смертях
1984—1985
Мягкий лак, лавис, акватинта

ды карт (своеобразный вариант традиционной портретной галереи), сопровождаются остатками трапезы (или тризны?), состоящей из луковки, ломтя хлеба и кружки. Уродливость самих типажей, включение в натюрморт игральной кости и карт концентрируют наше внимание на низменности и суетности существования этих людей. В романе, действительно, нет положительного героя, но антигерои, воплощения пороков и низменных страстей, в нем присутствуют. Их обличает Теккерей, они выявлены и в цикле иллюстраций И.Макаревича.

Не следует забывать, что Теккерей, избегая подробных описаний внешности и костюмов персонажей в тексте, все же портретировал их в цикле своих иллюстраций. Но и в иллюстрациях Теккерей предпочитает воспроизводить различные эпизоды, не вводя крупных планов, склоняясь к жанровым сценкам. И.Макаревич по-своему решает проблему портретной характеристики дейетвующих лиц.

Портреты довольно часто присутствуют в композициях, но не как самоцель, а как элементы натюрморта (семейство Кроули) или мизансцены (лорд Стайн и Бекки с тремя портретами Георга IV в пышных рамах). Такое «опредмечивание» портретов позволяет зафиксировать их несоответствие прототипам: когда Теккерей описывает идиллический семейный портрет Осборнов, он подчеркивает его разительное несходство с реальностью. Развитие действия происходит в романе стремительно: меняются жизненные ситуации, персонажи переезжают из квартала в квартал или отправляются в Индию, Францию, Германию. Рождения соседствуют со смертями, финансовые катастрофы — с получением наследства. И в тексте, и в иллюстрациях мелькают кареты, коляски, дилижансы, корабли, карта Лондона. Фигурки способны двигаться по проволоке и даже без нее, просто по газетной строчке с извещением о прибытии. Некоторые листы не только фиксируют действие, но и имеют тонкую скользящую штриховку, значительно усиливающую эффект движения. Это беспокойное мелькание — «все суета». Авантюрность Ребекки столь же тщетна, как и постоянство Уильяма Доббина. У первой все затеи заканчиваются крахом. Другой — взлелеял в своей душе образ прекрасной возлюбленной, но, наконец соединившись с ней, не испытывает счастья.

Как бы предваряя финал истории Уильяма и Эмилии, И.Макаревич показывает в одной из иллюстраций Уильяма, мчащегося среди ночи к своему командиру с просьбой об отпуске, и рядом — изящную женскую фигуру... без лица. Романтическая взволнованность этой сцены имеет продолжение в финальной иллюстрации, содержащей полный набор романтических символов — грозовое море, одинокий корабль, дерево на кладбище и сильфиду (или дриаду), парящую на его фоне. Своим сюжетом и виртуозностью техники этот лист противостоит прозаизму и горечи финала романа. Но ведь и в реализме Теккерея сильны приметы романтического прошлого европейской литературы. Он абсолютизирует и противопоставляет человеческие характеры,— отсюда двойники и антиподы среди действующих лиц (Ребекка и Эмилия, Уильям и Джордж). Он использует прием перенесения времени действия романа в прошлое, отдаляя его более чем на сорок лет от времени написания, имея при этом целью критику снобизма и «зарисовки нравов английского общества», конечно же, современного.

Внутри романа Теккерей выдерживает строгую логическую последовательность в развитии сюжета. Совмещая несколько эпизодов на листе, заменяя показ события его истолкованием, часто с помощью натюрморта, И.Макаревич стремится передать ритм событий и одновременно раскрыть их смысл. Насыщенность и сложность изобразительного ряда, отобранность технических приемов, найденность композиционного решения — все отмеченные здесь качества приводят к тому, что цикл иллюстраций в целом обнаруживает одновременно и тесную связь с текстом романа, и известную самостоятельность. Это — новая постановка хорошо знакомой пьесы, не подстрочный комментарий, а вариант интерпретации. Художник обращается не просто к современному читательскому опыту, но и к нашей ассоциативной памяти. Стилистические приемы сатирических журналов XIX века, некоторые черты графики Г.Доре, живописи Рубенса, эпохи романтизма и даже А.Тышлера — все эти аналогии позволяют сделать образное решение цикла убедительным подтверждением универсального характера ряда проблем, затронутых Теккереем в романе. Ведь «Ярмарка житейской суеты»— тема, к которой неоднократно обращались в своем творчестве писатели и художники. Игорю Макаревичу удалось передать своеобразие решения этой темы в романе Теккерея и одновременно показать, что тема суеты сует или прием уподобления сюжетной канвы романа спектаклю ярмарочного театра марионеток имеют, с одной стороны, достаточно длительную традицию и, с другой стороны, не исчерпываются творчеством Теккерея, продолжаясь в искусство последующего времени.

Радостный мир искусства Ф.В.Лемкуля

В.Дажина

Ф.Лемкуль
К.Чапек. Полицейская сказка
1980



Юбилейная выставка Ф.В.Лемкуля, состоявшаяся в феврале 1985 года в Центральном Доме литераторов в Москве, принесла зрителям то особое ощущение радости, которое рождается от соприкосновения с миром светлого, доброго и веселого искусства. Неповторимой творческой индивидуальностью художника отмечены все произведения, показанные на выставке: многочисленные рисунки, красочные акварели, большие станковые иллюстрации, эскизы обложек и разворотов. Более сорока пяти лет отдал Лемкуль искусству детской книги. Поистине необъятен мир созданных художником образов: дядя Степа, Джек — покоритель великанов, пан Ниточка, Пиноккио, герои стихов С.Маршака и К.Чуковского, С.Михалкова и А.Барто, Д.Хармса и Ю.Тувима, мальчики и девочки из рассказов и повестей С.Баруздина, сказок А.Нечаева и Ю.Коринец, герои Д.Фонвизина и Н.Лескова, Ю.Олеши и К.Чапека, К.Коллоди и М.Твена. В его иллюстрациях обрели новую жизнь образы русских, английских, итальянских, французских, прибалтийских, болгарских, польских и чешских сказок.

Как художник-иллюстратор Лемкуль заявил о себе в предвоенные и первые послевоенные годы. В соответствии со стилем того времени иллюстрации к произведениям С.Баруздина, Ю.Збанацкого, М.Карема, К.Чуковского и С.Михалкова были тесно связаны с повествованием, непосредственно следовали за развитием сюжета. В них сказалась общая тенденция к литературности, свойственная и послевоенной бытовой картине. Художественная выразительность иллюстраций была ограничена возможностями весьма скромной в ту пору полиграфической базы. Первостепенное значение имел точный, ясный, выверенный в деталях рисунок.

Уже в ранних иллюстрациях («Рави и Шаши» и «Сказка о трамвае» С.Баруздина) проявились черты всем нам знакомого Лемкуля: никогда не изменяющее ему чувство юмора, умение найти особую поэтическую интонацию, точную по меткости и остроте образную



Ф.Лемкуль
Иллюстрация к сборнику сказок
«Волшебные дудочки»
1984

характеристику, ощущение того, что иллюстрация и текст составляют единое художественное целое.

Период творческой зрелости Лемкуля совпал с подъемом советского графического искусства в начале 60-х годов. Не случайно именно эти годы стали для художника наиболее плодотворными и творчески насыщенными. Разнообразные по сюжетам, свободные по манере исполнения рисунки и акварели этих лет, эскизы обложек, заставки и небольшие концовки, красочные листы полосных и разворотных иллюстраций по праву можно отнести к значительным достижениям советской книжной графики. В эти годы Лемкуль создает наиболее известные из своих иллюстраций («Почта» С.Маршака, «Пан Ниточка» К.Макушинского, «Веселые путешественники» С.Михалкова, «Слон Хоботовский» Ю.Тувима, «Двенадцать поваров» Д.Хармса, «Дядя Степа» С.Михалкова и «Приключения Пиноккио» К.Коллоди). Несмотря на различия (каждая книга — единственная в своем роде, неповторимая по образному и художественному решению), иллюстрации Лемкуля всегда узнаешь по общим, присущим только ему чертам.

Акварель — любимая техника Лемкуля. Художник прекрасно использует ее выразительные возможности: легкость и прозрачность цвета, его колористическое богатство. Акварель дополняется перовым рисунком тушью. Острые линии перового рисунка, очертания энергичного, свободного контура, легкий штрих фиксируют цвет в определенных границах, активизируют роль цветового пятна. В акварелях Лемкуля цвет обладает удивительным свойством — он словно озаряет лист бумаги. Светоносность цвета создает особое поэтическое настроение, преобразует немудреные предметы нашего повседневного быта в атрибуты волшебного мира, мира сказки и фантазии.

Лемкуль умело использует контрасты. Насыщенность цвета, интенсивность и напряженность его звучания сочетаются с прозрачностью акварельного пятна, ясностью общего образного решения. Праздничная декоративность никогда не становится для художника самоцелью. Чувство меры помогает ему избежать шаблонности и стилизации.

Помимо цвета, рисунок — одно из главных средств художественной выразительности Лемкуля-иллюстратора. Тонкие, острые, как бы подвижные линии ритмически организуют композицию, выявляют живую, трепетную пластику формы, передают внутреннюю динамику сюжета. Общее изобразительное решение книги органически соотносится с тканью повествования, оказывается неразрывно с ней связанным. Не случайно художник обраща-



Ф.Лемкуль
Д.Фонвизин. Недоросль
1985. Акварель, тушь

ется к творчеству С.Маршака, С.Михалкова и Д.Хармса, поэзия которых оказалась наиболее созвучна его творческому «я». Обращаясь к сказке, к миру народной мудрости и фантазии, Лемкуль легко подчиняет свой художественный язык законам выбранного жанра. В его иллюстрациях к сказкам есть элемент игры, намеренной театрализации (сказки народов Прибалтики «Золотые дудочки»), красочной зрелищности народного праздника. Быстротечность упоительного по своей красоте зрелища зачаровывает: изменчивость, динамика образного воплощения создают особый ритм прочтения книги, формируют восприятие текста. Сочетание фантазии и реальной достоверности, любовь к красивой, выразительной детали, покоряющая светоносность цвета порождают желание всмотреться в акварели Лемкуля просто так, ради эстетического удовольствия.

Образы сказок, народного фольклора постигаются художником через метафору, смысловые и образные ассоциации, через сравнение знакомого с неожиданным, через эмоциональное и поэтическое восприятие слова. Лемкуль-иллюстратор в совершенстве владеет законом сказки — законом противопоставле-

ния доброго и злого, красивого и уродливого, страшного и веселого. Он часто пользуется иносказанием, прибегает к иронии и гротеску. Гротеск помогает художнику добиваться яркой характерности персонажей, найти для каждого из них незабываемый сказочный облик. Гротеск неотделим у Лемкуля от поэтического восприятия мира сказки, кажущаяся острота оборачивается у него мягкостью, а ирония — добротой.

Неожиданными выглядели на выставке работы начала 80-х годов. Они свидетельствуют не только о внутренней динамике творческого развития Лемкуля, но и о новом понимании роли и места иллюстрации в художественном оформлении книги. Происходит как бы вторичный возврат к станковизму, характерное для многих художников нашего времени обращение к классическим традициям (станковые иллюстрации по мотивам сказок Ю.Олеши, К.Чапека и А.Толстого, иллюстрации к комедии «Недоросль» Д.Фонвизина).

Неспокойный, ищущий характер художника постоянно побуждает его обновлять художественный язык иллюстраций, менять принципы оформления книги, находить новые образные решения. Однако всегда узнается прежний Лемкуль с его приверженностью к определенным темам, характерностью выразительных персонажей, с его особой цветовой и световой насыщенностью колорита, с его энергичным и смелым рисунком. Внимательно вглядываясь в иллюстрации начала 80-х годов, при всем их тяготении к станковизму и ясной уравновешенности больших композиционных форм, мы видим, что художник остался верен себе и сказке.

Детям легче с теми, кто любит смех и шутку, кто понимает их мир, вносит в него остроту и динамику. Искусство Лемкуля — и в этом убедился всякий, кто побывал на выставке,— наделено редким даром душевной чистоты и непосредственности восприятия мира, особой раскованностью и счастливой легкостью преображения, способностью о серьезном говорить поэтическим языком фантазии.

Станковые иллюстрации Юрия Рыжика

Г.Ельшевская

Ю.Рыжик
Город сумасшедших. Иллюстрация к роману Т.Манна «Доктор Фаустус»
1978. Офорт



Начнем с очевидного. Когда художник иллюстрирует какое-либо литературное произведение, он не только предлагает свое прочтение текста, но в известном смысле раскрывает собственное мировидение. Иллюстрация — не сотворчество, а творчество.

Эта банальная истина представляется необходимым предисловием к разговору о работах Юрия Рыжика. Его иллюстративные циклы последних десяти лет — к Блоку («Город», «Снежная маска», «Балаганчик»), Гоголю («Невский проспект», «Рим», «Портрет», «Записки сумасшедшего») и Гофману («Крошка Цахес», «Житейские воззрения кота Мурра»), к Томасу Манну («Доктор Фаустус») и Метерлинку («Синяя птица») — существуют в нерасторжимом единстве со станковыми сериями: в основе тех и других лежит прежде всего потребность в самовысказывании.

Потребностью этой порождено любое творчество, однако в иллюстрации привычно искать в первую очередь отражение того, что за строкой,— реальности, созданной писателем, и средств, которыми данная реальность создается. Искусство иллюстратора сродни искусству переводчика или режиссера — от него ждут не самораскрытия, а интерпретации, одновременно оригинальной и бережной по отношению к первоисточнику, а точнее — к тем представлениям о первоисточнике, которые существуют у читателя. Как писал, выражая общее мнение, Н. Э. Радлов, «...в деле иллюстрирования... темперамент художника должен сжаться» [1].

Для зрителя не так уж важна первоначальная установка иллюстратора. Желает ли он высказаться по поводу произведения или же, опираясь на текст как на систему «поддержек», желает высказаться о мире вообще — это в конечном счете не влияет на художественный результат. Важнее другое — то, что существование любой иллюстрации, даже буквальной, как бы ничем не оправдано — литературе она не нужна. Она держится либо связью с книгой, жесткой параллельностью «слова» и «изображения» — и здесь ей волей-неволей приходится исполнять посреднические функции, либо возникает как иллюстрация станковая, для книги не предназначенная и живущая не столько соотнесенностью со словесным оригиналом, сколько внутри ансамбля произведений художника, по законам его смысловых и образных связей.

Так получилось, что Юрий Рыжик, окончив в 1961 году отделение книжной графики при графическом факультете Суриковского института (там его учителем был Б.А.Дехтерев, а раньше, в МСХШ имени Сурикова — С.А.Шильников и В.И.Иванов), не стал художником книги. Долгие годы он занимался преимущественно преподаванием — в педагогическом институте и художественном училище города Костромы (1961—1963), потом в Технологическом институте в Москве (1967—1978). Среди графических работ, выполненных за это время, книжную жизнь обрели самые случайные, заказные (Л.Воробьев «У реки, у Ломенги», Мамин-Сибиряк «Горное гнездо») — тогда как гораздо более характерные для художника иллюстрации к сказкам В.Каверина (дипломное задание) и линогравюры к «Галошам счастья» Г.-Х.Андерсена печати не увидели. Впрочем, они предвосхитили более отдаленное будущее — офорты 1970—1980-х годов, позволяющие говорить не только о талантливом проникновении в духовную и стилистическую атмосферу произведений, но и о формировании важного для художника круга проблем, рассматриваемых как бы «сквозь» литературу. Главная из этих проблем — соотношение действительности и искусства, реальности и одухотворяющего ее вымысла.

Увиденный под этим углом зрения разнородный литературный материал обнаруживает внутреннее родство и сходство. Близки друг другу герои: все они — «потерявшиеся» в мире люди — и Чартков, и сумасшедший Поприщин, и гениальный композитор Леверкюн, и ищущие опоры в единении герои Метерлинка. Маленький чиновник, в бредовой мечте возомнивший себя испанским королем

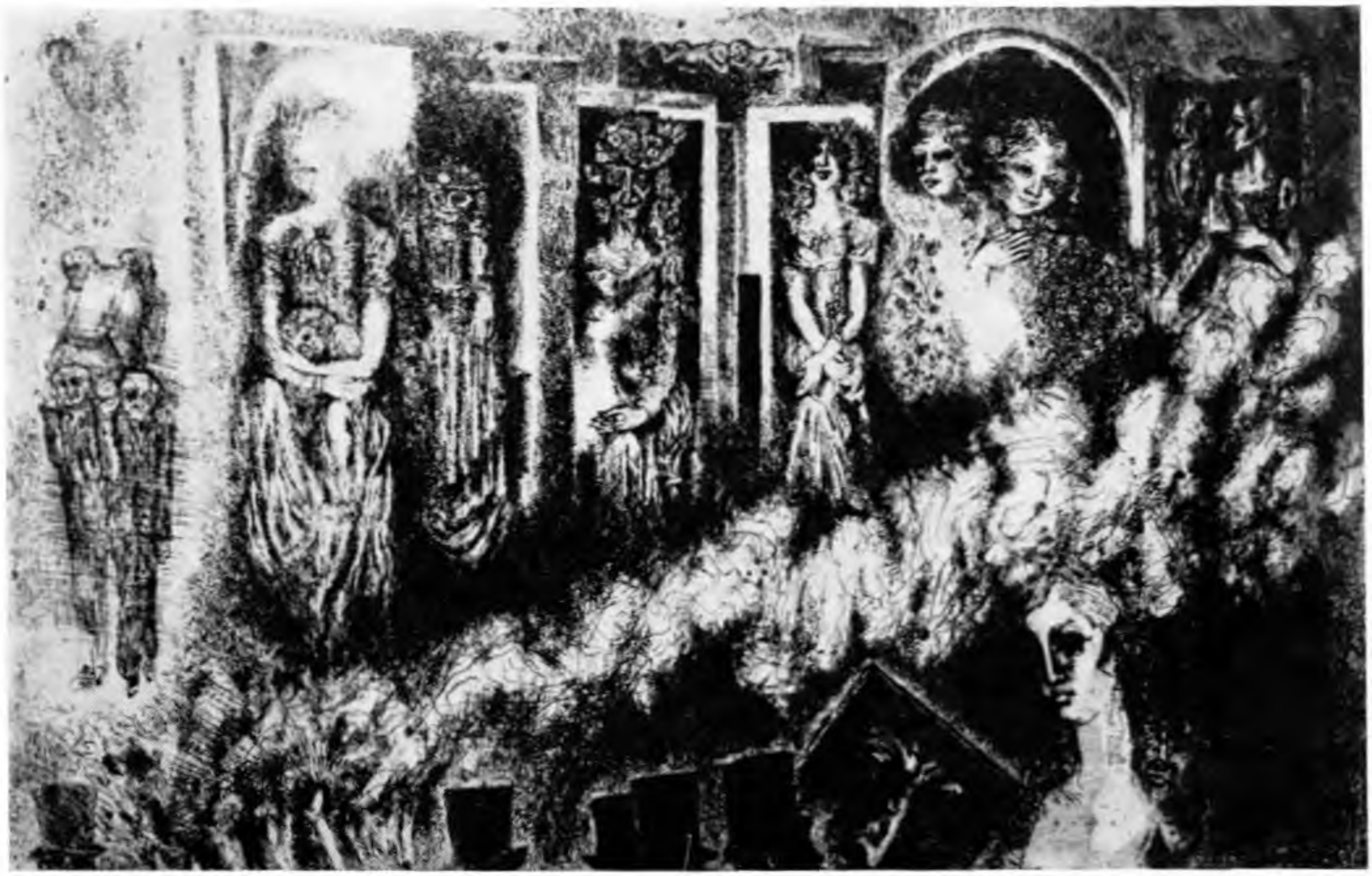
(«Записки сумасшедшего»), сродни нелепым фигурам, населяющим провинциальный Кайзерсашерн («Доктор Фаустус»), «город ведьм и чудаков», чьи готические очертания отзываются в образах музыки Адриана Леверкюна («стрельчатый лес органа» из листа «Лекция Венделя Кречмара») — героя, беспомощного перед обыденной жизнью и заплатившего безумием и смертью за уход в искусство, потерявшее меру человеческого. Искусство — тот же вымысел, а власть вымысла над реальностью имеет границы, грозя разрывом человеческих связей, буквальной или метафорической потерей души (тема эта, актуальная для всего XX века, актуальна и для 1970-х годов, когда создавались иллюстрации,— времени озабоченности культурой и познания мира через культуру). Мотив инфернальных сил, искушающих душу художника, впервые прозвучав в листах к «Доктору Фаустусу», развивается далее в трагических офортах к гоголевскому «Портрету». Дьявол оживает на полотне перед Чартковым и является с визитом к Адриану Леверкюну; темный мирок чертовщины и сумасшествия преследует героев. Непредсказуемо вьется вязь штрихов, вдруг обретая очертания предметов, наслаивающихся друг на друга, друг друга перебивающих. Реальность предстает как нечто зыбкое, неустойчивое, чреватое трансформациями и метаморфозами — та реальность, от которой пытаются уйти герои. Виртуозное владение техникой (травление, сухая игла, иногда — офорт с акватинтой), кажется, направлено не на то, что можно назвать и обозначить, а на то, что можно скрыть, рассеяв в сложно организованном мареве листа. Так, в офорте «Веселые музыканты» («Доктор Фаустус»), воспроизводящем музыку Леверкюна (не только ее «либретто», но и строй звучания, «что-то призрачно-скоморошье, одновременно сладостное и надрывное»), затягивает зрителя сумрачная тональность штрихового поля, непроявленная тьма фона, почти поглотившая беззащитные перед ее наступлением фигуры персонажей. Некоторые иллюстрации к «Доктору Фаустусу» напоминают своего рода головоломки — здесь в темном мерцающем водовороте обнаруживаются при внимательном разглядывании все новые детали — как разрозненные фрагменты некогда цельной мозаики. В сквозном, проницаемом пространстве фон и изображение меняются местами: паутина линий то сгущается, собираясь в фигуры, то разрежается, становясь средой, порождающей фантомы.

Но есть в офортах Рыжика и образ иной действительности — светлого, чудесного пространства, не подчиняющегося законам жизтейской прозы. Это пространство в «Балаганчике», в вариациях «Цирка», «Карнавала», «Уличного концерта», в странных и завораживающих композициях, где натурный кусок московского пейзажа — у Балчуга — может вдруг оказаться населенным причудливыми персонажами — всадником на гигантской лошади, мужчиной в одежде испанского гранда. Увиденная взглядом чуть остраненным, жизнь показывает скрытую театральность своего устройства — и оборачивается «другой жизнью», куда уже нельзя войти зрителю. То, что в ней происходит, для нас выглядит театром, рассчитанным представлением (не случайно пристрастие Рыжика к кулисным композициям, к замкнутому пространству, подобному сценической коробке, к выстраиванию персонажей у передней плоскости изображения как перед воображаемой рампой). Как писал любимый художником Томас Манн, «...окружение не воспринимается эстетически. Так воспринимается только противостоящий нам образ»[2]. Такой «противостоящий нам образ», неподвластный обыденному,— девушка на быке из листа «Карнавал», глядящая сквозь картинную раму, своего рода квинтэссенция поэтических представлений автора о действительности идеальной— силой искусства преображенной и освобожденной из духовного плена повседневности. Нетрудно заметить, что мотивы неиллюстративных офортов Рыжика тем не менее связаны с литературой: творческое мышление художника литературно по сути. Как-то раз

на книжной выставке несколько листов экспонировались под общим заглавием «По мотивам произведений Грина» — и были восприняты публикой без недоумения: их общеромантическая поэтика вполне соответствовала природе гриновского романтизма. Точно так же блоковский «Балаганчик» мог бы оказаться напоминанием о комедии дель' арте или балаганчиком дядюшки Бризака из сказки Ю.Олеши: это вариация вечного образа, имеющего отношение к литературе и культуре «вообще». Именно с тяготением художника к игре вечными образами связана некоторая заведомость ассоциаций, которые порождают офорты Рыжика у современного зрителя, ориентированного на тот же круг культурных пристрастий.

Карнавалы, маскарады, игры и праздники вереницей проходят через живопись и графику 1970-х годов. Художников и зрителей одинаково влечет свобода игры, раскованность ненормированного поведения. (Не случайно в это время бестселлером сделалось серьезное культурологическое исследование М.М.Бахтина о природе карнавальности [3].) Тема карнавала звучит у Рыжика не только в станковых листах, но — косвенно — в офорте к «Риму» (где она оправдана сюжетно) и в «Шествии» героев Метерлинка (где сюжет не предполагает ничего подобного). И разве не карнавальным представлением ряженых выглядит «Город сумасшедших» среди иллюстраций к «Доктору Фаустусу?» Гротескное кажется естественным и нестрашным в условиях карнавальной игры; в этой игре можно спастись от страха жизни. Пугающая обыденность в собственном обличье не присутствует в офортах Рыжика. Она — за кадром, а в кадре — попытки героев преодолеть ее власть, доверившись фантазии, уйдя на высоты духа (и оплатив это утратой контактов с реальностью). Департамент и «его превосходительство» («Записки сумасшедшего») увидены сквозь бред Поприщина, бедная каморка Чарткова («Портрет») преображена «страшными портретами», которые «глядели с потолка, с полу, комната расширялась и продолжалась бесконечно, чтобы более вместить этих неподвижных глаз». Из огромного массива романа «Доктор Фаустус» в иллюстрации попали лишь сцены, ключевые для музыкальной биографии героя. «Кайзерсашерн» и «Город сумасшедших» — предыстория леверкюновского дара, его истоки; «Лекция Венделя Кречмара» — здесь впервые возникает образ музыки — стройного архитектонического здания, отторгающего творца от земной суеты. Расплата за это отторжение — «Сцена в борделе», где с прикосновением гетеры Эсмеральды в жизнь Леверкюна впервые входит демоническое, дьявольское начало, и «Разговор с чертом». И, наконец, сама музыка — мольба об утраченной человечности в «Веселых музыкантах» и окончательное крушение надежд в «Апокалипсисе», где среди хаотического буйства пятен с трудом читаются силуэты четырех всадников.

Но есть в офортах Рыжика и образ надежды, романтической готовности к волшебству и счастливому преображению. Преображаются, очеловечиваются вещи в «Синей птице» — и становятся людьми, чьи души пребывают в ожидании счастья: так символистская феерия возвращается в драматические параметры реального существования. Отказавшись от соблазнительных возможностей, подсказываемых и драматургическими ремарками (Метерлинк подробнейшим образом разработал роскошные костюмы персонажей и не менее впечатляющие интерьеры картин), и почтенной сценической традицией (многие поколения помнят «Синюю птицу» во МХАТе), иллюстратор как бы выключил магический кристалл, подаренный феей мальчику Тильтилю,— увиденная сквозь него действительность превращалась в прекрасную сказку, предметы освобождались из привычного плена прозаических оболочек. В офортах же странствие героев в поисках счастья лишено волшебного сияния — оно пронизано реальным человеческим драматизмом (притом, что в самом изображении присутствует большая мера условности: графическая манера Рыжика далека от плоского жизнеподобия). Ожидание чуда,



Ю.Рыжик
Иллюстрация к повести
Н.Гоголя «Портрет»
1982. Сухая игла

«синей птицы» держится единением людей, сочувствием, надеждой.

В соответствии с общей проблематикой мир офортов Рыжика един в своих образных координатах. Лица, оправленные в рамки-ковчеги, среди образов «Доктора Фаустуса» («Сцена в борделе») будут символизировать разобщенность, непонимание, но подобные же «клейма» в иллюстрации к Метерлинку («У ворот города») включаются в тему памяти и взаимной поддержки. Общая система метафор, наложенная на разнородный и разновременный материал, как бы скрепляет его единством авторской воли, отбирающей «свое» в «чужом» (жанр станковой иллюстрации позволяет осуществить такой отбор). Иллюстрация буквальная, следующая за текстом, воссоздает — хотя бы в коллизиях — неповторимую отдельность этого текста.

У иллюстраций Рыжика как бы противоположная цель — обнаружить всеобщее содержание поверх конкретной атмосферы произведения.

Действительно, постановка общих вопросов позволяет рассматривать работы художника в идейном и структурном единстве. Однако насколько отличны пластическая весомость и драматизм метерлинковских листов от сбивчивой графической речи, которой передано ускользание мыслей бедного Поприщина, или от витиеватых линейных хитросплетений «Доктора Фаустуса». Разве сложнейшая разработка фактуры в последнем случае не соответствует и многосложности текста и велеречивым периодам повествования? А стремительность прорывов в белизну листа среди черных силуэтных «заливок» разве не созвучна свободному дыханию фразы в гоголевском



Ю.Рыжик
Иллюстрация к повести
Н.Гоголя «Записки сумасшедшего»
1982. Сухая игла

«Риме»? «Самовыражающееся» искусство Рыжика оказывается в более сложных отношениях со своей первоосновой, чем это может показаться на первый взгляд. Увиденная в общем спектре идей и образов разная литература выявляет свою стилистическую разность на уровне графической манеры — и так восстанавливается *необходимый баланс* между посреднической функцией сопровождения текста и насущной потребностью художника утвердить «свое», интерпретируя «чужое».

Сложность иллюстрации как вида графического искусства заключается, кроме прочего, в неопределенности критериев ее оценки. В самом деле, чаще всего качество здесь определяют по степени соответствия изобразительного образа литературному: даже в иллюстрации станковой, не связанной с книгой, гипноз слова, стоящего за изображением, не дает возможности отказаться от поисков такого соответствия, сосредоточившись на чисто художественных достоинствах произведения. Но соответствие может пониматься по-разному: один художник будет стремиться к детальному воспроизведению перипетий сюжета, а другой увидит свою задачу в том,

чтобы в стилистическом строе иллюстраций слышен был авторский голос, ощущение языка и духа оригинала. К тому же и литературный образ не есть постоянная величина — он зависит от читательской установки, которая в свою очередь корректируется временем. Графика Рыжика существует в контексте изобразительного искусства 1970-х годов и в своей тематической целостности отражает его актуальную проблематику. Для культуры этого периода характерен интерес к гротескному, необычному, странному — как проявление потребности выхода из пределов эмпирической реальности. В этой связи возникла волна популярности Гофмана, по-новому был прочитан Гоголь — за традиционным образом обличителя и сатирика проявилась фигура мистика, фантаста, визионера. В выборе

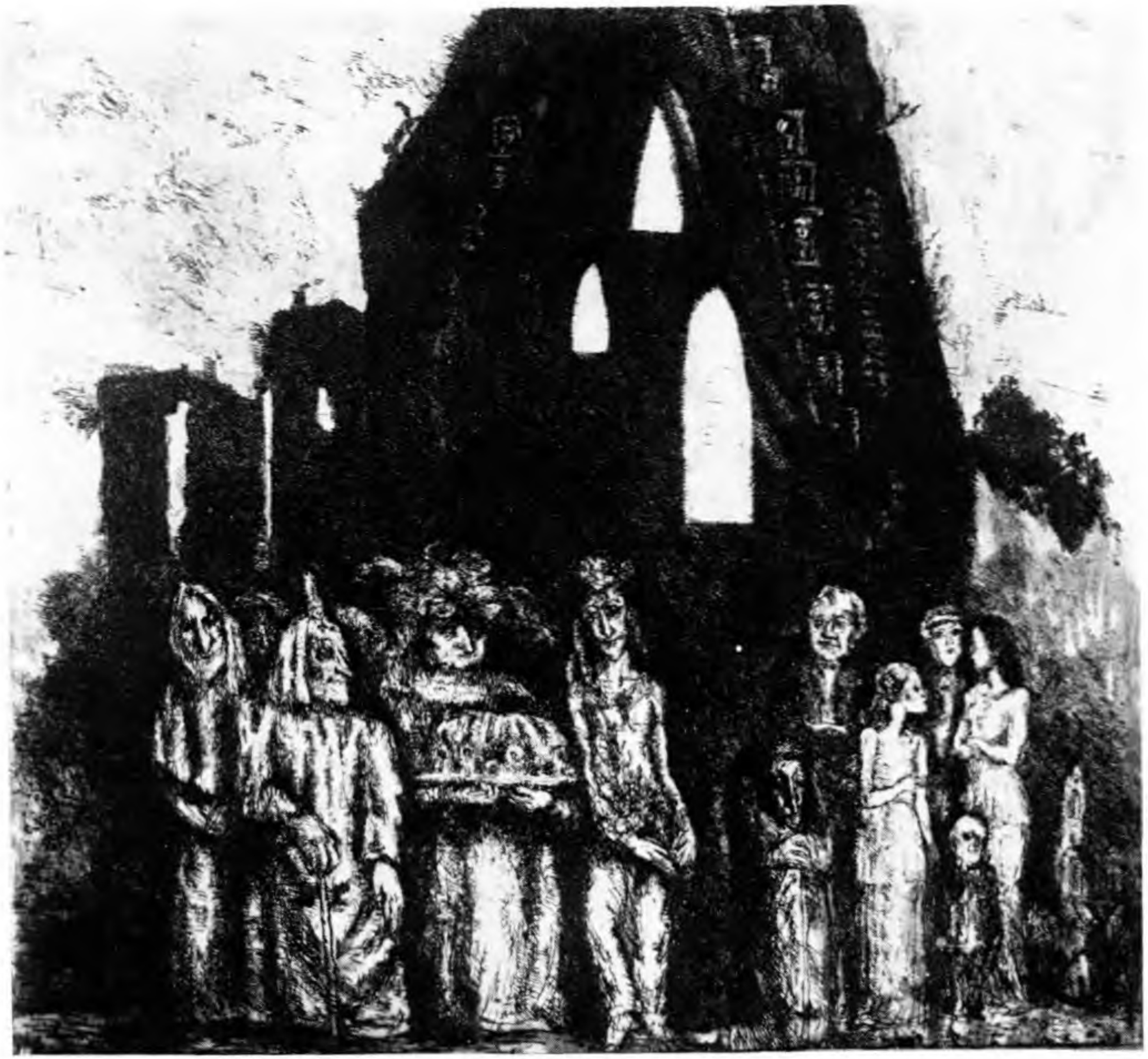
Ю.Рыжик
Разговор двух собак
Иллюстрация к повести
Н.Гоголя «Записки сумасшедшего»
1982. Сухая игла





Ю.Рыжик
Шествие. Иллюстрация к пьесе М.Метерлинка «Синяя птица»
1984. Офорт, акватинта

«своей» литературы Рыжик оказался заодно с поколением. «Вольности» его графических переводов прозы и поэзии выглядели убедительно еще и потому, что отвечали зрительской потребности в смещении привычного угла зрения, а точнее — в акцентах этого смещения. Остро прочувствованная гротесковость бытия, романтическое тяготение к выходу в иное пространство, не утрачивая при этом человеческой, гуманистической меры,— все это было созвучно «воздуху» времени. Можно вспомнить и о том, что само право пренебречь пристальным «портретированием» героев и ситуаций ради возможности по-своему, «лично» прочесть и метафоризировать художественный текст утверждалось иллюст-



Ю.Рыжик
У ворот города
Иллюстрация к пьесе М.Метерлинка
«Синяя птица»
1984. Офорт, акватинта

раторами 1960—1970-х годов полемически, в противовес тенденциям реально-предметного подхода, сильным в практике иллюстрирования предшествующего двадцатилетия. К числу лучших иллюстраций Рыжика относятся как раз те, где отсутствует изобразительный пересказ и словесный оригинал служит, кажется, только поводом к «сочинительству»— к разговору «о своем». Так, в иллюстрациях к «Синей птице» — будь они помещены в книгу — читателей могли смутить и торжественно-монументальный строй офортов (ведь речь идет все же о символистской драме, где действуют духи и сущности вещей), и прямые несовпадения текста с изображением. Среди персонажей Рыжика героям пьесы соответст-

вуют — и то весьма условно — лишь Хлеб и девочка Митиль, зато появились на отдельном листе отсутствующие в сказке «Души животных». Но иллюстратор сознательно прочел драматургическое произведение так, как читают стихи,— заранее решив, что предметный ряд существует только для того, чтобы дать толчок ассоциациям, возбудить энергию сотворчества, которое и есть истинное понимание. Грустная, чуть меланхолическая поэзия, пронизывающая листы иллюстраций, соответствует духу пьесы — духу, прозреваемому за «буквой». Офорты Рыжика позволяют зрителю не столько «опознать» первоисточник, сколько увидеть его по-новому — через призму личности художника и через проблематику его исторического времени.

Тем же листам Рыжика, в которых происходит обозначенное в литературном источнике действие — художник Чартков пишет портрет аристократической барышни в образе Психеи («Портрет»), гетера Эсмеральда роковым прикосновением смущает душу Адриана Леверкюна («Доктор Фаустус») — или же предлагается версия физического облика героев (портреты Адриана Леверкюна и Венделя Кречмара), почему-то хочется «поставить лыко в строку», усомнившись как в необходимости буквального воспроизведения уже существующего, так и в адекватности графических портретов — литературным. (Лицо на листе обладает застывшим набором черт и уже тем неизмеримо беднее динамического, мимически выразительного, меняющегося лица в романе.) Будучи воспроизведенной «в точности», любая сцена делается уязвимой с чисто фактической стороны (читатель вправе представить ее в иных зримых реалиях) — тогда как вольный графический комментарий не вызывает на придирчивое сравнение: здесь смотрящему открыта беседа художника с писателем, «диалог сторон», в котором художник выражает не только себя, но свое время, свою культуру и тот способ чтения, который этой культурой предлагается. Сугубо индивидуальная трактовка неизбежно включает и моменты, исторически обусловленные. Романтическое по заданности, искусство Рыжика отразило глубоко прочувствованную всей практикой XX века оборотную сторону романтических порывов.

Двойное бытие иллюстрации (в ряду графических произведений автора и в контексте интерсемиотических переводов литературы — экранизаций, сценических редакций, литературоведческих исследований) предполагает по меньшей мере и двойную оценку этого жанра. Работы Рыжика являют высокие образцы графической культуры: блестяще владея техникой офорта, художник максимально использует ее образные возможности — гибко варьируя язык, артистически разрабатывая фактуру каждого листа, он приходит к разнообразию индивидуальных решений, всякий раз претворенных с исполнительской легкостью. Что же касается «литературной части», то, выбирая произведения, авторитетные для времени, иллюстратор учитывает изменения, которым подвергается текст при восприятии его в иной культурной ситуации. Офорты «по мотивам», не претендующие на полноту «перевода», обнаруживают в интерпретируемой литературе пласты идей и образов, говорящие сегодняшнему сознанию о том, что сегодня важно и актуально. Художник стремится «настроить» свой голос на волну голоса писателя (достаточно вспомнить, что предельно разные по графической манере листы к «Запискам сумасшедшего» и к «Синей птице» были созданы в один год) — однако его работы обладают структурным единством, воспринимаясь как последовательный «текст», связанный тематически и образно. Иначе и быть не может — ведь офорты Рыжика отражают, прежде всего, сложный и глубокий мир художника в его собственных связях.

1. Радлов Н. Современная русская графика и рисунок.— Аполлон, 1913, № 6—7.
2. Манн Т. Письма. М., 1975, с. 177.
3. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1964.

Выставка Б.А.Дехтерева в Академии художеств

З.Зевина

Б.Дехтерев
Ж.Бедье. Роман о Тристане и Изольде
Обложка
1984

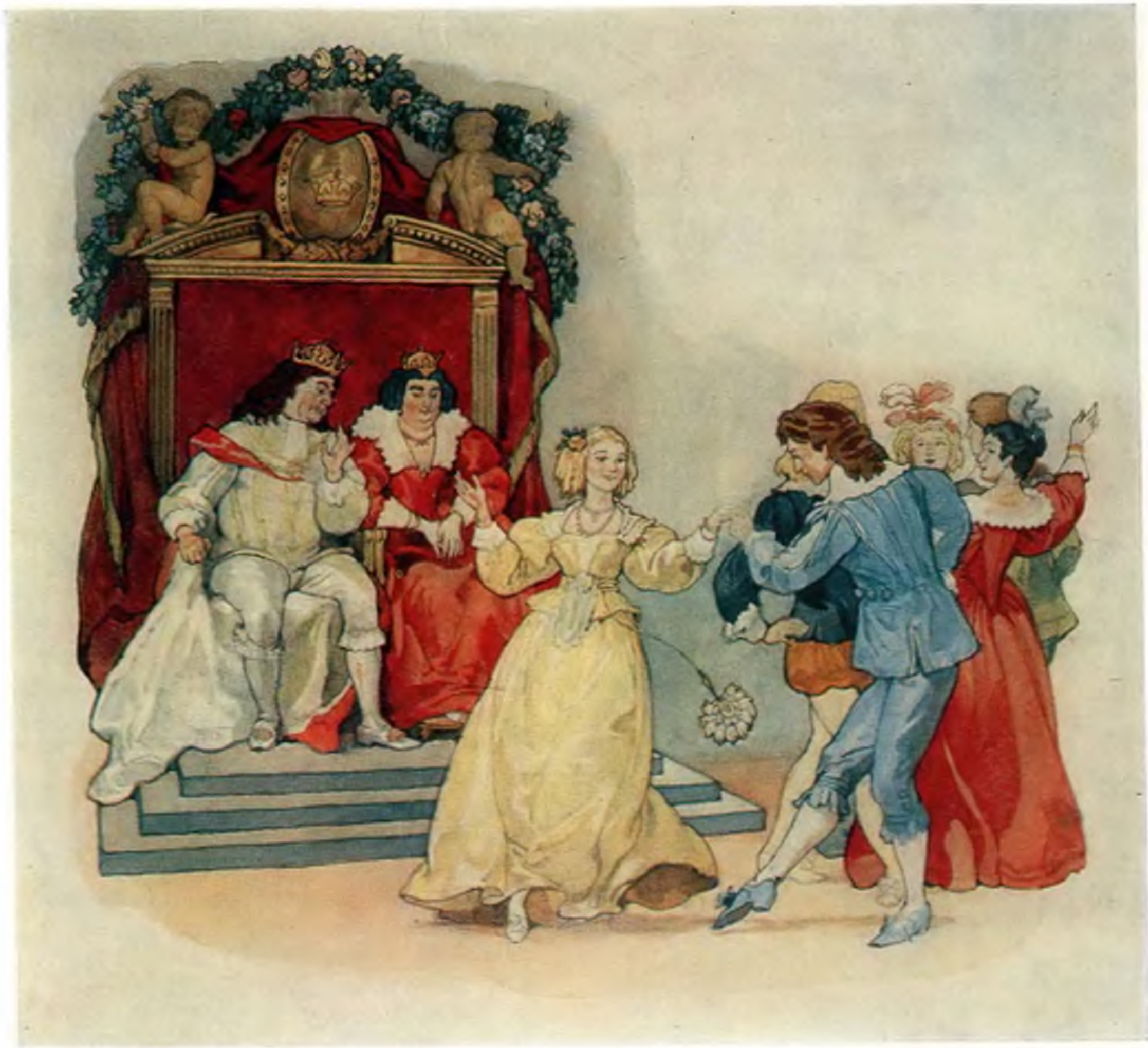


В апреле-мае 1985 года в залах Академии художеств с успехом прошла персональная выставка народного художника РСФСР Бориса Александровича Дехтерева.

Имя художника хорошо знакомо любителям книги и тем, кто занимается искусством книжного оформления. Уже несколько поколений графиков — учеников Дехтерева по Суриковскому институту — успешно работает в этой области. Книжный стаж самого Дехтерева велик — первый по времени его иллюстративный цикл из представленных на выставке (С.Голубов «Багратион») датируется 1943 годом.

Экспозиция работ художника начиналась с самых «истоков» — с выполненных в карандаше «моделей» 1920-х годов. В них еще есть отголоски ученической старательности в стремлении овладеть приемами светотеневой моделировки и пластической лепки объемов. Свобода и уверенность появляются в 1930-е годы («За чтением», 1932). Наброски углем к большим картинным композициям («Освобождение», «Допрос партизана»), созданные в 1940-х годах, при всей их внеположенности графике как виду искусства, показывают композиционное мастерство художника. Но только с конца 1940-х — начала 1950-х годов начинается как бы настоящая деятельность Дехтерева, принесшая ему известность и признание, — деятельность книжного иллюстратора, прежде всего иллюстратора детской книги.

На выставке можно было увидеть издания сказок Пушкина, Жуковского, С.Аксакова, «Тысячи и одной ночи», «Дюймовочки» Андерсена. Шарль Перро, кажется, почти целиком вошел в обиход с рисунками Дехтерева — знаменитые «Золушка» и «Спящая красавица», «Кот в сапогах» и «Мальчик-с-пальчик», менее известные «Волшебница» и «Ослиная шкура». С каждым переизданием сказок создавались и новые иллюстрации — на основе прежних, но существенно их дополняющие. «Золушка» 1977—1981 годов веселее и раскованнее «Золушки» 1965 года. Очень хорошо, что в экспозиции была возможность по-



Б.Дехтерев
Ш.Перро. Золушка
1977—1981

смотреть одноименные циклы рядом и в сравнении увидеть направление эволюции художника.

В детской книге реализовались лучшие качества Дехтерева-иллюстратора — умение выстроить на листе занимательный графический рассказ, любовь к повышенной цветности, декоративное чутье. Оформленные им издания — это настоящие «книжки с картинками», и эти картинки можно долго разглядывать, «читать», поскольку сюжетная канва сказки развернута в них со всей обстоятельностью и каждому «событию» текста в точности, без дополнительных привнесений, соответствует «событие» на листе. В основном сказочные листы выполнены в технике гуаши

или акварели. Когда же литературный материал требует иного языка, манера исполнения и средства меняются. Ничто не напоминает о веселой праздничности, так свойственной Дехтереву в сказках, в иллюстрациях к Горькому («Детство», «В людях», «Мои университеты») — сдержанных, построенных на тонких градациях черного и белого, — или в чеканных, «заставочных» по своей природе тушевых рисунках к «Гамлету».

Желание исходить из содержания и специфики литературного текста всегда присуще художнику. Любое произведение рассматривается им как некий памятник культуры — со всеми ассоциациями, которые данная конкретно-историческая культура вызывает. Так, гуашевые фронтисписы к сказкам «Тысячи и одной ночи» напоминают персидские миниатюры, иллюстрации к «Сказанию о Раме»



Б.Дехтерев
В.Одоевский. Городок в табакерке
1983



Б.Дехтерев
И.Тургенев. Записки охотника
Обложка
1946—1967

Л.Чанда ориентированы на индийское искусство, а в сказке Лермонтова «Ашик-Кериб» присутствует восточный колорит. Чуть наивная «дословность» подобных стилизаций особенно ощутима в ранних работах — так, обложка к «Вертеру» Гете представляет собой как бы формулу представления о романтизме и романтическом герое. В поздних произведениях связь иллюстрации с культурной сферой текста выглядит менее прямой, но более убедительной.

Но как бы бережно ни относился Дехтерев к специфике литературного источника, в первую очередь он остается книжником. Его рисунки созданы для книги, и книга — непременная и единственная среда их существования. Характер изображения диктуется полем страницы, макетом, разворотом. Представленные в экспозиции книги позволяли увидеть ту последовательность, с которой подходит художник всякий раз к задаче структурирования книжного организма, оценить его внимательность к деталям, дополняющим ансамбль,— обложкам, заставкам, виньеткам, концовкам и фронтисписам. Несмотря на дотошную повествовательность, графическая манера Дехтерева лишена жесткости и непререкаемости. Быть может, не случайно, что многие из оформленных им «взрослых» книг выходили в изданиях, предназначенных для детей (например: А.С.Пушкин. Избранное. Библиотека мировой литературы для детей. М., 1976).

Последние по времени работы Дехтерева, представленные на выставке (А.Погорельский «Черная курица», В.Одоевский «Городок в табакерке», С.Аксаков «Аленький цветочек», «Сказки русских писателей» — все 1983 года; Ж.Бедье «Тристан и Изольда»— 1984 года), выполнены с тем же мастерством, с той же активностью и напором, что и произведения более ранние. Продуктивность художника по-прежнему высока.

Гариф Басыров

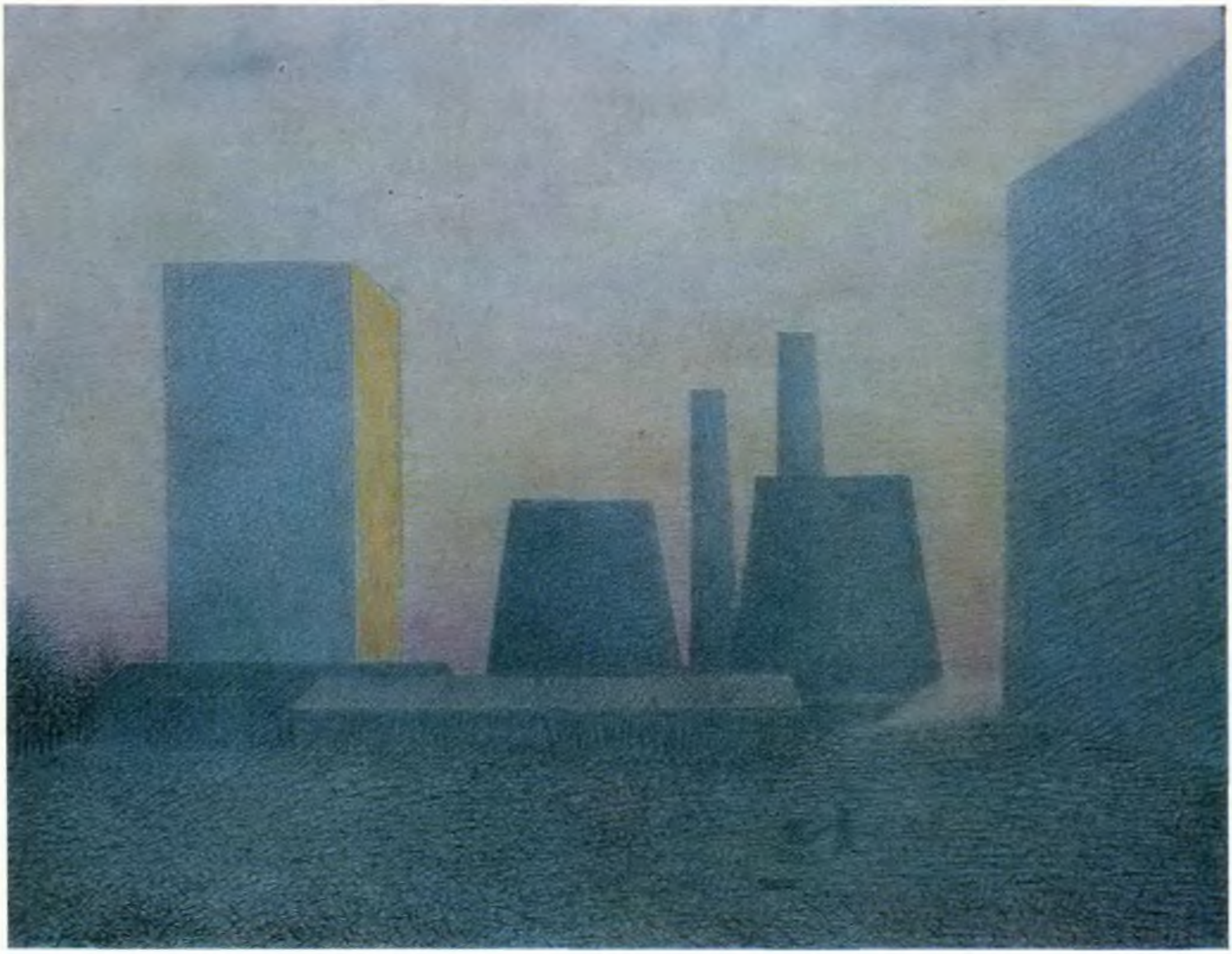
В.Мейланд

Г.Басыров
Офорт из серии «Нарцисс»
1985



Производительный напор этого художника удивителен. Его карикатуры, станковая и книжная графика заполняют десятки периодических и отдельных изданий, каталогов, смотрят на нас со стен и витрин выставочных залов, с открыток и плакатов разных стран. И характерно, что все это большей частью не отдельные рисунки, офорты и литографии, а серии, циклы, стройные концептуальные ряды произведений. Причем длина их также не поддается точному измерению, поскольку серии Басырова практически не кончаются.
По внешним признакам своего искусства Басыров не открыватель новых не виданных до него графических техник и отдельных уникальных приемов. Более того, многие его произведения и целые серии по своей стилистике явно выказывают западноевропейское происхождение. Творчество этого художника — просто клад для любителей искать журнальные аналогии. Но углубившись в разоблачения формальной несамостоятельности Басырова, мы рискуем пропустить нечто самое главное в этом художнике, пульсирующее в любом его рисунке, в каждой веселой или злой карикатуре. Реально пощупать это главное вряд ли возможно. Нервные окончания, как правило, невидимы. Но тем не менее все происходящее в жизни и любом живом организме обусловлено именно их способностью реагировать на малейшие раздражения.
Графика Басырова — это предельно чуткая нервная реакция на воздействия внешнего мира, на весь сложный комплекс сложившихся социальных отношений. Лишите этого художника возможности реагировать именно на социальные ситуации, на структуру бытовых, производственных, культурных и любых иных отношений человека с человеком и человека с природой, и его искусство, будучи предоставлено самому себе, окажется в положении живого организма, заброшенного на Луну. Впрочем, я подозреваю, что Басыров и там не пропадет. Он попросту использует лунную ситуацию для работы над новой серией, которая в отличие от земной будет называться «Необитаемые пейзажи».

Сказав выше о том, что Басыров не является открывателем новых техник и приемов, важно упомянуть еще одно обстоятельство. Пафос работы этого художника в сознательном, а иногда, может быть, и бессознательном демократичном собирании найденного другими. По существу же, он в результате своих действий собирателя оказывается способным использовать техническое количество предшествующих формальных открытий для постижения нового содержательного качества. Сегодня это важная и ответственная миссия, так как в воздухе времени все более ощутимой становится потребность обобщений нажитого за столетие.
Басыров рисует то, что вроде бы всем нам хорошо знакомо. Но он же и разрушает спокойствие нашего узнавания странностью или полной абсурдностью изображаемых жизненных ситуаций. Иногда в его работах главенствуют добрая ирония, юмор, но он способен и на едкую сатиру. Порой кажется, что диапазон его возможностей вообще зависит только от него самого и от обжитого его персонажами пространства «обитаемых пейзажей». В пределах этого пространства он выказывает абсолютную свободу поведения. Но безусловно прав писавший о нем в каталоге выставки четырех московских художников Ю.Злотников: «Басыровское искусство трагическое. Небо в его работах непроницаемо. Люди не могут обжить пространство. Тяжелеют с возрастом и хотят вырваться из «необходимости» в «свободу».
Действительно, этот художник при всей его любви к полетам и прочим чудесным ситуациям очень определенен и узнаваем. Как ни велик космос изображаемой им жизни, это наш социальный космос. Покрой одежды, манера поведения, надписи и т. д.— как бы все это ни было им «остранено», это все наше и про нас. Это мы сидим в своих «углах», спим в разных местах и позах, грезим под чахлыми кустиками в пригородах и загородах. Это наши фантастические лица правдиво запечатлены художником в «Посетителях мастерской» и «Персонажах». Причем это не



Г.Басыров
Весна. Вечер
Из серии «Обитаемые пейзажи»
1985. Тониров. б., цв. кар.

обязательно день сегодняшний. Басыров способен ввергнуть нас в ностальгию самой высокой пробы, возвратив, например, в то «Долгое лето» начала 50-х годов, в котором живут его стриженные под бокс мальчики в спортивных маечках, широких штанах и рубашках на вырост. Все это и автобиографическое, и одновременно общее для целого поколения его сверстников, родившихся в военные или первые послевоенные годы. В его воспоминаниях возможны и красноречивые столкновения. Например, столкновения целых серий, где в одном случае изображены «люди на костылях», вызывающие наше сочувствие и сострадание, а в другом — цельнокроеные осанистые «персонажи» в добротных пальто и шапках.

Мы догадываемся, что Басыров вовлекает нас в оборот своей длящейся графики какими-то самыми — не скажу примитивными, но весьма доступными пониманию, простыми приемами. Но показательно и то, что, несмотря на все наши знания и определенность ассоциаций, его графика действует безотказно. Мы реагируем словно бы на самих себя, на проигранные в собственном воображении ситуации, абсурдность которых не только не мешает, но, похоже, помогает нам

острее почувствовать вероятность изображенного. Басыров дразнит и раздражает зрителя, манит и обещает, сбивая иллюзией показа реальных предметов, попавших в невероятные обстоятельства.

Как осенние листья, группами и поодиночке, кружатся в воздухе человеческие фигуры. Они же выполняют странные спортивные упражнения или неподвижно созерцают нечто видимое только им, находясь на улице и дома, в городе и за городом. Постепенно замечаешь, что мужчины и женщины Басырова — это скорее типы, нежели индивидуальности. Характерно и то, что все они вышли из какой-то определенной эпохи, когда в моде были свободного покроя пиджаки, брюки и платья, широкополые шляпы и вместительные плащи. «Я человек эпохи Москвошвея, смотрите, как на мне топорщится пиджак, как я ступать и говорить умею! Попробуйте меня от века оторвать!...» (О. Мандельштам). Нечто подобное могли бы сказать и многие басыровские персонажи, носящие свои одежды с большим достоинством, как улитка свой «домик». Они не помышляют сменить гардероб и странные манеры, и нам не мешает

Г. Басыров
Офорт из серии «Космос»
1983





Г.Басыров
Спящий
Из серии
«Горожане за городом».
1985
Цв. кар.

их определенность и принадлежность к одной эпохе.

Затягивающее и несколько умиротворяющее созерцание многочисленных работ, принадлежащих к различным сериям, может длиться часами. Мастерская Басырова на Сивцевом Вражке находится ниже уровня земли. Дневного света в ней почти не бывает. Даже цветные работы кажутся поэтому бесцветными. Электрический свет позволяет замечать только перетекание белого, серого и черного. Появляется какое-то физическое ощущение затрудненности дыхания. И это независимо от изображенного на бумаге. Нарисованные люди могут летать, прыгать, бегать на лыжах, смотреть в небо — наши дыхательные движения будут все так же затруднены.

В мастерской Басырова с особенной очевидностью обнаруживается противоречие в существовании его героев, заключенных вроде бы в огромное космическое пространство мира, которое неожиданно оказывается вполне ограниченной кубатурой.

В последние годы среди его работ стали появляться и «чистые» пейзажи. Это, как правило, листы, где вроде бы ничего не происходит, поскольку в них нет ни людей, ни движения, ни резких линий, ни каких бы то ни было контрастных пятен. На белой или тонированной бумаге проступают тщательно прорисованные стволы и кроны по-зимнему голых деревьев; на фоне сумеречного неба ветвится таинственный куст, плавно перетекают увалы сугробов; непривычно пуст железнодорожный

перрон, который кажется не столько нарисованным, сколько вычерченным тонкими карандашными линиями. С одинаковым тщанием Басыров изображает ничем не примечательные кусты, окаймляющие светлую полосу приморского пляжа. После переполненных людьми и предметами их быта листов такие пейзажи кажутся особенно пустынными. Постепенно нам передается представлявшееся поначалу не совсем оправданным напряжение, с которым художник всматривается в окружающий его обезлюдевший мир. Мы словно боимся сами себе сознаться, что видим, по существу, мир без нас. Таким образом, не прибегая ни к каким изобразительным декларациям, Басыров являет пример «предостерегающего искусства».

После такого рода графических предостережений по-новому видятся самые разные его работы последних десяти лет, которые, кстати, не кажутся теперь такими странными, как раньше. В серии «Космос» знакомые басыровские персонажи группами и поодиночке смотрят в бездонное и одновременно непроницаемое небо. И вряд ли они ждут выпадания благостной манны небесной. В их лицах и затылках, в их фигурах скорее можно угадать тревожное ожидание, боязнь увидеть апокалиптические знаки. Также далеки от идилличности рисунки европейских пляжей, усеянных телами людей. В этой серии особенно впечатляет фигура массивного челове-



Г.Басыров
Из серии «Люди в углу».
1980. Тушь, перо



Г.Басыров
Эспандер. Из серии «Спорт»
1981. Тушь, перо



Г.Басыров
Бегущая женщина
Из серии «Обитаемые пейзажи»
1985. Тониров. б., цв. кар.

ка, лежащего на спине. Одутловатое лицо с закрытыми глазами, огромный вздувшийся живот, тщательно прорисованные складки одежды, вообще подчеркнутая объемность и предметность изображения — все, казалось бы, должно укреплять впечатление жизненности и реальности мирной сцены, увиденной художником. Фактически же этот рисунок оседает в памяти как навязчивый кошмар. Но мы будем не правы, если отведем Басырову исключительно место записного социолога, изобличающего человека и человечество в тысяче пороков и недостатков. Он даже в карикатурах умудряется быть философствующим лириком. Что же касается станкового рисования, то тут он полностью реализует свое умение наблюдать и размышлять, погружая нас в пейзажные и человеческие тайны. Если вспоминать его произведения этого рода не строго серийно и поштучно, а произвольно, как некую сумму, то поневоле придется усомниться в предположении о формальной несамостоятельности Басырова. Им создан безусловно оригинальный тип рисунка-притчи, рисунка-погружения в подвижную природную среду, где обыденное сознание покидает человека и он начинает действовать по непредсказуемым законам, известным разве что

только самому художнику. Об этом писал в уже цитировавшемся каталоге выставки четырех московских художников один из ее участников К.Сапегин: «Удивительно, откуда он все это берет? Какими глазами видит? Дуновением какого чувства проявляются на бумаге, словно дыхание на стекле, все эти рисунки про нас? Все эти МЫ — человеки на костылях, в шароварах, в пыжиковых шапках, майках и тапочках? Все эти МЫ, целующиеся среди бела дня, стоя по пояс в траве?
И почему в траве? И где он взял такое ее количество? МЫ, сидящие или стоящие в углу, или нюхающие, зажмурившись и запрокинув голову, острый запах листопада. МЫ, загорающие на тряпочке перед ослепшими фасадами наших домов. МЫ, летящие вверх к небу или уходящие с набитыми рюкзаками, или так, налегке под покров земли в непреодолимое время, в неизвестном направлении, в никаком месте, называемом, очевидно, «переход». И почему мы всегда лежим на влажном поле в очках и перчатках и читаем книжку, когда другой уходит за горизонт? И откуда это вышел и куда под тонким молодящимся месяцем движется этот

Г.Басыров
Осенью
Из серии «Обитаемые пейзажи»
1980. Гониров. б., цв. кар.



дышащий лыжник? И вообще почему эти пейзажи стали обитаемыми? И кем заведен и пущен в ход этот механизм ОБИТАНИЯ? Откуда появились и в какую бесконечность должны, прошелестев, уйти эти ленты серий простых и вечных человеческих начал? И вообще, кто мы такие? Играющие? Спящие? Или, может быть, просто ПОСЕТИТЕЛИ? А эта страшная, глухая, немая и неминуемая опасность «нечеловеческого», всегда не мигая смотрящая в раскрытые окна на этих адамов и ев, на беспечных голеньких человечков, безмятежно спящих в своей первозданной детской слепоте? Как художник разглядел все это? Каким образом вдохнул и как сумел так легко и незаметно выдохнуть на бумагу весь этот НАШ МИР?»

Действительно, многие рисунки Басырова на серой, розоватой, белой или светло-коричневой бумаге подобны «дыханию на оконном стекле». Еще не разглядев, что на них изображено, мы погружаемся в их таинственную атмосферу и удивляемся их просторной вместимости (независимо, кстати, от реального формата листа). Таким образом, мы должны сделать последовательный вывод об эпичности видения художника и монументальной природе его внешне тихой станковой графики.

Наиболее полно художник показал созданное им за последние 10—15 лет осенью 1982 года на своем творческом вечере, прошедшем в рамках московского клуба станковой графики на Кузнецком мосту, а также зимой 1984 года на групповой выставке, где кроме него в зале МОСХа на улице Вавилова, 65, были выставлены скульптурные работы Л.Берлина, живопись К.Сапегина и Д.Штеренберга. Во вступительном обращении к зрителям авторы этой выставки, вызвавшей исключительный интерес художественной общественности, писали: «Мы хотим в меру нашего голоса еще раз сказать то, что знают все. В мире нет ничего отстраненного, находящегося вне ВЕЧНОГО ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО. Оно присутствует во всей полноте в каждом моменте нашего существования — в небе над нашей головой, в траве под нашими ногами, в образах нашей фантазии, в ускользающей простоте нашей повседневной жизни. Все это может наполниться для нас новым смыслом и значением, если мы дадим себе труд открыть глаза».

Надо полагать, что эти слова остаются в силе по отношению ко всему нынешнему и последующему творчеству Гарифа Басырова.

Разговор об иллюстрации



1 ряд: Д.С.Бисти, В.В.Медведев, О.Г Верейский
2 ряд: Б.М.Басов, Б.А.Маркевич, А.Т.Троянкер
3 ряд: В.М.Полевой, В.А.Каверин, С.М.Бархин
4 ряд: С.Б.Рассадин, Н.Е.Попов

Д.С.Бисти,
художник:

Книжная иллюстрация, я подчеркиваю — именно книжная, а не станковые листы на литературные темы, которых сейчас очень много, существует для меня только тогда, когда художник становится на равный уровень с писателем. Художник — активный толкователь литературного произведения, он может спорить с автором, предлагать свой, совсем неожиданный вариант истолкования, но он обязан иллюстрировать *идеи* произведения, переводить их на пластический язык изобразительного искусства. Только в этом случае иллюстрация имеет смысл. Она может расширить рамки литературного произведения, вызвать интерес к литературе и пластическим проблемам. Один и тот же художник, работающий над разными произведениями литературы и остающийся на собственных пластических позициях, обязан быть разным. Только тогда мы можем признать, что мысль о вторичности художника в книге неверна, ибо идеи, которые возникают у художника и воплощаются в иллюстрации,— новые, они по-своему первичны. Сейчас реже, но все еще достаточно часто к иллюстрации относятся как к изобразительному раскрытию сюжета. Это самое простое и неглавное, если говорить о взрослой книге. Ведь взрослый искушенный читатель вполне мог бы обойтись книгой вовсе без иллюстраций. Иллюстрация для него — приглашение к размышлению над текстом и приобщение к изобразительному искусству. Она формирует новое отношение и к литературе, и к искусству. Литературное содержание обогащается пластически.
Своим студентам я иногда читаю отрывки из «Повестей Белкина» Пушкина и спрашиваю, сколько иллюстраций можно сделать к каждому из них. Выясняется, что иллюстрировать можно каждое предложение. Но нужна ли такая иллюстрация? Ведь сюита иллюстраций, охватывающая книгу целиком, выстраивается в цельный изобразительный ряд только в том случае, если художник имеет свою собственную идею толкования, развивающуюся в ней.
Когда художник касается одной стороны произведения литературы — сюжета, предметного антуража, костюма,— создается ощущение неполноты. А ведь в иллюстрации должны отразиться *идеи.*

Послевоенный книжный бум привел к тому, что создавалось много иллюстрационных серий. Часто их авторами были большие и достойные художники. С тогдашней оценкой этих серий можно соглашаться, но можно и спорить. Чаще всего в них раскрывался сюжет. Были и попытки создания психологической иллюстрации. Однако до книги как таковой этим художникам дела не было. Иллюстрация была вставной частью, не имеющей отношения к конструкции целого. Вот, например, листы Д. Дубинского к «Поединку» на выставке были гораздо интереснее, нежели в книге.

В начале 70-х годов сформировался новый взгляд на книгу. Хотя, наверное, не очень новый. Книга организовывалась и конструировалась. Взаимоотношения автор — редактор — художник — типограф приобрели определяющее значение. Тогда многое было для книги сделано, но одновременно она была лишена всякого изобразительного материала. Визуальному ряду в ней уделялось много внимания, но он исчерпывался набором, типографикой. Больше всего ценились архитектоника и конструктивность. Принципиальное отсутствие образного начала в книге привело и к нежелательным результатам: в руки посредственных художников попал инструмент, с помощью которого быстро, не затрачивая творческой энергии, можно было сделать вполне грамотную книгу. Это было чрезвычайно привлекательным для издателей. Тогда же возникла дискуссия: нужна ли иллюстрация книге? Общее количество иллюстрированных изданий резко сократилось. В воздухе носилось: иллюстрация необязательна. Упало и качество иллюстрирования. Но в это же время именно в иллюстрации шло, параллельно с изменением ее основных принципов, накопление сил. Существо же изменений сводилось к тому, что сюжет перестал быть главным, появилось так называемое ассоциативное иллюстрирование. Именно оно характеризует книжную иллюстрацию последних 10—15 лет, особенно в поэзии, где, очевидно, только такой ход и возможен. Другой стороной этих перемен был обострившийся интерес художников к предмету как пластическому фактору, передающему аромат эпохи литературного произведения. Очень часто предмет — создание фантазии художника, часть воображаемого мира. Конечно, дизайнеры изменили книгу, сделали ее более современной, культурной, но она лишилась эмоционального качества, стала холодной, сухой. А ведь именно наша, русская и советская школа иллюстрирования отличается огромным разнообразием, углубленностью. На каждой международной выставке или конкурсе наша иллюстрированная книга вызывает особый интерес и восхищение. Ею занимаются художники разных темпераментов, разных стилистических устремлений. Каждый из них пытается в рамках собственной пластической системы дать толкование мысли автора. Сейчас очень много молодых художников, стоящих именно на этих позициях. Интересно и то, что нашим художникам поступает масса заказов от зарубежных издательств. Создается впечатление, что сегодня у нас — единственная школа иллюстрирования книги, которая сохранилась и развивается вопреки типографическому буму последних десятилетий. Духовная ценность иллюстрации огромна. Это помогает работать. Ведь когда я делаю иллюстрации, я тружусь не только для собственного удовольствия, я знаю, что это нужно людям. Особенно у нас, в стране, где интерес к литературе серьезен и традиционен. Наверное, именно поэтому выставки книжной иллюстрации тоже вызывают к себе особый интерес.

Тенденции развития иллюстрации сегодня очень разные. К примеру, рядом с книжной иллюстрацией существует станковая графика, которая является основой развития других видов графического искусства. Сейчас появляется много станковых серий по мотивам литературных произведений. В книге их осуществление невозможно, ведь каждый станковый лист, стремясь к самостоятельности и законченности, нарушает один из законов книжности: каждая иллюстрация — продолжение и развитие предыдущей. Однако не только литература, но и сама книга

и книжная иллюстрация влияют на их образы. Зачастую в этих листах мы видим пластические идеи и приемы, почерпнутые именно в иллюстрации. Но и станковая графика безусловно влияет на иллюстрацию, которая по-своему стремится к самостоятельности, завершенности, несет в себе некое «вольное» начало от станкового искусства. Это интересно. Быть может, самый яркий пример такого иллюстрирования — иллюстрации Н.Попова. Здесь и «предметное» и «ассоциативное» иллюстрирование, не передача содержания текста, но размышление о нем.
Сегодня книжная графика проявляет острый интерес к техникам, традиционно не считавшимся книжными. Это офорт, литография. К сожалению, из книги уходит гравюра, но хочется думать, что это — только временное поветрие. Сложные офортные техники и литография оказывают дисциплинирующее влияние на художника, ответственного за каждый штрих, за каждую проведенную им линию, которые усиливаются и обостряются при печати. Думаю, что это вообще дисциплинирует художника, в частности и в том, что и как он читает. Говорят, что лучшие вещи создаются на пределе усталости. Усложненные графические техники — это и есть некий предел усталости для любого серьезного художника. Вообще же сейчас работают художники разные, совсем непохожие друг на друга. Круг их пластических поисков и идей чрезвычайно широк. Процесс развития книжной иллюстрации активно идет и вширь и вглубь. Мы находимся в начале нового этапа развития этого вида искусства, находящегося на подъеме. Мне кажется, что молодые художники детской книги уже нашли то, что нужно именно сегодня. Это — понимание смысла предмета в структуре иллюстрации и чувство времени. Я очень ценю это ощущение сегодняшнего дня, когда вижу, что мой современник размышляет о другой эпохе. Именно так проиллюстрировал «Ярмарку тщеславия» У.Теккерея И.Макаревич.

Б.А.Маркевич,
художник:

Иллюстрирование как часть работы книжного художника естественно является и частью моей работы. Но если разделить работу книжника (достаточно условно) на оформление, собственно иллюстрирование и конструирование, то первое — моя любимая работа; второе — всегда пугающее своей трудностью и редко радующее результатами занятие; конструированием же я занимаюсь не в полном объеме, а лишь в границах, необходимых при работе над оформительскими элементами. Оформление с использованием изобразительных элементов, привязанных к естественному членению книги, литературному и предметному: изобразительные супера, обложки, фронтисписы, шмуцтитулы, решение спусков и т. д.,— это для меня самое привлекательное в работе над книгой. В случае удачи такой объем изобразительных элементов вполне достаточен для раскрытия стилевой сути, эмоциональной и сюжетной сторон литературного произведе-

ния, а также для украшения книги-предмета. Что касается серий иллюстраций, то роль их за долгие годы работы так и не стала мне ясна. Ведь каждая иллюстрация — это, по сути дела, картина. Но разве не противоестественна «серия» из 20—30 картин? Возможно ли создать такую серию на одинаковом художественном уровне? Для меня неудача в попытках создать серию иллюстраций ясна заранее (хотя, грешен, изредка попытки такие повторяю). В одном из «вопросников», которые мы иногда получаем, был такой вопрос: «Считаете ли Вы себя соавтором писателя, иллюстрируя его произведение?» Разумеется, не считаю. Соавтор Булгакова? Распутина? Соавтор Пушкина?! Избави бог от таких утверждений. Я просто пытаюсь *свое* понимание литературного произведения выразить языком изобразительного искусства в меру *своих* возможностей.

Лишь в малышовой детской книге, где писатель заранее предполагает соавторство с художником (без этого ему не обойтись),— лишь там иллюстратор — соавтор, и примеров замечательных тому множество. Вот где оправдано обилие иллюстраций. Впрочем, это другая книга — книга-картинка. (Разумеется, все вышесказанное, как и то, что будет сказано далее, имеет отношение только к *моему* пониманию *моей* работы над иллюстрациями.) Что же касается истории книги, то в ней можно найти примеры замечательных серий иллюстраций замечательных мастеров, однако и в этих сериях мы помним три-четыре иллюстрации в каждой; они входят в историю книжного искусства, в его золотой фонд. Так, может быть, трех-четырех и было бы достаточно? Некоторые считают, что иллюстрации должны быть как бы параллельны тексту, не следуя сюжетной стороне литературного произведения, создавать самостоятельный изобразительный ряд, имеющий скорее ассоциативное соответствие с литературной основой. Такой подход, видимо, иногда законен. Однако здесь особенно остро встает вопрос о качественном соотношении, о художественном достоинстве литературной основы и сопровождающего ее изобразительного материала. Вопрос о конгениальности. Художник, отказываясь от роли подчиненной, берет иной раз на себя непомерные обязательства. На снисхождение здесь рассчитывать не приходится.

В 40—50-е годы книга выродилась в лучше или хуже отпечатанный блок текста, одетый в лучше или хуже сработанный ледериновый (верх мечтаний) переплет. Блок был наполнен вклейками или *накидками* — черными тоновыми или цветными полосными иллюстрациями, представляющими собой обычно сильно уменьшенные «выставочные» серии. И хотя сами картинки часто были хороши, это было, без сомнения, упадком книжного искусства. Следующее десятилетие ознаменовалось повышенным вниманием к непременным конструктивным особенностям книги. Большое значение имели теоретические и практические уроки В. Фаворского, оживление работы в Полиграфическом институте, его выпуски. Иллюстрация стала разумно соотноситься с текстом, внешнее оформление — с внутренним и т. д. Казалось, что этот процесс получил свое развитие с появлением в книге большого отряда высококвалифицированных, талантливых молодых художников и с расширением возможностей полиграфии.

Однако, как это ни странно, книга 80-х годов (я имею в виду художественную литературу) вновь вернулась к текстовому блоку и полосным картинкам. Разница лишь в том, что выполнено это на более высоком полиграфическом уровне, а картинки идут букетами по 4—5 вместе. (Мода прихотлива.) Замечательные художники, которые действительно появились в книге, резко разделились (как в 50-е годы) на иллюстраторов и типографов-конструкторов, и хотя именем Фаворского клянутся по сю пору, последователей его идей почти нет. Книга превращается в альбом (пусть и миниатюрный), в книжку-игрушку. Чем это объясняется, понять труд-

но. Однако тенденция такая налицо.
Может быть, виновато наше бесспорное достижение — регулярные, традиционные, прекрасные книжные выставки? Может быть, удачи на выставках более престижны для художников, чем удачи в книге? Раньше так бывало. А сейчас?

Я говорил о том, что в книжную иллюстрацию пришла и прочно в ней обосновалась целая плеяда чрезвычайно талантливых художников, художников эрудированных, интеллигентных. Замечательным свойством многих их работ стало исключительно точное и тонкое стилистическое соответствие с литературным произведением. Это мне кажется самым заметным достижением современной иллюстрации. Обогатили иллюстрацию, ее лучшие образцы, философская насыщенность, обобщение.
Есть, однако, и грустные явления. О многих молодых художниках можно сказать словами поэта А. Межирова, что работы их более сложны, чем они сами. Мнимая глубокомысленность, внешняя усложненность, убежденность, что коль не многозначительно, то уже и пусто — мода ничем не лучшая, чем мода 50-х годов на «чем натурнее, тем глубже».
Тонкое чувство стиля у ведущих мастеров у иных часто оборачивается стилизацией, иногда дурного толка («Литературная газета» под гордым заголовком «Языком графики» особенно часто поставляет подобные образцы). Для меня бесспорно, что талантливость ведущих иллюстраторов, столь же несомненное мастерство художников-типографов и возросшие возможности полиграфии еще только должны сложиться в действительно современную книгу.
В заключение (может быть, с этого следовало начать) я должен сказать, что последнее время работаю в книге мало и мои наблюдения могут быть очень неполными, а следовательно, и выводы недостаточно обоснованными.

В.М.Полевой,
искусствовед:

Из письма к болгарскому художнику Кириллу П.

Дорогой Кирилл, об иллюстрации мне размышлять и писать не доводилось.
У меня, правда, есть работа об иллюстрациях Е. Кибрика, но, признаться, о них там написано как о графике вообще. А вместе с тем иллюстрации в книге свойственны свои собственные вопросы, к которым я, вероятно, никогда бы и не притронулся, если бы к тому не побудила встреча с тобой и с твоими работами. Не ищи, однако, в том, что я стану излагать далее, прямых суждений о своих работах, а тем более — косвенных намеков. Сейчас, во всяком случае, пока что мне хотелось бы завязать разговор имперсонального свойства. Мне он особо интересен, так как этот разговор ведется с художником другого поколения, которое принесло с собой иные понятия и вкусы. Мы легко атрибуируем памятники античного искусства с точностью до пяти лет, за которые происходят серьезные сдвиги в образ-

ном мышлении и стиле. Следует оценить, взглянув со стороны на наше быстротекущее время,— какие изменения за те же сроки происходят в образном мышлении, стиле, в самоосознании искусства XX века! Словом, наш разговор — это разговор современников, который вместе с тем ведется через десятилетия истории искусств. Пожалуй что, он наиболее интересен для того, кто представляет в этом диалоге старшее поколение.

Итак, об иллюстрации к литературному произведению. Попробуем поразмышлять о ней ab ovo, не смущаясь тем, что по ходу рассуждений, возможно, повторим прописные истины и еще раз изобретем велосипед.

Видимо, сразу же следует отметить различие двух явлений: собственно иллюстрации и графики на литературные темы. Различие это касается их природы и функции. Даже их общее, можно сказать, родовое свойство — вторичность образного строя — и та существенно различается по своему характеру. Отложим пока на будущее разговор о графике на литературные темы: здесь есть в чем разобраться специально — в природе и возможностях этой отрасли искусства; в том, чем же являются для нее литературные образы: «арсеналом и почвой» как миф для античного искусства; образным материалом, уже обработанным и опоэтизированным эстетическим сознанием, что, например, позволяет достичь художественной убедительности композитору, сочиняющему оперу или балет; а может, «драматургическим текстом» для исполнительского театрального искусства; или чем-то совсем иным, свойственным именно графике? Об этом поговорим позже, в следующих письмах.

Обратимся к собственно иллюстрации, имеющей свое несомненное место существования — в книге, и обладающей прямой целью — иллюстрирование литературного произведения, напечатанного в этой книге. Разумеется, она тоже вторична в том смысле, что ее идея, образный мир, круг и тип героев, характер среды заранее заданы литературным источником. Разумеется также, иллюстрация наделена и своей самостоятельностью: во-первых, как часть книги, поскольку характер и тип последней определяется отнюдь не только литературным материалом, но в большой степени графикой (ее стилем, полиграфическим исполнением, вкусами читателей и многим иным); во-вторых — собственными целями, о которых и следует поразмышлять в первую очередь.

Сказать об иллюстрации, что она имеет целью представить в зримом виде литературное произведение,— это еще не сказать ничего кроме банальности или, более того, запутать вопрос. Литературное произведение потому и существует как произведение литературы, что исчерпывающе выражает все, что в нем заключено, в литературной форме, и в переводе с помощью изобразительной пантомимы не нуждается. Не правда ли, такая постановка вопроса вполне резонна с точки зрения соотношения видов художественного творчества, каждый из которых способен осуществлять то, чего не может достичь другой. Потому разные виды художественного творчества и существуют. Так почему же и зачем существует иллюстрация, в чем смысл ее существования? Еще раз уточним, что речь идет об иллюстрации к художественной литературе. Роль графики для пояснения научного текста или в качестве «библии для неграмотных» мы сейчас исключаем из нашего разговора. Мы говорим об образном творчестве, которое развилось для, в связи или по поводу другого образного творчества, безусловно полноценного в своих познавательных и художественно-выразительных возможностях. Примем для нашего разговора

еще одно предварительное условие: не будем заведомо считать, что книжная иллюстрация уже достигла сегодня или вчера абсолютного идеала и уже разрешила навсегда все вопросы своей специфики и смысла своего существования. Посмотрим на нее глазами младенца, еще не выучившего ни одного урока.
В сочинении братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу» фигурирует некий изобретатель машины времени, которая позволяет путешествовать во времена, изображенные в литературных произведениях. Встреченные во время этих путешествий герои книг поражали необычностью облика: они были одеты лишь в те части костюма, которые были названы автором литературных произведений— то только в камзол, то только в галстук и т. п. Можно было бы нафантазировать и дальше: встречи с отдельными частями человеческих фигур — бородой или глазами, с не обладающими фигурой действиями и чувствами, с элементами природы — с существующими сами по себе лунным светом или уличным шумом и т. д. и т. п., в зависимости от того, что было зафиксировано в литературном тексте. Стругацкие посмеиваются здесь над тем, как литература изображает реальность: недаром изобретателю советуют не отправляться в литературное прошлое, а попутешествовать по литературным изображениям сегодняшнего дня, сравнив их с действительностью. Ну, а если все то, что они придумали, приложить к иллюстрации? Если художник-иллюстратор пойдет по пути точного переложения того, что написано, в изобразительную форму? Если он, следуя задаче наиболее пунктуально представить в зримом виде литературное произведение, станет изображать только то, о чем в нем говорится? Можно вообразить, что из этого получится! Как изобразить существующую саму по себе улыбку, с которой повстречалась Алиса? Как будет выглядеть, скажем, герой Конан Дойля бригадир Жерар, о котором так и сказано, что он «сплошные усы и шпоры»? Страшно интересно было бы проделать эксперимент и проиллюстрировать таким образом нечто весьма солидное, скажем, Бальзака или Тургенева. Все эти рассуждения выглядят досужей глупостью только потому, что мы с детства выучили множество уроков и привыкли знать, какой должна быть иллюстрация. Но если это не есть иллюстрация в ее изначальном, прямом смысле, то что это такое? Ведь так и только так строится иллюстрирование научной литературы. Вполне возможно, что изображение «сплошных усов и шпор» может пригодиться и для художественного иллюстрирования тоже: в литературоведении существует термин, который обозначает этот прием. Он называется материализацией метафоры и применяется не так уж редко. Словом, здесь есть некая проблема, парадоксальная, но не беспочвенная.
Попробуем подобраться к ней с другой стороны. Вполне очевидно, что далеко не весь объем литературного материала может быть выражен в изобразительной форме, в виде иллюстрации. Художнику, который смог бы создать иллюстрацию к тексту «Чижик-пыжик, где ты был?» или «Жил-был у бабушки серенький козлик», надо было бы немедленно соорудить памятник при жизни. Можно было бы, исходя из обширнейшего опыта иллюстрирования литературных произведений, составить обширный список того, что никак не подлежит иллюстрированию, хотя эти явления, состояния, рассуждения и, вероятно, даже предметы описаны и охарактеризованы в литературных описаниях и образах. Возможно, далее, по ходу дела, придется разобраться в этом более внимательно и подвергнуть анализу с пристрастием те или иные казусы, вызванные неизобразительностью литературного текста или принудительной попыткой все же проиллюстрировать то, что не под-

лежит иллюстрированию. Это одна сторона вопроса, касающегося соотношения текста и изображения. Другая заключается в праве изображать в иллюстрациях то, о чем в книге не говорится, например, об облике героя, костюме, антураже и т. п. Здесь история иллюстрации дает также обильные примеры как обоснованного, так и произвольного обращения с этим правом. Не забудем и о случаях, когда обстоятельное предметное описание дается автором литературного произведения так, что оно словно бы предполагает столь же предметную визуализацию описанного. Нам обязательно понадобится заняться далее и положительными и негативными опытами, а также сомнительными достижениями по разделу книжной иллюстрации.

Не будем, однако, заранее объявлять разрешенные и запретные зоны для художника-иллюстратора. Попытаемся определить, сформулировать в самом общем виде — что же может и что призвана совершать книжная иллюстрация, то есть иллюстрация к произведениям художественной литературы. Видимо, ее цель — воплотить то, что наиболее успешно может быть выражено пластически, оставив в стороне все то, что может быть лучше выражено в словесной форме. Конечно же, ты вправе сказать, что эта формула умозрительна, что она сконструирована как правило, не способное уловить ценность множества опытов иллюстрирования. В известной мере это так и есть. Но в своем обобщающем виде такая формула, во-первых, отвечает закономерностям соотношения видов творчества, каждый из которых призван решать задачи, непосильные для других видов, а во-вторых,— как мне думается, исходя из нее можно осознать (или оправдать) тот своего рода «синтез» литературных и изобразительных образов, который образуется в иллюстрированной книге. Иначе говоря, выявить смысл сосуществования в книге словесного и визуально-пластического материала.

Однако, если даже мы согласимся, что выведенная нами формула справедлива в своем общем виде, если условимся, что она дает путь для разрешения коллизии пунктуального изображения того, что сказано в тексте, и невозможности изобразить все (подчас даже самое важное), что в этом тексте содержится, нам придется также признать, что многие существенные проблемы художественной иллюстрации не разрешаются, а только начинаются с этой формулы.

Две из этих проблем я хотел бы очертить сейчас в самом предварительном виде. Первая из них заключается в том, что в любой иллюстрации пересекаются три действительности — мир, изображенный в литературном произведении, мир его автора и мир художника-иллюстратора, каждый из которых существует в своем времени, пространстве, реальной и художественных средах и наделен, так сказать, своим стилем. Нам предстоит разобраться в том, как происходит это пересечение, обусловливающее — что и как иллюстрируется в книге. Вероятно, особо каверзным будет здесь вопрос о так называемой адекватности изобразительного и литературного образа, поскольку иллюстрация, рождаемая как вторичное явление из литературы, неминуемо несет в себе также представления об этой литературе и об изображенной в ней жизни, которые не содержатся в литературном источнике. Это, однако, относится к разряду внутренних, цеховых забот книжной иллюстрации.

Вторая проблема более ответственна и ~~более~~ широка. Назовем ее самыми простыми словами: зачем нужна иллюстрация, в чем ее смысл и почему и чем она важна (или не важна) для существования литературного произведения в книжной форме. Здесь потребуется очень внимательно разобраться в специфике книги, поскольь-

ку иллюстрация к литературному произведению существовала до ее появления, а сейчас развивается также и помимо книги в иных, новых визуальных формах кинематографа и телевидения.
Однако обо всем этом нам предстоит поговорить специально.

О.Г.Верейский, *художник:*

Иллюстрация нужна. Могу ли я ответить иначе на этот вопрос? Более полувека я рисую иллюстрации. Я люблю иллюстрированные книги. Люблю с детства. Беря в руки новую книгу, я прежде всего перелистываю ее, ища иллюстрации. Мне кажется, так поступают многие читатели.
Иллюстрация — важнейший элемент оформления книги как единого целостного организма. Задача иллюстрации — помочь читателю воспринять содержание книги в соответствии с замыслом автора.
Я бы поделил роль иллюстрации в воздействии на читателя на три временны́х этапа в жизни книги.
Первоначально иллюстрации вызывают интерес читателя вне зависимости от того, производят ли они в первый момент позитивное или негативное впечатление. Этот интерес особенно значителен, если литературное произведение для него еще не знакомо. Иллюстрация может заинтриговать, вызвать желание прочитать книгу, может вызвать несогласие с трактовкой образов, если литературное произведение знакомо или даже любимо, или, напротив, вызвать радость узнавания, соответствия ранее создавшегося в сознании представления. Редкий читатель вовсе не реагирует на иллюстрации. Впрочем, причиной его равнодушия может быть и беспомощность иллюстратора. Но эти случаи вряд ли стоит обсуждать.

Второй этап — чтение. Здесь все приведенные нюансы отношения читателя к иллюстрации обостряются. Определеннее становится приятие или отвержение зримых образов. Или по мере чтения и сравнения иллюстрация убеждает читателя в правильности решения художника. В зависимости от силы воображения, которой обладает читатель, иллюстрация может многое подсказать ему и эмоционально и информационно, закрепить его представление о внешности действующих лиц, характере обстановки, месте действия, словом, ввести его в атмосферу литературного произведения.
При чтении приобретает первостепенное значение ритмическое расположение иллюстраций, способствующее восприятию текста или затрудняющее его в тех случаях, когда изображение заставляет отвлечься, прервать чтение в том месте, где автором не предусмотрена пауза. Это особенно важно при издании стихотворного произведения.
И, наконец — третий этап, я бы назвал его ассоциативным. Иллюстрация живет в памяти читателя, возвращая его к прочитанному. Здесь действует преимущество зрительных впечатлений перед памятью, хранящей впечатление о прочитанном. Созерцание или память об иллюстрации ведет память читателя, вызывая ассоциации с ранее прочитанным произведением.
Прочитанные в раннем возрасте произведения

классики живут в нашей памяти с немеркнущей ясностью часто благодаря увиденным при первом прочтении иллюстрациям.
Изложив все эти аргументы в пользу иллюстрации, я не хочу настаивать на том, что все книги должны быть иллюстрированы. Но в ряду самых разнообразных видов изданий иллюстрированные издания, на мой взгляд, должны занимать значительное место.
Иллюстрация к произведению художественной литературы прежде всего должна быть художественной.
Это значит — в ней должно быть выражено художником свое понимание идеи произведения, найдены композиционное решение всей книги в целом, общая эмоциональная тональность, единство стиля. Вместе с тем каждая иллюстрация должна нести свою пластическую и смысловую нагрузку. В зависимости от характера, жанра, стиля произведения в иллюстрации может преобладать то или другое начало: эмоциональное, декоративное, познавательное и т. д.
Иллюстрация должна волновать читателя, вызывать чувства радости или печали, спокойствия или тревоги. Иллюстрация, выражающая большую идею, глубокую мысль, раскрывающая смысл и сложность человеческих отношений, может обладать достоинствами самостоятельного произведения искусства, хотя и должна полностью принадлежать книге, ее содержанию и облику.
Как это ни парадоксально, самостоятельная художественная ценность рисунка в книге тем выше, чем теснее он связан с идеей, духом и всей атмосферой литературного произведения. Выразительность, жизненная правда, построение убедительных мизансцен (иллюстратор всегда в некоторой степени режиссер) в иллюстрации решаются композицией — этим началом всех начал в любом творческом процессе.
Я не хочу заниматься поисками точного определения, кем же является художник-иллюстратор по отношению к литературному произведению или его автору: толкователем, интерпретатором, помощником, сопровождающим лицом и т. д.
В разных случаях все эти определения могут быть правомерными.
Единственное наименование, столь щедро употребляемое журналистами в области культуры, которое я хотел бы отвергнуть, — это «соавтор». Нельзя быть соавтором Льва Толстого или Достоевского, Шолохова или Твардовского. Нельзя, как бы удачна ни была работа художника. И так существует достаточно форм воздаваемых ему похвал.
Впрочем, есть редкие жанры, особенно в детской литературе или в сатире, когда книга сочиняется совместно художником и литератором. Тут в соавторстве может быть и приоритет художника. Тогда художник уже не иллюстратор. А мы говорим о художнике-иллюстраторе.
Роль художника — сделать книгу предметом искусства. Для того, чтобы помочь читателю проникнуться духом литературного произведения, художник сам должен глубоко разобраться в нем и главное — увлечься им. Без внутреннего волнения он не сумеет заставить читателя не остаться равнодушным.
Художник-иллюстратор может обогатить представление читателя о времени, месте, о всем характере повествования. Поэтому его знания должны быть значительно шире тех, которые ему дает сам текст произведения. Но он должен обладать и такими прирожденными или благоприобретенными качествами, как яркое воображение, зрительная память, творческая фантазия.
Часто возникают споры о том, в какой степени художник-иллюстратор зависит от характера литературного произведения, должно ли меняться его отношение к манере, художественным средствам, фактуре и т. д. или он должен во что бы то ни стало сохранить свою независимость.
Мне этот вопрос представляется достаточно ясным. Если художник с полной искренностью хочет передать правду тех образов, которые возбуждает в его сознании литературное произведение, он останется самим

собой и его рука и образ мыслей будут узнаваемы. Одновременно, если он настоящий художник и если произведение его действительно взволновало, то на него не может не подействовать язык писателя и содержание книги, но это лишь раздвинет рамки его фантазии и индивидуальных возможностей. Так стоит ли чересчур печься о неприкосновенности своего творческого лица? Повредит ли ему богатство мимики?
Притом, мне кажется, художник не может быть всеядным. Для него обязательно будут предпочтительны определенные авторы, определенный литературный жанр, круг излюбленных тем.
И еще — художник-иллюстратор не может быть изолирован от характера всего оформления книги. Если не он сам выбирает набор, шрифт, выполняет элементы декора, то во всяком случае он должен быть в тесном, взаимообогащающем контакте с оформителем или дизайнером, конструктором книги, чтобы его пусть самые талантливые работы не стали инородным телом в стройном организме книги.

В.А.Каверин,
писатель:

Мое отношение к книжным иллюстрациям в полной мере совпадает с соображениями Ю.Н.Тынянова, изложенными в статье «Иллюстрации» (Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 310 и далее).

С.М.Бархин,
художник:

Стоит только услышать, что книжка с картинками, и снова становишься счастливым, снова вместе с индейцами, лилипутами и мушкетерами. Наша работа в иллюстрации, быть может, радостная дань минутам счастья, детству.
Иллюстрации много веков заменяли детям и всем простым людям машину времени. Они помогали воспарить над бытом.
Изображенный персонаж очень быстро и навсегда сливался с героем книги. Носатый и сутулый Гулливер в туфлях на высоких каблуках, худощавый барон Мюнхгаузен в треуголке, парике и гетрах. Их не забыть никогда.
Картинки в книге — они, как поезда, увозили в разные страны и навсегда знакомили с замечательными людьми. Воспоминания о них и сейчас уносят нас в другие миры.

Так хочется, чтобы у читателя книги с моими иллюстрациями происходило это *навечное* совпадение прочитанного и увиденного. И тогда произойдет рождение нового мира, который может сопровождать человека всю жизнь. Не могу не вспомнить с восторгом «Деревянного орла» Г. Нарбута, «Приключения Пенрода» А. Гончарова, «Рейнеке Лиса» Г. Доре, «Петербургские повести» Н. Альтмана. Итак, для меня рисование иллюстраций — *дань* детству, даже если речь идет о взрослой книге.

Иллюстрации в книге — как окна в доме. Они мне даже очень желательны. Иллюстрации — это как черты лица человека, с которым близок душой. Душа его — литература.

Если бы еще удавалось так же ясно работать, как понимать...

И сейчас остаюсь сторонником изменения стиля художника в связи с характером и стилем литературы. Не хочется одинаковости.

Это совпадение с духом литературы важно и тогда, когда книга даже не иллюстрируется, а лишь украшается.

Оформление книги, украшение ее — задача возможная и интересная, но мне сегодня не очень близкая, хотя всю жизнь люблю словари и энциклопедии, сопровождаемые всевозможными картами, схемами и т. п. Дизайн же книги — все равно что скелет человека. Без него нет *книги,* а есть только литература. К сожалению, дизайн очень материален, связан с техникой и экономикой и поэтому часто рахитичен, ибо скелету не хватает то фосфора, то железа.

Более всего люблю книги старые — XVIII века, с их прекрасной бумагой, одинаковым, но зато кожаным, «дизайном». Хочется употребить другое слово, но не знаю какое.

Художник делает то, что может и хочет. Художник прикладной — то, что ему заказывают.

Иллюстрация без книги и дизайна — станковая иллюстрация — мне совершенно неинтересна с ее нагромождениями, усложненной техникой, псевдомонументальностью и философичностью.

В книге хочется зафиксировать секунду читаемого, а не вставить в нее усложненные и путаные представления обо всем мире.

Последние годы мне стали предлагать делать иллюстрации, а не только оформление. Но то, что я делаю, еще не совсем иллюстрация. Сказывается инерция прежних задач.

Сегодня в иллюстрации работают много замечательных художников. И что очень важно — разных, действительно совершенно разных.

Наблюдается даже скрытая борьба. Я далек от мысли чеховского Тригорина, что места всем хватит. Даже великий Моцарт (в телефильме) воскликнул: «Слава богу! Умер Глюк!» — ? — «Место освободилось!» Но и тогда не нашлось ему места.

Некоторые артистические старшие упрекают некоторых дипломированных и медалированных молодых в излишней сделанности. Это несправедливо, и, мне кажется, главное в другом. Иллюстрации могут быть любыми, но они должны быть интересными, дающими возможность войти внутрь изображенного мира.

С молодыми я дружен, со старшими почти незнаком, среднее поколение скорее увлечено дизайном.
Так вижу я ситуацию сегодня.
Очень люблю иллюстрации Ю. Соостера к фантастике. До сих пор жанр этот у нас находится под влиянием его нарочито скованных видений.
Из ныне здравствующих художников люблю иллюстрации Ю. Ващенко, И. Кабакова, Г. Берштейна и многих других.

Б.М.Басов,
художник:

Невозможно себе представить, что не нужны иллюстрации М. Врубеля к «Демону» М. Ю. Лермонтова, нет иллюстраций А. Бенуа к «Медному всаднику» А. С. Пушкина, Е. Лансере к «Казакам» и «Хаджи Мурату» Л. Н. Толстого, нет гравюр В. Фаворского к книге «Руфь» и других его работ в книге, нет иллюстраций С. Герасимова к произведениям А. М. Горького и Н. А. Некрасова, иллюстраций Д. Шмаринова к «Преступлению и наказанию» Ф.М.Достоевского и к «Петру Первому» А. Н. Толстого, литографий М.Родионова к «Холстомеру» Л.Н.Толстого, иллюстраций Кукрыниксов к «Даме с собачкой» А.П.Чехова.
Я перечислил только самые любимые мною иллюстративные серии, а ведь и вышеназванные и другие художники сделали очень много других прекрасных иллюстративных серий.
Думаю, что обсуждать вопрос, нужны книжные иллюстрации или нет,— нет необходимости.
Может ли художник иллюстрировать любые книги и любых авторов?
Такой универсальный художник книги, как В. А. Фаворский, не иллюстрировал М. Ю. Лермонтова, И. С. Тургенева, А. Н. Островского, Н. А. Некрасова, не иллюстрировал основные произведения Н.В.Гоголя, Л.Н.Толстого, Ф.М.Достоевского, А.П.Чехова, А.М.Горького, И.А.Бунина, В.В.Маяковского — то есть всю русскую классическую литературу за исключением А.С.Пушкина.
Было ли это случайно? Думаю, что нет.
У Фаворского было право выбора.
Не может художник работать сегодня над книгой китайского автора, завтра современного американского писателя, затем Стендаля, Диккенса и кого угодно, по заказу издательства.
Я думаю, что если бы не было издательских заказов, то книжной иллюстрацией занималось бы очень мало художников.
Принято считать, что лучше всего в книге гравюра.
Когда начали печататься первые книги, то не было другого способа воспроизвести работу художника. Изображение резалось вместе со шрифтом. Единство шрифта и изображения было идеальным.
Но сколько появилось в настоящее время гравюр, перегруженных черным цветом, из-за чего происходит полный отрыв пространства гравюры от пространства шрифта. Да и воспроизводится гравюра так же, как и тоновая иллюстрация, выполненная в любой

другой технике,— либо офсетом, либо высокой печатью, с такими же потерями в цвете и деталях.
Если бы сейчас был объявлен конкурс на тему «Сотворение человека», то легко представить себе, что было бы наворочено. Весь арсенал сюрреализма был бы пущен в ход.
Но как просто решил эту тему Микеланджело. Летящий Творец и Адам на чистом фоне.
А ведь это тоже иллюстрация — иллюстрация к Библии. Как и вся Сикстинская капелла, как многие другие работы старых мастеров.

В.В.Медведев,
художник:

Когда я задумываюсь о том, что же такое для меня иллюстрация, мне очень хочется сказать что-нибудь возвышенное. Например, что иллюстрация — это один из способов самовыражения творческой личности, один из способов образного отражения времени, раскрытия содержания произведений литературы, что иллюстрация — одно из самых прекрасных, интересных и сложных проявлений культуры вообще. И вот когда ответ почти готов, я вспоминаю, что иллюстрирование книги — это еще и бесконечная борьба с обстоятельствами, лежащими не только вне художника, но и вне книги.
У меня нет большого опыта работы в иллюстрации. Процесс ее рождения для меня мучителен от начала до конца. Чрезвычайно важен и долог сбор необходимого материала, связанного с сюжетом и историей иллюстрируемого произведения. Чем обильнее и интереснее материал, тем глубже я погружаюсь в него. Работа перерастает все дозволенные временем границы, что часто сказывается на качестве эскизов и оригиналов.
Волей судьбы я постоянно должен работать со многими, очень разными художниками над иллюстрированными книгами. Я очень люблю это. Люблю смотреть их проекты и эскизы, испытываю удивительное ощущение таинства в минуту, когда художник приходит с готовой книгой к тебе (никто еще не видел, ты — первый!). И получаю огромное зрительское, человеческое и профессиональное удовольствие, если работа удалась. Так хочется тут же все это показать всем!

Иллюстрация сегодня, на мой взгляд,— живой упрек нашей деградирующей полиграфии, сидящей за частоколом ограничений, созданных ею для издателей и художников. Основной смысл этих ограничений сводится к тому, чтобы без помех гнать «вал» листов-оттисков и выпускать книги, которые читатель не хочет брать в руки. Будь сегодня воля Главполиграфии, она посадила бы художников при типографиях, заставив их делать то, что ей выгодно. Ведь существует же среди ее опусов-ограничений разъяснение о том, на каком расстоянии друг от друга

должны находиться штрихи при работе художника пером. Ни Иоганн Гутенберг, ни Иван Федоров, ни отечественная полиграфия вплоть до 60-х годов такого не знала.

Однако интересно, что идеи Главполиграфии не разделяются подавляющим большинством работников типографий, которым, казалось бы, идеи «вала» и упрощенной книги должны быть материально выгодны. Нет, они еще хотят делать грамотную, красивую книгу, им надоел поток серых, выполненных на материалах третьего сорта изданий.

Иллюстрация сегодня — еще одно доказательство того, что могут художники и чего не может полиграфия. А художники книги сегодня могут очень много. Свидетельство тому — Московская международная книжная выставка-ярмарка 1985 года. Иллюстрация сегодня удивительно интересна по форме; мастерство иллюстраторов, их умение работать в материале поразительны. Иллюстрирование сегодня более доступно, оно перестало быть привилегией десятка-двух художников в стране. Иллюстрируют книги широко, иногда даже слишком широко.

Кроме своих прямых «обязанностей», неоднократно сформулированных и художниками и искусствоведами, иллюстрация получила еще одну: удерживать и оберегать от исчезновения мнение о книге как о явлении культуры. На протяжении долгих лет в нашей прессе идет борьба мнений о том, как делать книгу. Массовой, серийной, в обложках (без?), попроще в изготовлении, потоньше, потолще и т. д. Мнения меняются в зависимости от ведомственной принадлежности автора: представителя полиграфии, книготорга, бумажника. Они высказываются чаще других. В своих выступлениях они сообщают, что «наша полиграфия вполне может...», что «наша бумажная промышленность стала выпускать в достаточном количестве...»— словом, что все хорошо (так и хочется добавить «прекрасная маркиза» для точности восприятия). На самом же деле все обстоит совсем не так. Утрачена *культура* полиграфии (исключение — типография «Красный пролетарий»), отсутствует желание делать *качественную* книгу, каким бы тиражом она ни печаталась (и 5 штук, и 20 тысяч, и миллион). Материалы, бумага отечественного производства оставляют желать много лучшего. По воле некомпетентных людей уничтожены машины высокой печати (устарела!), целые цеха, где с досок граверов делались гальваноклише (теперь гравюра печатается офсетом). Типографии наполняются машинами, рассчитанными только на «вал». Все это поставило под угрозу такие понятия, как «лицо издательства», качество воспроизведения работы художника и в конечном счете — понятие культуры книгоиздательского дела. А это имеет не только внутренние последствия, но и внешние. Приведу строки, написанные Л. М. Леоновым более 50 лет назад:

«Теперь стало модой не очень считаться с автором и художником книги — важно лишь мнение Главполиграфии, решившей, что писатель пишет, а художник оформляет для того, чтобы работали машины. И не только решившей, но и разработавшей гигантский свод ограничений, неких «табу» для обоих не последних в ряду создателей книги людей. А эти персонажи — автор и художник — упорно настаивают на том, что книга должна быть прежде всего интеллигентной, культурной, красивой, грамотной... ибо она воспитывает людей, вводит в их обиход небытовые ценности. Защищает культуру книги сравнительно небольшой отряд художников книги, защищает тем, что продолжает упорно противостоять бессмыслице полигра-

фии своими работами, не подлаживается под ее «огромные возможности», не рисует так, как диктуют ее циркуляры». Написанное 50 лет назад, как видно, актуально и сегодня.

Для того чтобы понять, что происходит с иллюстрацией сегодня, достаточно увидеть то, что делают в книге А. Костин, Ю. Ващенко, С. Бархин, В. Вагин, Б. Маркевич, Г. Берштейн, Т. Толстая. Иллюстрация усложняется (упрощается?) в иных случаях до символа, знака, в других — входит в текст и неразрывно с ним связана. Текст здесь — составная часть иллюстрации.

С.Б.Рассадин,
писатель:

Начальный вопрос редакционной анкеты кажется сперва наивно-провоцирующим, если не выразиться крепче.
«Нужна ли иллюстрация?..»
А если ответим: «Не нужна!»,— что ж, все иллюстраторы, зарыдав, немедля подадутся в станковисты?
Но, во-первых, у наших критических суждений есть один вдохновляющий стимул: сознание, что, как ни критикуй, существенно ничего не переменится. Во всяком случае, будет продолжать идти своим путем. Я не шучу (по крайней мере почти): обладай критика административной функцией, я бы лично к ней и близко не подступился.
А во-вторых,— впрочем, это всего лишь продолжение «во-первых»: знаменитая своей сердитостью статья Тынянова «Иллюстрации», памятная, несмотря на шестидесятилетний возраст,— разве она писалась затем, чтобы лишить работы Конашевича, Лебедева или Тырсу?
Хоть она и зацитирована до невозможности, вспомним на всякий случай:
«Иллюстрируют ли иллюстрации?..
Иллюстрированная книга — плохое воспитательное средство. Чем она «роскошнее», чем претенциознее, тем хуже...
Специфическая конкретность поэтического произведения не должна сковываться: книга как *поэтическое произведение* скорее сочетается с принципом футуристов: прочти и порви, нежели с тяжеловесной «художественной книгой».
Круто сказано. И, несмотря на оговорки, наотмашь. Чему я бы — на месте книжных графиков — только радовался. Как радуюсь на своем месте литературного критика, читая, к примеру: «Наши критики еще не научились... отстают... не способны... оставляют желать...» Прежде всего — чистая правда: оставляем-таки. Да и будь это неправдой, полезнее сознавать: скверно работаем,— чем впадать в самоумиление.
Тынянов возжелал невозможного — хвала! То есть: если недостижима образная адекватность графики и словесности, рисунка и метафоры, пусть иллюстраций не будет вообще. Или — или. А когда мечтают о невозможном, границы возможного хоть чуть-чуть, но раздвигаются. Помню, как С. Я. Маршак сказал в запальчивости:
— Когда я читаю такие стихи (называлось — какие), я мечтаю о невозвратных временах, в которые буквы высекались на камне. Вот когда знали цену слова!

Да что Маршак! Лев Николаевич Толстой, говоривший, что писать стихи — занятие как бы стыдное, все равно, что идти за плугом и при этом пританцовывать, был ли он неправ? Что ж, ежели подойти к его словам скрупулезно-буквалистски, как сам он к ним не подходил, разумеется, был, ошибался, противоречил себе, любившему Пушкина и хвалившему Фета. Но по сути... *По совести*... Ни Маршак не отрицал Гутенберга, ни Толстой — Пушкина. Просто в обоих случаях подразумевалась надежда, увы, наивнейшая, отчего не перестающая быть мудрой, что если скверные стихотворцы проникнутся сказанным, то, глядишь, бросят свое зряшное занятие.

Статью Тынянова я бы прописывал, как лекарство, всем иллюстраторам, хорошим и дурным: раз в месяц перечитывать на ночь. Или, что гуманнее, поутру. Чтобы не было бессонницы.

Вообще же должен признаться, что, трезво сознавая свою теоретическую неоснащенность, взялся отвечать на анкету отчасти из побуждений сугубо личных.

Старый Гете говорил Эккерману, что уже не в состоянии перечитывать «Фауста» по-немецки, но французский перевод Жерара вдруг прочел с интересом:

— Все это опять звучит для меня по-новому. Гений на то — в частности — и гений, что мы имеем возможность прислоняться к его словам, принимая их за общий, стало быть, и за наш закон. Вот и я (после такого осмотрительного предисловия, надеюсь, можно сказать: «вот и я») вдруг перечитал собственную — достаточно давнюю и давно мне приевшуюся книгу о Фонвизине, переизданную издательством «Книга». Перечитал как новую или хотя бы обновленную — потому что ее оформила Лидия Шульгина.

Я не касаюсь — по причине неумения — профессионально-графических достоинств этой работы (по-моему, очень высоких). Одно вижу: Шульгина *вчиталась* в книгу и ее «перевод» оказался взглядом со стороны, однако пытливым и заинтересованным. Или скажем так: пытливым, заинтересованным, однако со стороны. Вот в этом неразрывном сочетании и кроется, видимо, первопричина удачи иллюстрации как иллюстрации. Как прочтения. Как перевода.

Умный теоретик перевода — в буквальном смысле, то бишь словесного,— пишет: «...Звучит парадоксально, но перевод, если он осуществляется... становится необходимой формой существования оригинала... Произведение литературы реализует себя в мире через бесконечный ряд переводов, оно утверждает и доказывает свою общечеловеческую значимость только этим путем. ...Есть еще и такой момент. Любой перевод, хороший или плохой, смещает художественную систему подлинника. Это неизбежно. Это обусловлено уже разницей языков... Но именно сдвиг, осуществленный переводом, обнажает своеобразие оригинала...» (Азат Егиазарян. Отходящая ветвь.— Дружба народов, 1984, № 2).

Уберу из несогласия: «или плохой», — а в остальном, вернее, в оставшемся, думаю, можно заменить слово «перевод» словом «иллюстрация», и получим даже некую формулу иллюстраторского успеха. Заодно, может быть, станет понятнее, за что я благодарно хвалю работу Лидии Шульгиной.

А если иллюстрация-перевод захочет довлеть себе?

Захочет — и на здоровье. Только вновь поделюсь личным опытом.

Семь или восемь лет назад вышла книга Ст.Рассадина и Б.Сарнова «В Стране Литературных Героев» (сборник радиопередач), которую *блистательно* оформили М. Аникст и А. Троянкер. Книга пользовалась, насколько я знаю, успехом, даже слегка поднашумела, насколько позволил пятидесятитысячный тираж, — пишу это с чистым сердцем, ибо сами передачи сыграли в том роль уж никак не первостепенную. Нашумели — и вполне справедливо — иллюстрации, без сомнения, оказавшие книге честь.

Признаюсь, однако, что мне до сих пор так и не хватило любопытства дотошно рассмот-

реть до конца, что именно в ней нарисовано. Критерия тут, вероятно, нету: не зря я с бескорыстным удовольствием нажал на эпитет «блистательно». Только личные, авторские впечатления.

Или вот пример, пожалуй, повесомее; впрочем, все-таки перестрахуюсь, напомнив, что и на сей раз говорю о мастере признанном, стало быть, защищенном. Недавно видел сборник стихов Константина Симонова, для которого Владимир Медведев изобрел такой «супер»: как бы карман солдатской гимнастерки, застегивающийся на натуральную пуговку со звездочкой.

Вот, подумал я, что делает быстротекущее время. И из войны уже можно сотворить изыск. Разве что дырочки на этом кармане не хватает для полного художественного эффекта. Провертеть дырочку — и закрасить рваные ее края кармином...

В жанр и стиль искусствоведения я не попал, поэтому кончу еще одним личным воспоминанием. Пожалуй, стыдноватым, если стоит стыдиться детской глупости.

Лет этак сорок назад мне дали почитать книгу Николая Островского «Рожденные бурей» — твердо помню. И неся ее с улицы Потешной на свой 4-й Зборовский, я, воровски оглянувшись (не видит ли кто?), поцеловал обложку.

Я, видите ли, полагал (тут многое: и возраст, и общая инфантильность поколения, и просто уровень мальчика, растущего в доме, где наперечет четырнадцать книг, включая «Филиппины» Губера и сборник «Как мы спасали челюскинцев»), что *эту,* именно *эту* книгу держал в руках сам Островский.

А теперь думаю: глуп был, глуп, но... Ведь книга, вся как она есть, в целом, и авторский текст, и типографское воплощение, и работа художника, и т. д., и т. д. — может, она и должна в идеале (который, как водится, недостижим) быть такой, чтобы оправдать тогдашнее мое слюнявое прикосновение?

Откажусь от неэстетического и автобиографического «слюнявое». Оставлю «прикосновение».

Н. Е. Попов,
художник:

Постановка вопроса мне кажется весьма характерной для нашего умонастроения сегодня, и говорит она не столько о нашей любознательности, сколько о нашей беспомощности перед лицом еще одного наступления на культуру. Во все времена были и сейчас есть люди, которым искусство вообще чуждо. Таких людей немало, как и людей, которым «медведь на ухо наступил». Любой вид искусства, не какие-то там особые «форма и содержание», а просто сам факт искусства вызывает у них раздражение и аналогичные вопросы. Ну что ж, попробуем ответить и на этот, который переадресовала нам редакция.

Всякий творческий человек своим искусством раздвигает наше представление о мире. О мире, нас окружающем, и о мире, заключенном в нас самих. Вид, жанр, форма проявления искусства не имеют значения, ибо само оно бесценно как проявление человеческого духа, запечатленное в многовековой культуре, накопление в которой идет чрезвычайно медленно, а разрушима она, как мы знаем, очень

легко. В своей знаменитой «пушкинской» речи А. Блок говорил: «Мы умираем, а искусство остается. Его конечные цели нам неизвестны и не могут быть известны. Оно единосущностно и нераздельно». Иллюстрация — одна из форм проявления искусства. И если сейчас дошло до того, что мы спрашиваем, а нужна ли нам иллюстрация, мы по сути серьезно обсуждаем «проблему», нужно ли нам Искусство.

Применительно к искусству понятия «до́лжно», «не до́лжно» вызывают у меня чувство настороженности, если не опасения. Ведь говорить об этом можно лишь в плане того, каким бы нам хотелось или не хотелось видеть искусство или, в контексте темы,— иллюстрацию. Мне бы не хотелось, чтобы наша иллюстрация сегодня подменяла свою прямую функцию познания, в широком смысле слова, украшательством. Такая тенденция в настоящее время возникла, вернее, она «переплыла» к нам в иллюстрацию от оформителей 60—70-х, и меня беспокоит то, что образно-пластическая информация, которая закладывается в сегодняшнюю иллюстрацию, часто не превышает ту информацию, которую мы с трудом можем «выжать» из орнамента.

В принципе иллюстрация — это мысль. Мысль, с которой художник, как любой другой творческий человек, делится, в рамках жанра, со всеми интересующимися. Если у иллюстратора такой мысли не возникло, если он не «придумал», сидя над рукописью, о чем и как он будет говорить с читателем, то лучше не иллюстрировать. Совсем не обязательно, чтобы эта мысль была совершенно новой и абсолютно неожиданной. По трактовке чисто художнической она должна быть новой; по прочтению, по концепции — необязательно. Дар художника, даже если он строит свою работу на основе известной концепции, кем-то когда-то разработанной для данной книги, все равно создает тот эффект, при котором и «...от истины ходячей всем станет больно и светло».

И иллюстрация, мне кажется, может быть любой. Любой, в зависимости от задачи. При иллюстрировании классической литературы такую задачу начинает формулировать, с одной стороны, текст, с другой — время создания иллюстрации. То есть текст, его стиль, идея, заложенная в нем, и, с другой стороны — время, в которое живет иллюстратор, идеи этого времени, носящиеся в воздухе. Эти два обстоятельства являются доминирующими в круге сопутствующих и подталкивают художника к выбору оптимального решения. Это изобразительное решение в окончательном виде должно быть, как мне кажется, по сложности адекватным текстовому материалу, по возможности, не быть «ниже» его, но при этом чем проще, чем экономнее оно — тем лучше. Я убежден, что каждый иллюстратор должен обладать ощущением какого-то «необходимого минимума» пластической сложности для каждого литературного произведения. Меньше этого минимума нельзя, а больше, сложнее — будет хуже: затемняется смысл и исчезает «адекватность».

Со стороны формальной сложность работы современного иллюстратора заключается в переводе языка временно́го вида искусства (литература) на язык пространственный (изоискусство), где, как мы говорим обычно, мысль выражается через «форму, в пространстве, на плоскости». В иллюстрации XIX века, например, такой сложности не существовало, так как сюжет, событие, описываемые литературой, воспринимались иллюстратором как объективная реальность, каковую он и изображал, забывая, что это — уже вторая реальность, созданная писателем, и убеди-

тельной, «реальной» она стала, только подвергнувшись художественной деформации. Советская школа иллюстрации поняла свою задачу глубже: к сюжету только сквозь призму литературы, то есть ответить и картинкой, и всем оформлением на стиль литературного произведения. На этом пути у нас были, есть и будут удачи. Успехи советских художников книги на международных конкурсах позволяют гордиться нашей школой ничуть не меньше, чем, скажем, успехами нашего балета. И я считаю, что плохо мы сейчас поступаем, когда уклоняемся из абсолютно ложных опасений от участия в таких международных смотрах.

Вернемся к триаде «форма, в пространстве, на плоскости». Почему-то многие художники помнят из нее только «форму в пространстве», забывая о плоскости. Современные же тенденции в изоискусстве требуют от художника обостренного чувства плоскости. У иллюстратора это чувство должно быть развито вдвойне, ибо в отличие от станковиста он работает в заранее заданном пространстве, обусловленном книжным блоком, шрифтом, литературой. Поэтому мне кажется актуальной сегодня перестановка понятий в обратном порядке: на плоскости, в пространстве, форма. Ибо, только заботясь о плоскости, можно создать пространство, и только думая о том, в каком пространстве работаешь, можно создать «безошибочную» форму. И только в этом случае иллюстратор легко войдет и в стиль литературы, и в создаваемую им книгу.

Роль иллюстратора в книге, пожалуй, больше всего напоминает работу режиссера. Существующий текст для него — тема для импровизаций. Какую из них он откроет и начнет разрабатывать? Профессионализм иллюстратора заключается не столько в его умении рисовать, сколько в его умении подобрать ключ к любой рукописи. И работа его начинается не с рисования, а, как это кратко сформулировал Ю. Герчук, с проблемы, «что, собственно, рисовать-то», чтобы, во-первых, сказать то, что ему самому открылось в процессе чтения, и, во-вторых, чтобы читатель, разглядывая потом это открытие, не умер бы от скуки. В этом смысле чувство зрителей — качество, необходимое для иллюстратора, так же, кстати, как и для режиссера, хотя разница, конечно, есть. Из театра зритель просто уйдет, если скучно, а книгу из дома никто не выбросит. И какими бы идеями художник ни увлекся в работе над той или иной книгой, прекрасно, если он умеет быть чисто зрелищно интересным.

А.Т.Троянкер,
художник:

Иллюстрация — одно из самых выразительных средств книги. В этом смысле проблема иллюстрации — это проблема, связанная с кругом других книжных проблем. Вне книги иллюстрации нет. Обязательный ли она элемент книги? Вероятно, ответ на этот вопрос может быть (и уже не раз бывал) и положительным, и отрицательным. Разные

типы изданий испытывают разную меру нужды в иллюстрации. Кроме творческих вопросов она вызывает к жизни и иные проблемы: технологические, материальные. Ведь иллюстрация — дорогое удовольствие и возможна лишь в книге дорогой. Естественную потребность в ней испытывает, без сомнений, книга детская, юношеская. Иллюстрация-толкователь, иллюстрация-рассказчик нужна только неискушенному читателю. Она может стать и помехой. Однако мы имеем колоссальную, монументальную традицию иллюстрирования книги. Вообще же иллюстрация не может и не должна претендовать на адекватность литературному произведению, хотя испытание высокой литературой важно для каждого художника. Мне близки и понятны современные принципы иллюстрирования, создающие оттенки восприятия, дающие толчок к переживанию. Все, что уже сказано, относится к иллюстрации-«картинке», но в книге возможна и иллюстрация-украшение, иллюстрация-убранство. Это — все то, что непосредственно, физически соседствует с текстом. Это как бы бесспорные элементы книги. Их набор регламентируется типом издания, издательским замыслом. Они же дают мощный визуальный импульс для восприятия литературы. Сверхзадача любой иллюстрации — не быть помехой. Культура художника-книжника для меня заключается в возможности нахождения им способа сосуществования иллюстрации и текста. Ведь сам текст может жить и без иллюстраций. Задача художника — создание книги, предмета, сублимирующего все достижения современной ему культуры.

Практика, как известно, не идеальна. Благодаря новейшим возможностям полиграфии иллюстрация могла бы вступить в полосу расцвета. Сегодня книга готова вобрать в себя и реализовать самые разные, почти любые подходы: и станковую иллюстрацию, и традиционную иллюстрацию-декор, и режиссерский замысел, выстраивающий на ее страницах визуальную драму. Саморазвитие иллюстрации зависит от всех этих шансов. Я убежден, что сегодня возможны книги с иллюстрациями, вырастающими из текста, а затем вновь превращающимися в него. Одновременно я — за книги, в которых иллюстрация сохраняет свои «консервативные» книжные формы. На существование имеет право и все то, что располагается между этими полюсами. Выбор конкретного художественного приема естественно диктуется задачами каждого конкретного издания. Мы живем, когда радио, телевидение, кино, фотография активно меняют наши представления и потребности, связанные с книгой. Это необходимо учитывать, только тогда возможно истинное многообразие, согласное со всем современным культурным контекстом. Иллюстрация может иметь множество жанров, форм, подходов. Это не исключает ее традиционных форм. Каждый тип издания и конкретная книга вызывают к жизни свою структуру. Иллюстрация задумывается в издательстве и находит воплощение в работе художника. Технология, к которой необходимо обратиться, стилистика «почерка» художника, его пристрастия — вот основные аспекты, учитывающиеся при выборе художника. Пример тому — книга «Вавилонская поэзия», сделанная Д. Тереховым. В издательстве «Книга» постепенно вырабатывался ее замысел, исходя из которого был выбран художник со скульптурным даром. Затем уточнялись стилистика книги, мера скульптурности иллюстрации и т. д. Ведь это должен был быть рельеф, условно сохраняющий толщину бумаги, словно превращающейся в барельеф. Все задачи такого рода издатель обязан сформулировать, именно он должен знать все потребности издания. Сегодня проблема иллюстрации — это проблема взаимоотношений и взаимосвязей всего издательского процесса и художника. Это в равной мере относится ко всем опытам в новых видах иллюстрирования, например к фотоиллюстрации, где

устанавливаются новые отношения между издателем и художником, между материалом и текстом, между материалом и художником и т. д. Попытки новой, небанальной с точки зрения структуры, иллюстрации относятся еще к началу нашего века. Но и в них главное — не в проблеме индивидуального стиля, пластики. Сегодня же книга рождается на уровне очень сложных многоаспектных взаимодействий, требует нового отношения к себе. Она — результат коллективного творческого процесса. Это отношение — результат «конструктивной» волны 60—70-х годов, поставившей вопрос об ответственности художника за окончательное содержание, цельность и ценность издания. Ответственность за результат часто не свойственна людям, которые «просто» рисуют. Сейчас у нас работает плеяда художников, мера таланта которых выражается мерой их ответственности за книгу целиком.

Я уже говорил о чертах современной иллюстрации, самой привлекательной из которых могу назвать стремление художников осознать и создать книгу как некую сложную многоструктурную пьесу. Художники творят своеобразные версии, книжные постановки или драматические переложения. Именно так я воспринимаю книгу Д. Дефо «Робинзон Крузо», сделанную Н. Поповым. Иллюстратор, который берет на себя ответственность только за иллюстрацию, не может полностью удовлетворить потребности современного книгоиздания. Он обязательно нуждается в «соавторе».

Если же рассматривать современную книгу как сложносочиненную пьесу, то для того, чтобы ей сбыться, необходим режиссер. Им может быть художник, художественный редактор, редактор. Возможны дуэты или группы профессионалов, разрабатывающих ее концепцию. Сейчас очевидно, что никакого единого рецепта здесь нет. Одной книге нужна фотоиллюстрация, для другой — лучшими иллюстрациями могут стать архивные, музейные материалы.

Всех людей, связанных с книгой, объединяет она, предмет, вбирающий в себя все социально-культурные и социально-этические представления времени. Быть может, именно поэтому долг каждого художника — понимание своего места в книге, умение найти меру своего присутствия в ней. Однако сегодня же мы обнаруживаем резкую нехватку людей, совершенных в прикладном рисовании. Я имею в виду традиционные книжные формы графики, сопредельные с типографикой — политипаж, заставка, концовка, культура которых может быть утрачена. Этого нельзя допустить. Книга всегда остается книгой.

Гоголь
в иллюстрациях

Поэтика Гоголя и иллюстрация

В.Мильдон

«Когда я опубликовал мою новеллу «Тонио Крегер», один художник прислал мне очаровательный грустный рисунок: король на высоком троне, в горностаевой мантии, рыдает, закрыв лицо руками. Этот художник уже в моей новелле прозрел «роман из придворной жизни» и понял «Королевское высочество» еще до того, как было написано это произведение...» [1].

Эпизод, пересказанный немецким писателем, есть своего рода характеристика феномена иллюстрации. С помощью художника читается немало из того, что при первом знакомстве с вещью осталось тайной. Иллюстрация выступает в роли своеобразного критического комментария к произведению, вскрывающего в самом общем виде основы его поэтики. Взят, разумеется, идеальный случай, однако от этого истинность утверждения не уменьшается. Коль скоро речь об иллюстрации литературного текста, разве не вправе мы ждать, что художник средствами своего искусства осветит нам те слои бытия, в которые намеревался проникнуть и писатель? Легко допустить, что художнику под силу найти содержание, о каковом и не помышлял автор, хотя оно не выдумано графическим интерпретатором, но лишь увидено благодаря особому взгляду, каким одарен художник. Не для того ли иллюстрируют, чтоб, если посчастливится, прозреть в тексте то, что не всегда воображалось и его создателю?

Если признать эти вопросы всего-навсего риторической уловкой, тогда напрашивается ответ: чтобы увидеть невидимое, и смотрят иллюстрации, неосознанно надеясь получить от графики то, чего «не добрали» при чтении. В противном случае слово лишь повторяется изображением, причем повторение лишено всякого поэтического смысла. Мы настолько привыкли к буквенному тексту, что, не исключено, слово перестает быть достаточно сильным раздражителем образных сфер нашего сознания. Чтобы произвести надлежащее действие, его следует поставить в такую художественную систему, где даже привычный лексикон воспринимается заново. В первую очередь это касается произведений национальной классики: она у многих читателей «на языке» едва ли не в течение всей жизни, начиная со школьных лет, а кино- и телеэкранизации,

радио- и театральные постановки довершают иллюзию знания. Современная книжная иллюстрация, благодаря присущим только художнику способам читать знакомый текст как нечто небывалое, в состоянии, кажется, разрушить ложную оптику знания и открыть в безусловно известных страницах непрочитанные смыслы. Иначе соучастие графика не требуется — до него все сказано писателем. В нижеследующем автор исходил из предпосылки, согласно которой иллюстрация — еще одно изобразительное толкование поэтики словесного текста, хотя история иллюстрирования свидетельствует о возможности иного отношения: текст может быть поводом испробовать свое мастерство в новом материале, поводом для самовыражения художника. Мы смотрим по-другому: насколько и в чем иллюстрация соответствует (или нет) поэтике избранного художественного произведения.

Не напиши Гоголь ничего, кроме цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки», за ним, вероятно, так и утвердилась бы слава необычайного таланта, мгновенно яркой кометой прочертившего свод словесности. Примерно так и писала критика, едва появилась эта книга:

«Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная... А местами какая поэзия!.. Все это так необыкновенно в нашей нынешней литературе, что я доселе не образумился», — передавал свои впечатления Пушкин [2].

С этим невозможно спорить. Однако Пушкин не читал ни «Портрета», ни окончательной редакции I тома «Мертвых душ» — сочинений, способных повлиять и на отношение к первым вещам. Нынешнему читателю, знакомому с Гоголем во всем объеме творчества, цитированная оценка может показаться неполной. Да, истинная веселость. Но не только. В тех же «Вечерах» немало страниц, не совпадающих с привычным взглядом Пушкина, не объемлемых «веселостью». Скорее обратное, она сама делается понятнее на фоне этих страниц.

Веселье «Сорочинской ярмарки» неоспоримо, и мнение Пушкина сохраняет значение до сего дня. Но как заканчивается рассказ!

«Гром, хохот, песни слышались тише и тише. Смычок умирал, слабея и теряя неясные звуки в пустоте воздуха. Скоро все стало пусто и глухо...

Не так ли и резвые други бурной и вольной юности, поодиночке, один за другим, теряются по свету и оставляют... одного старинного брата их? Скучно оставленному. И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему» [3].

Финал не укладывается в идею «веселости». Прибавим «Вечер накануне Ивана Купала», «Заколдованное место», где доброго селянина обступает нечисть. Сейчас интересно, может быть, не то, почему эти страницы прошли в единодушном критическом мнении как веселые, сколько то, почему не обратили внимания на «невеселость». Само собой, иллюстраторы тоже попали под магию

«веселости», и чуть ли не все, кто брался за «Вечера на хуторе...» и даже «Миргород», по существу повторяли прозу; декламировали, делая паузы или ударения в местах, раз и навсегда указанных словом.

Характерная деталь: если выставить заодно всех иллюстраторов упомянутых сочинений Гоголя, не различая хронологии, будь то К.Трутовский (1875) или М. Дерегус (к «Тарасу Бульбе», 1950), то, исключая естественные и на данный случай второстепенные различия, получим представление, словно все это сделано в некое «одно и то же время» — настолько одинаково прочитан писатель. Задержимся на акварелях М.Клодта к «Заколдованному месту» (1891). Умелая, даже талантливая рука; воображение умеренное, и никакого проникновения в смысл. Видимо, поэтому взяты эпизоды, именно в иллюстрацию не идущие. Одна из акварелей — «Дед пляшет». Самое существенное у Гоголя в этой пляске — неволие персонажа над своими действиями: ноги не слушаются. Сцена важнейшая, ибо, рассуждая в объеме всего созданного писателем, подобным неволием он определяет нечеловеческое в человеке.

В конце уцелевших от сожжения страниц второго тома «Мертвых душ» Чичиков, сидя в тюремном чулане, признается навестившему его Муразову: «Начинаю чувствовать, слышу, что не так, не так иду, и что далеко отступился от прямого пути, но уже не могу... Нет такой охоты подвизаться для добра, какова есть для получения имущества» (5, 511). Хома Брут гибнет потому, что не мог сопротивляться бесовщине, пересилившей его волю,— он тоже не волен в собственных движениях. «Не гляди! — шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул» (2, 262).

(В обоих случаях разр. моя. — *В. М.*)

В упомянутом эпизоде «Заколдованного места» герой не выдерживает силы бесовского тяготения; танец вязнет и глохнет в мощном силовом поле враждебных человеку сил. Серьезность сцены постижима при условии, когда она сопоставлена со сценами других сочинений, что вполне мог сделать М.Клодт как художник-читатель. Поступи он так, он, скорее всего, или отказался бы иллюстрировать выбранные эпизоды, или нашел бы для них иные формы. Ибо главное в танце деда — заколдованное место, в котором пропадают любые человеческие порывы. Использованные художником средства не передают этого сущностного качества — «заколдованности»; меж тем вынесенная в заглавие рассказа метафора служит метафорой творчества писателя: всякое место, весь мир жизни представлялись Гоголю заколдованными, пока человек силою своей живой воли не преодолеет чар колдовства.

На листе М.Клодта «Дед в лесу» изображена сцена встречи героя с наглядной бесовщиной. Давно замечено: страшное до тех пор страшно, пока в значительной части потаенно. Стоит ему показаться в своем полном страшном виде, оно перестает пугать, разве что в самый первый миг, до привыкания, граничащего с атрофией



М.Клодт
Дед пляшет. Иллюстрация к «Заколдованному месту» Н.Гоголя
1891. Акварель

восприятия сверхсильных впечатлений. Описывая, например, Вия, Гоголь не слишком подчеркивает у ж а с н о е, а говорит скорее обыденно: низкорослый, дюжий человек, весь в земле. Этого достаточно для воображения, читатель без труда домысливает остальное, действующее тем сильнее в общем, чем неопределенней в деталях (хотя и здесь есть предел).

Это — очень известное обстоятельство, и если о нем сказано, то лишь для того, чтобы обратить внимание, как мешает нужному эффекту несоблюдение такого простого правила. Художник, изобразив въяве одно из чудовищ, разрушил эстетику ужасного.

Однако и эти претензии к рисункам Клодта можно признать второстепенными, если бы хоть сколько-нибудь художник приоткрывал неведомые прежде грани гоголевской поэтики. Но раз манера писателя не стала понятнее, не удалось благодаря изобразительным

средствам проникнуть в авторский мир, заповедный для читателя, нельзя признать иллюстрации удачными: автор остался для художника непрочитанным. По этой же самой причине — непрочитанности — Гоголю фатально не везло на портреты: как его не читали в объеме всего творчества, главное же — по законам его поэтики, так и портретировали. Гоголь-писатель, пожалуй, до сих пор не имеет портрета, разве что как автор «Вечеров», но не как автор «Мертвых душ», «Вия», «Шинели», «Страшной мести». Однако вот несколько примеров иной иллюстрации. Один из них— автолитография Е.Хигера к «Ивану Федоровичу Шпоньке и его тетушке» — «Разговор с тетушкой» (1947) [4]. Гоголь, точно, описал тетушку существом необъятных размеров, и эти пропорции так верно схвачены у художника, что фантазия наша уносится за всякое представление о человеке: персонаж кажется воплощением тех косных материальных сил, которыми в человеке удушается человеческое. Е. Хигер нашел художественные средства, адекватные словесной метафоре. Его интерпретация находится на той грани, каковая и не позволяет отнестись к образу как фантастическому, хотя размеры дают повод, вызывая далекие (а потому не мешающие) ассоциации с персонажами Свифта и Рабле; и вместе манера художника свидетельствует, что в человеческом облике выявлен не вполне человеческий феномен; что «в человеке» зашифрована некая стихия, превосходящая всякие разумные помыслы. От литографии Е.Хигера веет обреченностью, и это согласно с некоторыми сторонами гоголевской поэтики. Вспомним Вия — он описан сходно с тем, как изображена художником героиня: грузный, широкоплечий (правда, невысокий) человек, весь в земле. Тетушка не в земле. Но явное обилие плоти, тянущей вниз, — тоже повод рассматривать ее некой хтонической силой, исчадием косной материальности, не только не просвещенной хотя бы искрою духа, но с какой-то бессознательной целенаправленностью, ему враждебной. Именно манера Е.Хигера толкает воображение читателя ассоциировать тетушку с Вием, Собакевичем, масками «Заколдованного места» и даже продолжить ассоциации к «Страшной мести», где есть такой образ: «Нередко бывало по всему миру, что земля тряслась от одного конца до другого... Старики... говорят, что то хочет подняться выросший в земле великий, великий мертвец и трясет землю» (1, 252—3). Этого мертвеца напоминает своими статями тетушка, что позволяет читать названное произведение в контексте всего творчества и прозревать в самых ранних вещах будущие «Мертвые души». На эту-то «нечеловечность» и обратил внимание художник.

Можно возразить: что здесь такого, так ли велика заслуга графика — ведь он только и сделал, что перенес на бумагу следующие слова писателя: «Рост она имела почти исполинский, дородность и силу почти соразмерную» (1, 272).

Такое вероятное возражение справедливо лишь частично, ибо



Е.Хигер
Разговор с невестой
Иллюстрация к рассказу Н.Гоголя
«Иван Федорович Шпонька
и его тетушка»
1947. Автолитография



Е.Хигер
Разговор с тетушкой
Иллюстрация к рассказу Н.Гоголя
«Иван Федорович Шпонька
и его тетушка»
1947. Автолитография

заслугой художника является уже выбор предмета и ситуации, к тому же выбранное представлено так, что интенсивно стимулирует метафорическую память. У того же автора имеется еще лист к «Ивану Федоровичу», не идущий в сравнение с упомянутым прежде всего потому, что неудачен как раз выбор ситуации: «Разговор с невестой». Но и здесь найдена счастливая деталь — изобилие мух вокруг жениха и невесты. Ею одной искупается ординарный вид всего листа.

Мухи эти сейчас же ведут к мухам «Старосветских помещиков»; к мухам, с которыми, словно глядя сверху в зал дворянского собрания, писатель сравнил мужчин в черных фраках, обступивших дам. Страшное обилие мух (на что намекает лист Е.Хигера) ведет мысль к той стихийной и не победимой никакими предохранительными мерами мощи материальных сил, каковая так удачно воплощена «Разговором с тетушкой». Ивану Федоровичу снится сон: ему грезится, будто он — колокол, тетка — колокольня, а



Кукрыниксы
В мастерской Чарткова
Иллюстрация к повести
Н.Гоголя «Портрет»
1951. Черная акварель



Кукрыниксы
Майор Ковалев в поисках
своего носа
Иллюстрация к повести Н.Гоголя
«Нос»
1937. Б., кар.

жена — шерстяная материя. В сне сжато дана сущностная проблематика гоголевского творчества: кошмар превращения живой натуры в бесконечно-мертвую предметность, которая мерцающе проступает в человеческих очертаниях уже закосневающего и лишенного всяких сил противиться живого. «Тетушка — не тетушка, а колокольня» — эта метафора дословно реализована Е.Хигером, но такое «повторение» вполне художественно. Кажется, что под одеждой и впрямь не человеческая плоть, а неодушевленность камня, штукатурки, перекрытий, опор. Вся эта жуткая трансформация, которой только предстоит развиться богатейше в творчестве Гоголя, достигнув апогея «Мертвыми душами», угадана Е.Хигером и позволяет отнести его работу к жанру «пророческой иллюстрации», открывающей смыслы, не явные самому писателю; присутствующие у него, так сказать, «типологически», о каких он

не подозревает, ибо его дело — творчество художественное, а не исследовательское. Эти неявные писателю смыслы, однако, допустимы и структурой созданных им образов, и неведомой их творцу, но тем не менее реальной, исследовательски зафиксированной историей образов, угаданной в интуиции писателя. На таких-то «угадках» держится основа художественной ткани, и, похоже, Гоголь весь состоит из подобных «угадок», почему его проза — едва ли не самая «плотная», если равнять с ней в этом отношении русскую литературную классику.

Такие-то «угаданные» образы выявляет «пророческая иллюстрация», в подтверждение чему — еще один пример, правда, не графический, ибо нижеследующая гоголевская сцена еще не иллюстрирована, но вполне воображаема в графике.

Один из самых восторженных почитателей Гоголя К.С.Аксаков написал о «Мертвых душах» статью, где сравнил автора с Гомером, а самый роман — с греческим эпосом. Белинский, не отрицая выдающихся достоинств произведения, иронически отнесся к сравнениям. Давний спор интересен тем, что оппоненты оказались правы именно в том, в чем решительно возражали один другому. Аксаков с глубокой проницательностью почувствовал, где искать источник гоголевской образности. Белинский справедливо не признавал «эпических» доводов, которые действительно были слабее интуиции Аксакова. Тот оперировал преимущественно эпитетами романа, и в самом деле напоминавшими развернутые сравнения Гомера. Но для той строгости, какую Белинский требовал от аксаковских сопоставлений, этого было, разумеется, мало. Иной разговор, что в 40-е годы XIX столетия вряд ли нашлись бы новые, кроме эпитетов, аргументы; их смогла дать только историческая поэтика. Но интуиция Аксакова была безошибочной, ему лишь не хватило доводов, лежавших не столько в области эпитетов, сколько в сфере прямых образных совпадений. Вот образец подобного совпадения. В «Одиссее» описан Полифем:

> Видом и ростом чудовищным в страх приводя, он несходен
> Был с человеком, вкушающим хлеб, и казался лесистой
> Дикой вершиной горы, над другими воздвигшейся грозно.
> (IX, 190—192. Перевод В. А. Жуковского)

Заметим, что и тетушка некоторыми чертами не была сходна с человеком: «Казалось, что природа сделала непростительную ошибку, определив ей носить темнокоричневый по будням капот с мелкими оборками и красную кашемировскую шаль в день светлого воскресенья и своих именин, тогда как ей более всего шли бы драгунские усы и длинные ботфорты» (1, 272). Словом, с некоторым преувеличением, это был «Полифем» украинской глуши. Гомеровский образ идет на память, когда в «Страшной мести» читаем: «Любо глянуть с середины Днепра на высокие горы, на широкие луга, на зеленые леса!.. Те леса, что стоят на холмах,

не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда» (1, 207).

Не напоминает ли этот дед с косматой лесистой головою-холмом Полифема — лесистую вершину горы? От мысли о прямых заимствованиях надо отказаться, ибо гоголевская повесть писалась тогда, когда Жуковский, быть может, задумывался над переводом «Одиссеи», а по-гречески Гоголь не читал со свободой, необходимой для подобных заимствований. Это совпадение — результат тех «интуитивных пророчеств» истории образа, каковые изобличают натуральный, а не вторичный, искусственный характер позднейшей метафоры, невольно для ее автора черпающей из общехудожественного фонда всякой образности.

В связи с подобными образами следует указать большую группу иллюстраций М.Шагала к «Мертвым душам» (1923—1927). Отдельные листы удовлетворяют понятию «пророческая иллюстрация». К ним относится лист «Собакевич за едой»[5], подтверждающий догадку, на которую натолкнула работа Е.Хигера к «Ивану Федоровичу Шпоньке». Кто и что подсказало художнику изобразить Собакевича с прикрытым глазом, словно побуждая сопоставить его с Полифемом? Но ведь и у Гоголя этот герой уподоблен чудовищу-пожирателю. Вот слова Собакевича: «У меня когда свинина, всю свинью давай на стол; баранина — всего барана тащи, гусь—всего гуся!» (5, 140). А вот он, пристроившись к осетру, «в четверть часа с небольшим доехал его всего» (5, 215), не оставив другим гостям ни кусочка.

Вообще среди гоголевских иллюстраторов М.Шагал — примечательное явление как художник-читатель, часто попадающий в самое существо поэтики выбранного автора. Взять лист, изображающий сад, увиденный Чичиковым при въезде в усадьбу Плюшкина (№ 10680). Не только с максимальной достоверностью воссоздана средствами графики художественная проза, но дана поэтика писателя. Воспроизведена совершенно гоголевская «игра» с пространственными объемами, о чем, разумеется, художник знать не знал, ибо предмет сей требует особого изучения, сопоставления разных произведений, чем, по обыкновению, художники не заняты. Удивления и восхищения достойно, как интуицией поэта иллюстратор разгадал эту игру. В нижнем краю листа, возле древесных корней, помещены маленькие домики — жилье, бытовые и хозяйственные постройки, заборы, а рядом — дом Плюшкина, но размеров, превосходящих всякую перспективную сообразность, словно первые дома удалены от него чуть не на край света, хотя вот они, здесь, совсем рядом. А за лесом-садом и вовсе микроскопические домики, но с таким различением деталей, как будто художник рисовал их, наблюдая в подзорную трубу. Такие-то внезапные приближения и одновременно удаления объектов, внушающие допустить, что у автора в руках инструмент волшебной оптики, свойственны гоголевской прозе, и художник с

глубокой проницательностью передал эту пространственную игру, никак не явную из тех страниц романа, иллюстрацией каковых служит цитируемый лист. Как М. Шагал угадал это — останется навсегда его тайной художника, может быть, тайной и для него самого.

Из многих иллюстраций «Тараса Бульбы» выдаются листы Е.Кибрика (1945). В них, правда, нет ничего «пророческого», и все же они останавливают внимание как работа, имеющая самостоятельную ценность. Гоголь — только повод, к тому же используемый художником с большой свободой. Иллюстрации Е.Кибрика предваряют отношение к художественному слову, каковое получит название «экранизации по мотивам». Здесь «экранизация» исполнена ма́стерской рукой. Единственная претензия к создателю листов, причем необоснованная, если оставаться в рамках кибриковского «текста» (ибо выполни автор наши требования, исчезнет своеобразие его взгляда), — так вот, эта необоснованная претензия, коренящаяся в филологическом, а не графическом чтении первоисточника, состоит в следующем: персонажи Кибрика плотнее, осязаемо-материальнее, чем у Гоголя, который, вольно ли нет, «иронизировал» над теми приемами изображать «материю», какими сам пользовался. Ему вообще было свойственно нарушать и разрушать физические законы, действующие в мире вещества. Ничего не стоило Гоголю написать «двадцатипудовый Тарас» — в очевидную насмешку над буквальным чтением; или описать сцену, когда Андрий останавливает за колесо мчащуюся карету; или упомянуть место казни Остапа, заполненное миллионом народу.

Этой стороны текста нет в замечательных во многом иллюстрациях Е.Кибрика. Его мастерским, пластическим, выразительным работам недостает существенного, свойственного Гоголю недоверия силам вещественной материальности, хотя, повторим, в н у т р и созданной Е.Кибриком зоны к нему нет претензий. Они вступают в права лишь там, где сопоставляется текст литературный с «текстом» графическим.

Что касается «Миргорода», то большая часть иллюстраторов здесь прошлась, так сказать, по контуру прозы. Главное гоголевских повестей осталось за пределами графического листа, который чаще всего — лишь «картинка» к рассказу. Сокровенного смысла, того, ради чего, надо полагать, художник берется за текст, а читатель дает себе труд вглядеться в изображение, — этого нет. В самом деле, что прибавляют к пониманию Гоголя известные иллюстрации Павла Соколова на темы «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1891)? Собственно, уже вопрос является ответом. Опытный и умелый мастер прочитал повесть как собрание сцен, из которых выбрал кое-что для переноса на бумагу. Попробуем нехитрый прием: вообразим рисунки существующими независимо от текста — сейчас почувствуем, что к

ним пропадает интерес. Ни привлекательных деталей, ни характеров, ни памятной манеры. Значит, рассуждаем, иллюстрации следует рассматривать в связи с текстом, ибо к нему они сделаны! Однако и в тексте они ничего не значат, ибо художник выбрал сцены, имеющие т е к с т о в о й, а не изобразительный смысл. Известное дело: слово не переносится буквально карандашом или резцом, а меж тем так поступил П.Соколов. Каких же иных результатов, кроме неудовлетворительных, ожидать?

«Повесть о том...» — не этнографический рассказ, не комическое происшествие, литературная запись какового — уже готовая «живопись» или «графика». В «Повести...» изображена катастрофическая убыль человеческого в человеке. Уже в этой вещи прочитываются главные тона, развитые потом в «Мертвых душах», и, пожалуй, только в гравюрах по рисункам П.Боклевского к «Повести о том, как...» можно увидеть эту связь. Иван Никифорович Боклевского создает, как и тетушка Е.Хигера, сильное ассоциативное поле, волны которого идут во все стороны творчества писателя. За спиной этого графического персонажа маячит и Пацюк («Ночь перед рождеством»), и П.П.Петух («Мертвые души»), причем благодаря допустимой ассоциации с Пацюком Иван Никифорович Боклевского может быть воспринят в качестве некоей феноменализации нечистой силы, как и его партнер по ссоре, а с ними двумя и все миргородское общество. Когда так, спрашивается: какое содержание заключено в образе нечистой силы? То же, что во всех ее образах у Гоголя — торжество косной материи над живым человеком. На это и намекает рисунок П.Боклевского благодаря широкому кругу ассоциаций, им вызываемых. Как раз на этом примере видно, что принципы иллюстрации, пригодные прозе, скажем, Толстого, нельзя переносить на Гоголя — мысль самоочевидная, но на практике постоянно забываемая. Будь не так, вероятно, три четверти иллюстраторов Гоголя отказались бы от своего дела как невыполнимого. Особенность Гоголя, отличающая его от остальных писателей, состоит в том, что он — метафорист необычайной силы. Реальность воссоздается им не по ее внешнему обводу и даже не по внутреннему, а по обводу ее сущности, никогда не совпадающей с явлением. Однако большинство иллюстраторов берут в его сочинениях как раз явление, которого сущность так и остается тайной. Именно такого метафориста, как Гоголь, невероятно иллюстрировать п о - я в н о м у — не то получим казус, происшедший с рисунками В. Серова к «Невскому проспекту» (1951).

«О, не верьте этому Невскому проспекту!.. Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!.. Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но боле всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях, и когда сам



Б.Кустодиев
Акакий Акакиевич
возвращается из гостей
Иллюстрация к повести
Н.Гоголя «Шинель»
1909. Б., кар.

демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» (3, 56—57).

«Ненастоящий вид» и стал темой упомянутых рисунков. Этот вид так привычен, что в нем не подозреваемы иные смыслы, к нему даже не применяют оценок сомнения вроде «то — не то», «истинное — ложное», ибо мнимость ненастоящего воспринимается цельной, неделимой, единственной, и не допускаемы даже теоретически какие-нибудь иные значения, кроме очевидных. Так и проиллюстрированы гоголевские вещи В.Серовым — исходя из того, что явное и сущее едины суть. В этом отношении упоминаемые работы могут считаться образцовыми.

У Гоголя другой взгляд. Не только явное и сущее разны — обычная и тоже привычная, хотя по счету иных привычек, ситуация. Нет, явное с умыслом дано для сокрытия сущего, скрытность же нужна, чтобы никто не дознался, что сущим является пустота,

вечное зияние, бездонная пучина, в которой исчезает человеческое, живое, вся жизнь. Внешнее существование потому только и возможно (грохот карет, мелькание мундиров, капотов, ножек; свет и блеск), что не заглядывают внутрь, иначе провалились бы в этой пустоте, как оно произошло с Пискаревым, стоило ему, подобно Хоме Бруту, г л я н у т ь. «Это был художник. Не правда ли, странное явление? Художник петербургский! Художник в земле снегов, художник в стране финнов, где все мокро, гладко, ровно, бледно, серо, туманно» (3, 17).

В этом все дело. Художник, ремесло которого питаемо страстью увидеть сущее, оказывается лишним там, где сущее — пустота. Наоборот, поручик Пирогов, обитатель этой пустоты, благоденствует, ибо делает вид (давно ставший его сутью), что формы, внешний порядок и есть истинная реальность, кроме каковой все ложно. Подумаешь, выпороли. Стоит пройтись, съесть в кондитерской два сладких пирожка, с д е л а т ь в и д — и ничего не было, словно и не его выпороли два дюжих немца. Да и с кем не бывает. Художник в стране снегов — странное создание, а вот поручик всегда на месте. Если признать все явное, среди чего идет жизнь Пирогова, нереальным (беря мерой реальности степень человеческого), тогда, само собой, сущностью нереального будет пустота — вот почему нереальное тянется к явности — единственному способу осязаемого и якобы наполненного бытия пустоты. Но тогда и естественно происшедшее с художником: как ему, озабоченному сутью, поступить с пустотой?

Вопрос этот обращен и к иллюстраторам Гоголя: как иллюстрировать пустоту, обнаруженную писателем? Имеющиеся примеры часто дают негативный ответ — как н е н а д о иллюстрировать. Речь о том, что художники нередко оказываются плохими ч и т а т е л я м и, а умение читать — важный критерий, коль скоро иллюстрируемо литературное произведение. В Гоголе прочитано то, что не есть он; для графического воссоздания выбраны сцены, второстепенные в гоголевской поэтике, то есть взятые сами по себе, в этом именно эпизоде (каковой в тексте живет заодно с другими, а на листе графика нечаянно обособлен и получает не характерное самодовлеющее значение) не дают постичь содержания поэтики. Не в предвидении ли такого отношения протестовал Гоголь против иллюстраций к «Мертвым душам»?

Как, например, иллюстрировать «Шинель»? Ясно: чтобы передать содержание, не дублируя словесного материала; выявить то, что, присутствуя в авторском тексте намеком, догадкой, не вместилось в него буквально, — впрочем, рядовая ситуация в искусстве, когда смысл больше слова, тем паче у такого метафориста, как Гоголь. Известен благодаря сообщению П.В.Анненкова анекдот о чиновнике, потерявшем дорогое лепажевское ружье, купленное «на счет экономии и усиленными трудами сверх должности». Из анекдота, передает Анненков, выросла гоголевская «Шинель».

Едва ли требуются особые доказательства, что между первоначальным анекдотом и повестью Гоголя немалое расстояние; что повесть превосходит смыслом анекдот и прежде всего потому, что последний — всего-навсего происшествие, вторая же — изделие мастера, увидевшего в действительности кое-что сверх случившегося. Не в том ли отношении к материалу писателя находится иллюстратор, в каком сам писатель к реальности? Не суждено ли художнику особенностями его ремесла увидеть в происшествии повести то, чего не мог (и тоже вследствие особенностей его ремесла) обнаружить писатель, но что все же присутствует в его повести? Разве не дело иллюстратора прозревать невидимое и с помощью своих средств превращать его в очевидное?

Писатель делает для нас, читателей, явным то, что не могло быть обнаружено нашей оптикой; существование чего мы даже не могли допустить; такую художественную комбинацию элементов реального, которой мы не в силах и помыслить. Эту-то невероятность призван раскрыть иллюстратор; у него в предчувствии должно время от времени проноситься ощущение невозможности затеянного и вместе с этим нечто сверх его сил должно подталкивать его к работе — иначе его труд будет всегда ниже текста и как таковой бессмыслен.

В словах самого Гоголя из «Шинели» — о фантастическом направлении «совершенно истинной истории» (3, 214) дан почти весь набор понятий, требуемых для определения и авторской поэтики как таковой, и поэтики повести. Собственно, весь петербургский цикл поддается характеристике этими словами: все истинные по существу истории, рассказанные Гоголем, в своем явлении не лишены фантастичности — как раз это обстоятельство на руку иллюстратору, его профессиональной способности вглядываться, находить в явном тайное, в открытом спрятанное, в очевидном невидимое. Конечно, при условии, что художник будет именно всматриваться, проникать в существо того, что Гоголь изображает всегда как безусловно реальное. Фантастика, о которой говорит писатель,— вынужденное средство, ибо смысл реальности таков, что иначе как фантастично ее не передать: бытие, заставляющее отрицать возможность существования в нем человека (Гоголь сам высказал похожее сомнение: «Художник в стране снегов?..»), все же оказывается единственной средой, отведенной человеку, так что или эта, непригодная для жизни, или полное небытие. Коротко говоря, жизнь многих людей была противоречием, которое решить было нельзя.

Литературным открытием Гоголя стало использование таких средств беллетристики (к чему он был готов по особенностям своего редчайшего метафорического дара), какие позволяли воссоздать словом жизнь человека в исторической среде, как будто бы наименее пригодной для этого. Реально изобразить «невероятную реальность» было невозможно, минуя «фантастическое направление».

Что же здесь делать графику? Всматриваться, где и в чем выяв-

ленная писателем действительность фантастична, и представить эту фантастику в качестве весьма обыденной реальности, естественного быта людей той поры, фантастического именно в этой естественности.

Известным иллюстратором «Шинели» был Б. Кустодиев, подтверждающий распространенное правило: прекрасный художник необязательно и в иллюстрации равен своему таланту. Иллюстрация — особый жанр, требующий и от мастера особых качеств. Впрочем, нельзя исключать и того, что Гоголь — попросту не автор Кустодиева. Из многих его рисунков к «Шинели» (1909) выдаются, пожалуй, два — «Акакий Акакиевич в новой шинели идет в департамент» и «Акакий Акакиевич возвращается из гостей».

Первый лист привлекает вот чем: персонаж в черной *шинели* на белом снегу и на фоне черной решетки парапета. Черная шинель вроде решетки на человеке; как вицмундир, но не чиновничьего ведомства, а «мундир быта», хотя в быту, казалось бы, человек свободнее в реализации своей натуры, не стеснен обязательными правилами, которых требует служба. На поверку и быт оборачивается с л у ж б о й, добровольно взятыми на себя цепями (отчего ассоциация шинели с чугунной решеткой допустима), вольным рабством. Случайно ли — пусть у Гоголя это и мотивировано самым естественным образом — чиновники вводят Башмачкина в свой б ы т о в о й круг именно по случаю новой шинели — вицмундира быта! Вместе с этим черная шинель воспринимается и знаком траура, мрачным предсказанием грядущего, в приуготовлении какового (по замыслу писателя или невзначай) оказалась замешанной шинель. Надев ее, герой словно включился в движение неведомых сил, для которых был игрушкой, безвольным элементом тайных расчетов. Шинель стала ловчей сетью, куда угодил Акакий Акакиевич и не мог не угодить — сама его жизнь была ловушкой, и уже тем, что он родился, он обречен. На эту обреченность, читаемую у Б. Кустодиева, писатель намекнул сценой рождения героя:

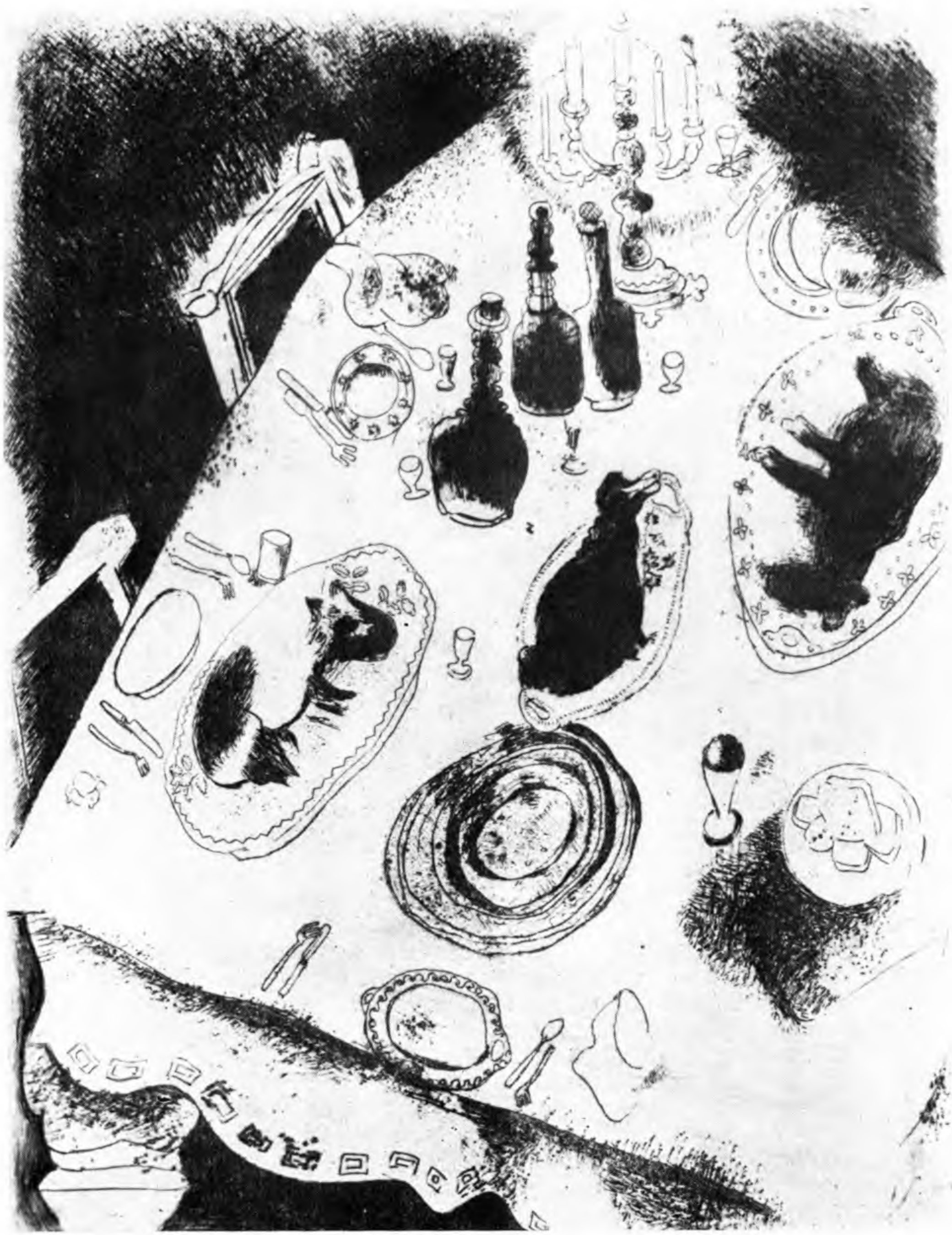
«Имя его было Акакий Акакиевич. Может быть читателю оно покажется несколько странным и вымышленным, но можно уверить, что его никак не искали, а что сами собою случились такие обстоятельства, что никак нельзя было дать другого имени». «...Это случилось совершенно по необходимости и другого имени дать было никак невозможно» (3, 175, 176).

Эффект, какого добивался Гоголь описанием хлопот с именем, заключен в следующем: персонаж мог получить любое имя, но — фатальная предопределенность — этого не сделали лишь потому, что никто не сообразил, что имя можно в ы б и р а т ь, и герою попросту приклеили отцовское. Имя стало для героя ловушкой; тот влез в него, как потом в шинель. Освободился он, сколько ни странно, тогда, когда сначала шинель была сорвана с его плеч, а там, умерев, он *лишился имени* — с этого-то момента он стал свободен, и писатель предваряет недолгие моменты его свободы словами:



М.Шагал
Маленький губернский город
Иллюстрация к поэме
Н.Гоголя «Мертвые души»
1923—1927. Смешанная техника

«Но кто бы мог вообразить, что здесь еще не все об Акакии Акакиевиче, что суждено ему на несколько дней прожить шумно после своей смерти?.. Но так случилось, и бедная история наша неожиданно принимает фантастическое окончание» (3, 212).
Фантастика состоит в том, что жизнь стала возможной, человеческой, не стесненной предустановленными границами (служебными, бытовыми, историческими) только после смерти. Человек рождается не для того, чтобы жить, но для смерти; она забирает его себе сперва с помощью фатального имени; затем засовывая в служебный мундир; после — и окончательно — в мундир бытовой. Нечаянное происшествие с Башмачкиным на площади; рука грабителя, осу-



ществившая неизбежное, о котором читатель предупрежден (и которое пророчески выявил рисунок Б.Кустодиева),— эта рука, выходит, исполняла волю рока, но действовала в о п р е к и р о к у, ибо — вот где начинается фантастика, — освободившись от шинели, от имени, герой стал свободен, что не предусматривалось роковым предначертанием, поскольку свобода означала непредсказуемое поведение элементов, давно рассчитанных в их совокупном действии, как если б они были нерасчленимым целым: стоит о д н о м у выпасть из этого монолита, рассыплется вся система, только и существующая в своей монолитности.

Так и произошло с Башмачкиным, который о ж и л после смерти, и система, хотя и не пришла в расстройство, но была близка к тому, а одно значительное лицо после встречи с умершим Акакием Акакиевичем совершенно переменило служебные привычки:

«Он даже гораздо реже стал говорить подчиненным: «Как вы смеете, понимаете ли, кто перед вами»; если же и произносил, то уже не прежде, как выслушавши сперва, в чем дело» (3, 217—218).

Отсюда, разумеется, всего шаг до распада принятых форм и отношений. Вот, примерно, что идет на ум, если с вниманием рассматривать лист Б.Кустодиева, и художник дал повод к такому вниманию. И другой его лист вызывает многие и многие соображения, а посему ограничимся одним, из которого следует, как выразительно передан важнейший в «Шинели» образ. Да рассудит сам читатель, а потом проверит это суждение как зритель. Гоголь пишет о Башмачкине:

«Он приблизился к тому месту, где перерезывалась улица бесконечною площадью с едва видными на другой стороне ее домами, которая глядела страшною пустынею.

Вдали, бог знает где, мелькал огонек в какой-то будке, которая казалась стоявшею на краю света... Он вступил на площадь не без какой-то невольной боязни...» Тут герой ограблен и брошен в снег.

«Чрез несколько минут он опомнился и поднялся на ноги, но уже никого не было. Он почувствовал, что в поле холодно... стал кричать, но голос, казалось, и не думал долетать до концов площади» (3, 201, 202).

Обратим внимание: место, на которое выходит гоголевский персонаж, словно заколдовано, «мерцает» — то пустыня, то поле. В первом случае «пустыня» — сравнение; во втором площадь названа прямо («в поле холодно»). Метафора развивается: некий объект, свидетельствующий хотя бы косвенное присутствие человека, его воли, организующих стремлений (площадь — какое-никакое, а все сознательно и осмысленно устроенное пространство), сначала сопоставлен с пустыней — пространством стихийным, без участия (а то и вопреки) человеческих расчетов существующим; а затем, словно для того, чтобы как-то повлиять на стихийную безмерность, изменить роковой пейзаж, площадь наименована «полем», неизвестно откуда взявшимся в столичном граде. Грабители, напавшие на Башмачкина, — духи сих необжитых,

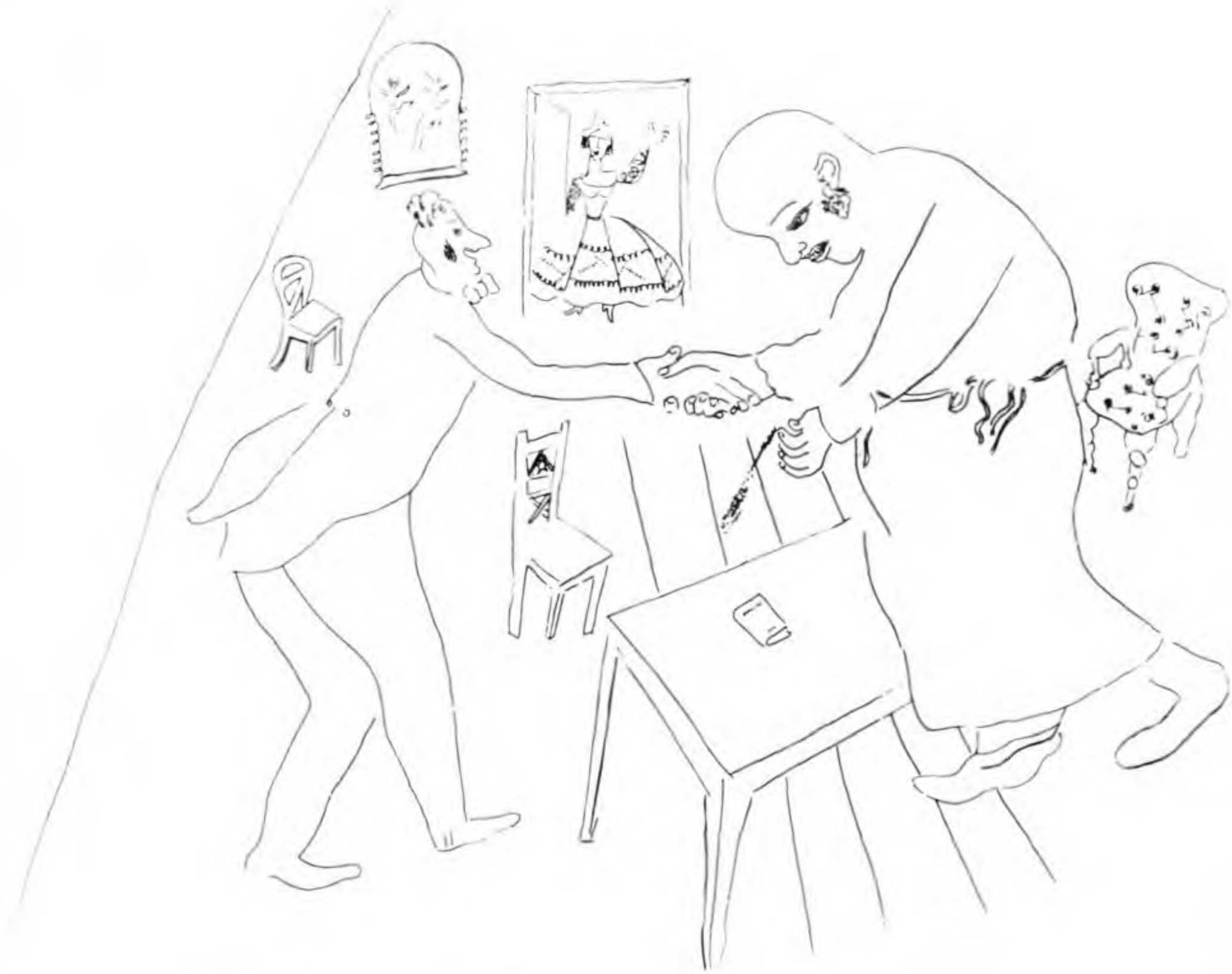
М.Шагал
Стол у Собакевича
Иллюстрация к поэме Н.Гоголя «Мертвые души»
1923—1927
Смешанная техника

кошмарных пространств, где глохнет человеческий голос. На память идут строки Пушкина (нельзя совсем отбрасывать, что Гоголь мог ориентироваться на них — в его прозе немало скрытых цитат из Пушкина) из «Бесов»: «Мчатся тучи, вьются тучи»; «Страшно, страшно поневоле средь неведомых равнин». Рисунок Кустодиева соединяет обе картины — пушкинскую и гоголевскую, и художник реализует то, о вероятности чего уже говорилось: средствами графики передает словесный пейзаж не буквально, а по существу описанного. У Гоголя же описано пространство, где не просто не может быть человек, а где, появившись, он становится добычей роковых сил, именуемых то ли бесами, то ли грабителями лишь для того, чтобы как-то назвать, определить эту неназываемую, непостижимую, но отчетливо враждебную силу. На все это натал-кивает рисунок художника. Пожалуй, единственный упрек в его адрес — длинный забор, теряющийся во тьме. По содержанию сцены, выбранной иллюстратором, требуется «обрезать» забор — последний след человеческого присутствия. В остальном же рисунок наводит на богатые и не контролируемые целиком ассоциации. Шинель героя, почти одного тона с «пустою тьмой», похоже, разливающейся от одинокого, «на краю света», огня, — шинель кажется самим пространством, обвившимся вкруг персонажа и затягивающим его в свою бесовскую пустоту. Такое сравнение, провоцируемое стилем рисунка, вполне в духе изображения Гоголем пространства: оно у него всюду — активная сила, действующее лицо, почти персонаж, в отношении к которому человек всегда становится страдательным объектом — притом, что само пространство не имеет строгих границ, не соответствует пропорциям физической оптики и ведет себя, как это нередко бывает с героями литературной классики, в решительном несогласии с авторскими намерениями.

Таково «поведение» пространства в «Мертвых душах», с особой наглядностью обнаружившее свою волю вопреки авторской в знаменитой сцене «Русь — птица-тройка»:

«Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь и все летит: летят версты, летят навстречу купцы на облучках своих кибиток, летит с обеих сторон лес с темными строями елей и сосен..., летит вся дорога нивесть куда в пропадающую даль..., только небо над головою, да легкие тучи, да продирающийся месяц одни кажутся недвижны». «Что значит это наводящее ужас движенье? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях?» (5, 355, 356).

При внимательном чтении гоголевского описания выходит: неведомая сила подхватила тебя и ты, несомый ею, летишь, но сам, оставь тебя эта сила, пребывал бы недвижим; теперь же повинуешься неведомой силе неведомых коней — не бесовских ли, первая мысль? Примеров такой невольной для человека, но всегда



М.Шагал
Прощание Чичикова с Маниловым
Иллюстрация к поэме
Н.Гоголя «Мертвые души»
1923—1927. Смешанная техника

превосходящей его силы немало по сочинениям Гоголя. Она или заставляет людей поступать вопреки исходным побуждениям, или открыто враждебна им. Не от себя, а словно толкаемые извне поступали и Хома Брут, и художник Чартков, и многие персонажи первых сочинений писателя. Ставя упомянутую им сейчас «неведомую силу» в контекст всего творчества, видим, что и здесь, в романе, ее содержание м о ж е т быть таким.

«...Летит с обеих сторон лес... летит вся дорога...» Легко вообразить: тройка стоит недвижно, а пространство со всеми элементами бешено мчится, давая иллюзию движения статическим объектам. «Мертвые души» не единственная вещь, где пространство — «действующее лицо». В «Невском проспекте» встречается близкое описание: «Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми

казались недвижимы, мост растягивался и ломался по своей арке...» (3, 20).
Энергия пространства такова, что без труда парализует попытки человека двигаться по собственному желанию. «И сам летишь, и все летит...» Именно так ведет себя «заколдованное место» в одноименном рассказе, но только там «все стоит и сам стоишь», если брать формулу «Мертвых душ» для «Вечеров на хуторе...» Это раннее произведение неожиданно освещает все пространственные загадки и «Невского проспекта», и «Шинели» (то поле, то площадь), и «Мертвых душ». Загадки эти происходят оттого, что все земные поприща воображаются Гоголю заколдованными местами, где человек если и действует, живет, то это лишь обман, не то, чем кажется, и вся его жизнь — иллюзия, поскольку за него, вместо него, но в его обличье, живет и действует «нечистая сила». По этой причине и можно назвать людей «мертвыми душами» — так определено то, что в действительности является главным источником человеческих деяний. У персонажей гоголевской прозы «вынуто» живое и на его место (заколдованное для этой цели нечистой силой) вставлена механика, целиком подконтрольная бесу. В цитированной финальной фразе «Невского проспекта» — «сам демон зажигает лампы... чтобы показать все не в настоящем виде» — Гоголь проговаривается, выдав свои личные, как человека, а не объективного художника, помыслы. Это ему привиделось, что реальность не настоящая, мертва, коснеет в роковой статике; что изо дня в день наблюдаемая жизнь («гром и блеск... мириады карет... форейторы») не то, чем кажется (кажется движением, а на самом деле мертвый застой, ибо жизнь давно покинула эти формы, остались оболочки, способные к движению по внешней воле, занятой лишь тем, чтобы вся эта по существу мертвая жизнь сохраняла вид живой). Демон зажигает лампы, чтобы сделать приметнее именно движение, внешние формы, пестрое мелькание; чтобы люди вообразили: это и есть жизнь. Лампы, свет, яркость нужны демону, чтобы заметнее стало как раз то, что не есть жизнь, иначе не заметят, заподозрят обман. Гоголевская фраза со спрятанным авторским комментарием-мнением должна бы ради художественной объективности писаться без «не»: «Демон зажигает лампы... чтобы показать *все в настоящем виде*». Теперь же показанный вид не есть настоящий, писатель усиленно предупреждает об этом, дабы остеречь непроницательных: в этом бесовском заколдованном пространстве нет настоящего.
С этих позиций нам предстоит рассмотреть иллюстративный материал к «Мертвым душам». По странному недоразумению, постоянно забывается, что Гоголь как художник определенно высказался о персонажах романа, назвав их «мертвыми». Справедливо ли после этого смотреть на Чичикова, даму приятную во всех отношениях и даже на безымянного поручика из Рязани, занятого примеркой новых сапог, как на *живых*? И не в том



М.Шагал
Появление Чичикова на балу
Иллюстрация к поэме
Н.Гоголя «Мертвые души»
1923—1927. Смешанная техника

смысле, в каком некогда Ю.Н.Тынянов требовал, чтобы в литературном герое видели образ, а не живое лицо, но в том, что гоголевские фигуры есть «образы мертвых», то есть не вполне обычные типы литературной классики. Вся их живая деятельность в романе — только видимость, обман, не то, чем кажется. В поступках Собакевича, Манилова, Коробочки много того, чему самым подходящим именованием будет «автоматизм», что нередко наводит на мысль об автоматических, лишенных человеческой осмысленности действиях мертвой панночки, вышедшей из гроба. Заключительная сцена первого тома, когда якобы мчащийся в

тройке Чичиков, оказывается, стоит на месте, только суммирует какую-то органическую недвижную косность тех, о ком до этого шла речь как о действующих лицах: они и не лица, и не действуют по-человечески. Как же графически изобразить всех этих персонажей (вернее сказать, «миражей») в духе классической образности, если они, по виду традиционные образы, по сути мертвы и живо действуют лишь в качестве мертвых?

Оставаясь верным тексту писателя, следует предположить, что и в графической интерпретации персонажей должны обнаруживаться черты их мертвости, спрятанной за обыденной механикой ежедневного существования. Натуральные и как будто необходимые привычки — еда, сон, дружеские и деловые беседы, балы и т. п. — назначены, как явствует из поэтики Гоголя, скрывать сущностную мертвость героев. Задача иллюстрации — графического анализа текста, проводимого средствами, каких лишен анализ филологический, — состоит как раз в том, чтобы открывать тайное и находить сущностное. Глядя так на иллюстрации к «Мертвым душам», вынуждены признать, что это — самое неудавшееся иллюстраторам сочинение Гоголя (исключая упоминавшуюся работу М. Шагала).

Широко известные благодаря множеству воспроизведений рисунки А.Агина (1846) — и сами по себе, и в хорошей гравировке Е.Бернардского (1846) — скользят именно по той внешней линии гоголевских героев, каковая не выражает их метафорической сути, следовательно, существа романа. Например, лист «Въезд Чичикова в губернский город NN» — неплохой, но ординарный рисунок, не содержащий ничего, что давало бы повод считать его иллюстрацией к «Мертвым душам». У Гоголя сцена сопровождается описанием:

«Въезд его не произвел в городе совершенно никакого шума..., только два русские мужика, стоявшие у дверей кабака против гостиницы, сделали кое-какие замечания, относившиеся, впрочем, более к экипажу, чем к сидевшему в нем. «Вишь ты, — сказал один другому, — вон какое колесо! что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?» — «Доедет»,— отвечал другой. «А в Казань-то, я думаю, не доедет?» — «В Казань не доедет», — отвечал другой.— Этим разговор и кончился» (5, 9).

Начало вспоминается, когда, дочитывая I том, находим знаменитую сцену «Русь-тройка». Ведь тройка (и экипаж, и седок) — та же самая, о которой толковали мужики. В финале она мчится явно по бесконечному маршруту: «...летит мимо все, что ни есть на земли, и косясь, посторанивaются и дают ей дорогу другие народы и государства» (5, 356).

Ежели «государства и народы», значит мчится тройка не до Москвы или Казани. А между тем мужички давно приговорили ее: «Не доедет». Иллюстрация была б удачной, вырази она эту сложную метафору. У Агина этого нет, его рисунок — произведение

хорошего мастера, но плохого читателя, ибо взята сцена, не подлежащая графическому воспроизведению. Впрочем, по поводу того, что подлежит, а что нет, не станем судить. Заранее не угадаешь художника, который в ничем, казалось бы, не примечательной сцене разглядит никому прежде не видное содержание. На то он и художник. В.Г.Белинский глубоко заметил: «...«Мертвые души» стоят выше всего, что было и есть в русской литературе, ибо в них глубокость живой общественной идеи неразрывно сочеталась с бесконечной художественностью образов»[6].

Об Агине и Боклевском нужна, конечно, оговорка. Самый факт популярности двух иллюстраторов Гоголя свидетельствует, что их работы нашли отклик у современников и потомков. Готовя знаменитую мхатовскую постановку «Мертвых душ» (сценический текст М.А.Булгакова), К.С.Станиславский настаивал на том, что персонажи Гоголя — не м а с к и, олицетворяющие пороки, а л ю д и, наделенные пороками[7]. В работе над ролью Ноздрева И.М.Москвин часто справлялся именно с альбомом рисунков Агина, подтверждая характеристику Станиславского. Поэтому листы художников — итог не только исторического прочтения Гоголя (об этом, как очевидности, не стоит и говорить: сейчас читают совсем не так, как в эпоху Агина и Боклевского), но и прочтения типологического. Правда, совершенно точно определив, чем н е являются герои Гоголя, Станиславский (и его предшественники по типологическому чтению) неверно определил, ч т о они такое. Их, точно, нельзя изображать м а с к а м и — исчезает, особенно в театре, степень живости, необходимая для восприятия. Но вместе нельзя изображать их л ю д ь м и, как сплошь и рядом в кино, театре, иллюстрациях, — это противоречит их мертвой природе. Как найти середину и дать м е р т в ы е д у ш и — загадка гоголевской поэтики, которую из иллюстраторов угадал один Шагал, а в кино и театре это еще предстоит.

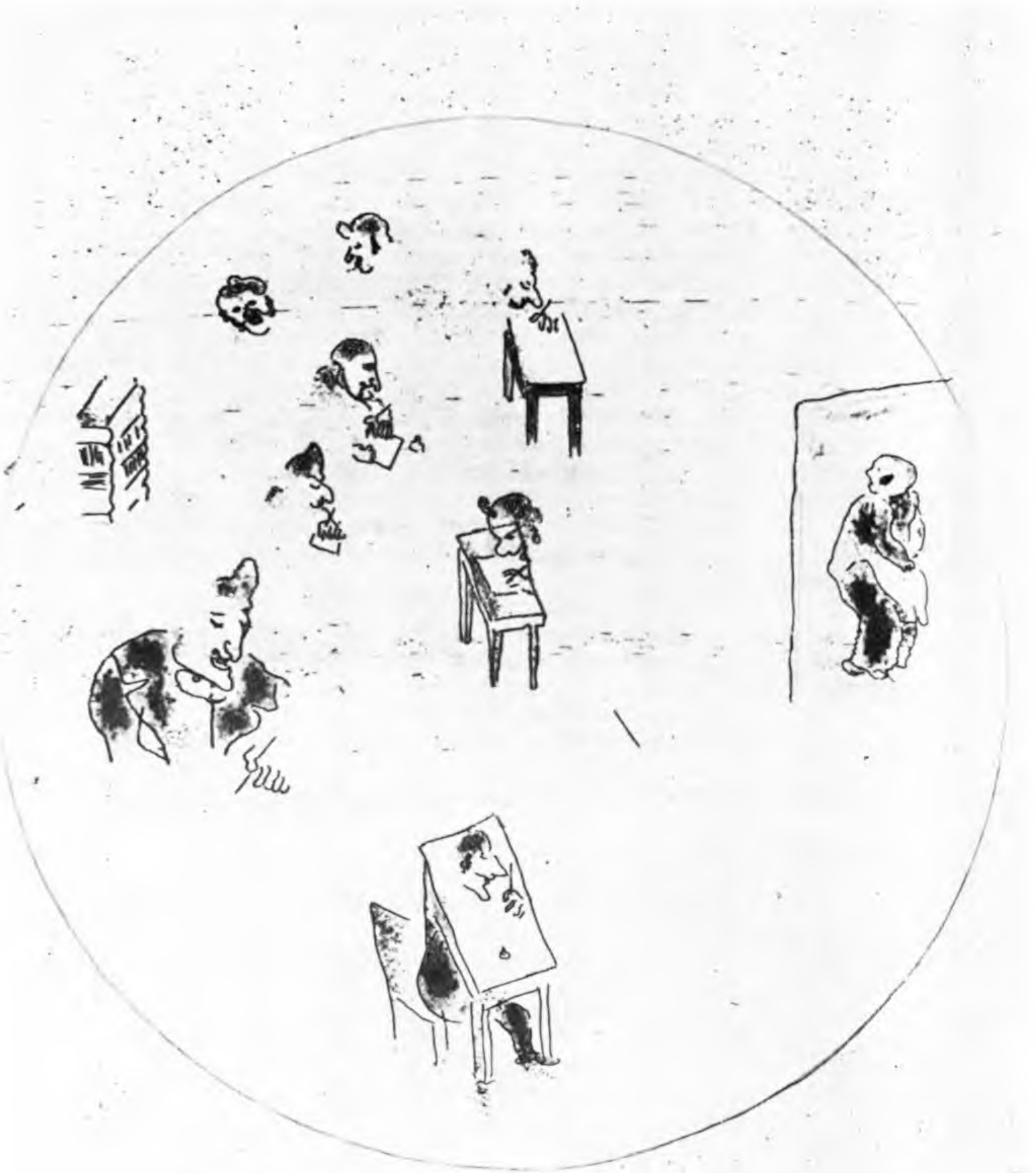
Бернардский, объясняя Плетневу план издания иллюстраций к «Мертвым душам», писал:

«Будет сто рисунков... Каждую неделю один выпуск, состоящий из четырех рисунков, п о д к а ж д ы м р и с у н к о м т е к с т, о б ъ я с н я ю щ и й с о д е р ж а н и е р и с у н к а»[8].

Вот, оказывается — т е к с т о м комментируется рисунок! В таком случае хватит одного текста. Для художника зависимость как раз противоположная: рисунком комментируется текст, по крайней мере современное восприятие отзывчивее такой манере.

Говоря, что «Мертвым душам» больше остальных сочинений Гоголя не повезло на иллюстраторов, я имею в виду какое-то фатальное несовпадение авторского замысла и отношения к нему художников, и даже среди листов Шагала найдутся печальные подтверждения.

То, что известно о поэтике Гоголя; его намерениях, реализованных в I томе; планах продолжения, пусть не осуществленных, но


chagall

реальных и обратным светом освещавших сделанное в первом томе; наконец, многочисленные письменные и устные, сохраненные памятью современников, признания самого автора — все позволяет с некоторой достоверностью судить о содержании книги, на которое дан уже намек ее названием. Речь и в самом деле шла о мертвых, прежде всего о главном мертвеце — Павле Ивановиче Чичикове.

В конце уцелевших от сожжения страниц второго тома он говорит о себе: «...Огрубела натура, нет любви к добру... Нет такой охоты подвизаться для добра, какова есть для получения имущества» (5, 511).

Мертвеет душа, обуреваемая материальными искусами и вожделениями; отмирают живые стремления, зарастает человеческое дикой плотью. Эту мертвую душу и намеревался оживить писатель во втором и третьем томах, видя, как пропадает человек, обуянный бесовством косной материи. Об этом, в сущности, написан первый том. Правда, так и не появились второй и третий, Чичиков остался «мертвым», его воскресение, восстание из могилы, какую он сам себе соорудил, одев живое в непроницаемую броню материальных интересов, — воскресение и оживление не удалось.

Но замысел такой существовал, изображение мертвых для того и нужно было, чтобы ужаснулись живые. Этого у ж а с а не почувствовали иллюстраторы, рисуя или самых обычных литературных персонажей (Агин, Боклевский, П.Соколов, В.Маковский), или попросту монстров, перешедших грань нормальной физиологии (Собакевич на черной акварели А. Лаптева, 1951), а то и психологии (Петух у Боклевского, 1874).

Герои Гоголя, разумеется, не чудовища. Будь они монстрами, дело решалось бы легко; правда, и роман не получил бы значения, которое и ныне держит его в числе современных произведений, а посему всякая новая попытка иллюстрировать «Мертвые души», хочет или нет сам художник, превращается в суждение о современности, будь то 40-е годы XIX столетия, 80-е годы нашего или какие-нибудь годы третьего тысячелетия: всегда борьба человечности против облекающей ее коры косных сил сохраняет актуальность.

Что же до необычности гоголевских героев, она объяснима тем, что никогда до Гоголя реалистический роман не представлял действующими лицами «мертвецов», по существу, обитателей того света, живущих на этом со всеми признаками, манерами, речью живого. В разговоре с Маниловым Чичиков коротко и полно определил род своих занятий и вместе (как частенько бывает без умысла с авторской стороны) поэтику вещи:

«Я полагаю приобрести мертвых, которые, впрочем, значились бы по ревизии как живые».

Вот в чем особенность поэтики романа: мертвые значатся (изображены) как живые. В этом же, вероятно, основная причина неудачи иллюстраторов: они буквально следовали этому впечатлению, изоб-

М.Шагал
Судейская палата
Иллюстрация к поэме Н.Гоголя «Мертвые души»
1923—1927
Смешанная техника

ражая героев как живых. «Мертвое» на рисунках пропадало, оставалось «живое» — люди со странностями, однако в пределах житейски допустимого, иногда уроды, но что сделать. Одним словом, художник шел по тексту. Совсем не случайно автор вступительной статьи к рисункам Боклевского писал: «Его Плюшкин, Коробочка... и др. типичны не только в общем, но и как русские физиономии времени «Мертвых душ»[9]. Другой критик, комментируя те же рисунки, описал их словами, как сам Боклевский «описал» их карандашом. Да иначе и не передать такой графической манеры: «Ноздрев с вырванной бакенбардой явно свидетельствует остеклянившимися глазами и чрезмерной аффектацией о вырождении не только нравственном, но и физическом»[10].

Персонажей Гоголя рисовали, как живых людей, не считаясь с тем, что они не живые, а образы, да и образы, не имеющие аналогий в отечественной и европейской литературе, — «мертвые». Задача иллюстратора, прочитавшего поэтику, состояла в том, чтобы сохранить мертвых как живых. Для этого портретирование не годилось, нужно было что-то другое. Намеки на это «другое» рассеяны всюду в тексте романа, требовалось только соединить их с тем персонажем, возле которого они ложились, и найти графическое соответствие. Например, после просьбы Чичикова продать мертвых «Манилов выронил тут же чубук с трубкою на пол и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом в продолжение нескольких минут» (5, 48).

Гоголь описывает бесконтрольное для воли поведение — так ведут себя многие действующие лица: Собакевич наступает на ноги; шарманка Ноздрева играет какой-то мотив невпопад. Похожа и психология Чичикова (на сохранившихся страницах второго тома), когда он вдруг замечает, что его язык говорит совсем не то, что надо сказать (сцена в доме генерала Бетрищева).

Подобных примеров немало и по другим сочинениям. Они свидетельствуют мертвость и автоматизм как отсутствие сути живого, и передать эту мертвость — дело иллюстраторов. Как — никто не скажет художнику, кроме него самого. Зритель ценит готовое и судит о причинах успеха или неудачи. Художники заметили реализм типов Гоголя, но не разглядели аллегоризма. Уникальность гоголевского дара заключалась в том, что аллегоризм, накладывая смысловую печать на героев, на самый роман, не сковывал ни речей, ни поступков действующих лиц: всякий персонаж говорил и жил сам по себе, как живой, одновременно не будучи собою, а представляя вариант общей мертвости.

Последнее обстоятельство, кажется, никем не оспариваемо: давно известно, что мертвые души — это и Чичиков, и чиновники, и помещики. Однако нужно искать соответствий заглавию в поэтике, а не в психологии, ибо, оставаясь только на точке психологии, нельзя понять Гоголя, тем более иллюстрировать. Меж тем почти все известные ныне иллюстрации романа — именно психология, в духе какового способа читать сделаны кино- и сценоверсии «Мертвых душ», созда-

ющие впечатление, словно зритель имеет дело с ожившими рисунками Агина, Боклевского, Лаптева.

Нет удивительного в том, что XIX век иллюстрировал Гоголя «психологически». Современная писателю критика, единодушная в оценке романа как гениального произведения, не заметила мрачного аллегоризма. Герцен записал в дневнике: «...«Мертвые души» Гоголя — удивительная книга, горький упрек современной Руси, но не безнадежный... Грустно в мире Чичикова, так, как грустно нам в самом деле; и там и тут одно утешение в вере и упование на будущее. Но веру эту отрицать нельзя, и она не просто романтическое упование ins Blaues, а имеет реалистическую основу: кровь как-то хорошо обращается у русских в груди»[11].

На это многое можно возразить — не с точки зрения исторической или социологической, а именно исходя из гоголевской поэтики. Она в первом томе не дает надеяться и уповать, да это и не входило в авторский замысел (с чем, правда, читатель вовсе не обязан считаться, ему достаточно произведения). Надежды Гоголь собирался реализовать во втором и третьем томах. Поэтому надежды Герцена вчитаны им в книгу, и его мнение приводится для того, чтобы дать один из образцов «психологического» чтения, каковое — главная причина неудачных иллюстраций романа: обыкновенно «психология» плохо ладит с аллегорией.

Но так, повторяем, читали все современники. Через 50 с лишним лет после публикации романа этот аллегоризм, не названный так, был замечен. В.В.Розанов писал: «У всех этих фигур мысли не продолжаются, впечатления не связываются... все они стоят неподвижно... и не растут ни внутри себя, ни в душе читателя»[12]. Недвижность, впервые замеченная у Гоголя Розановым, вызвана аллегоризмом действующих лиц поэмы. Признав это, должны признать, что и действия этих лиц тоже аллегоричны, не являются действием живым, но имитацией, сущность же действия — полная недвижность, замеченная критиком. А если так, можно ли изображать эти персонажи-аллегории наподобие остальных персонажей русской классики? Нужен иной принцип, позволяющий увидеть их аллегоризм, и тут уж решать художнику, как осуществить названную идею.

1. Манн Т. Собр. соч. в 10-ти томах. М., 1960, т. 9, с. 35.
2. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 151.
3. Гоголь Н. В. Собрание художественных произведений в пяти томах. Издание второе. АН СССР. М., 1960, т. I, с. 55—56. Дальше ссылки на это издание в тексте.
4. По изданию: Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. М.—Л., 1950, между с. 264—265.
5. В фондах Отдела графики Государственной Третьяковской галереи лист имеет номер 10675. Далее номера листов указываются в тексте.
6. Белинский В. Г. Похождения Чичикова, или «Мертвые души».— Собр. соч. в трех томах. М., 1948, т. III, с. 684.
7. Мацкин А. На темы Гоголя. Театральные очерки. М., 1984, с. 289.
8. Цит. по: Стернин Г. А.А.Агин. М., 1955, с. 55. Подчеркнуто мной.— *В.М.*
9. Альбом гоголевских типов по рисункам художника П.Боклевского. Издание шестое. СПб., 1890. Подчеркнуто мной.— *В.М.*
10. Динцес Л. и Корнилов П. Герои Гоголя в изобразительном искусстве. Л., 1937, с. 17.
11. Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти томах. Изд. АН СССР. М., 1954, т. 2, с. 214. Запись от 11 июля 1842 года.
12. Розанов В. В. Пушкин и Гоголь — Легенда о великом инквизиторе. СПб., 1906, с. 260.

«Мертвые души» Н.В.Гоголя в творчестве А.А.Агина и П.М.Боклевского

М.Петренко

Поэма Гоголя как никакое другое произведение классической литературы со дня своего появления в печати привлекала внимание русских художников XIX века. Исследователи истории русского иллюстрационного искусства, художественная критика достаточно полно освещали работу над этой темой художников Агина, Боклевского, Петра Соколова, Пукирева, В. Маковского, К. Маковского и других, однако мало кто обращал внимание на эволюцию способов истолкования этого произведения. Способы интерпретации «Мертвых душ» и их смена в тот или иной период истории русской культуры наиболее явственно выступают при анализе пространственно-временных характеристик иллюстративного ряда, отдельных иллюстраций того или иного художника. Сравнивая эти характеристики в иллюстрациях А.Агина, созданных в основном во второй половине 1840-х годов, и Боклевского, обращавшегося к этой теме с конца 1850-х по 1870-е годы, рассматривая их в контексте стилевых направлений искусства, художественной жизни России, можно увидеть, какие аспекты произведения Гоголя подчеркивала, выдвигала на первый план та или другая эпоха. Многозначность «Мертвых душ» давала повод для широкого спектра истолкований. «В поэме Гоголя явления идут одни за другими, спокойно сменяя друг друга, объемлемые великим эпическим созерцанием», — пишет К. С. Аксаков [1]. В. Майков уже замечает другие черты поэтики «Мертвых душ» — неопределенность места действия «на пространстве неизвестно скольких верст, неизвестно какой именно губернии» [2]. Больше того, даже календарное время неопределенно: то ли все это происходит осенью, то ли зимой, то ли летом... Эта неопределенность для Андрея Белого становится одной из сущностных черт поэтики Гоголя: «Прием написания МД есть отчетливое проведение фигуры фикции; <...> суть ее: в показываемом нет ничего, кроме неопределенного ограничения двух категорий: «все» и «ничто» [3]. Эти примеры можно продолжить выдержками из произведений Белинского и Шевырева, Дружинина и Ап. Григорьева, Ин. Анненского и Мережковского, иллюстрирующих не только их личное восприятие и оценку такого крупного литературного факта, каким являются «Мертвые души», но и точку зрения, определяемую эпохой.

Рисунки А. Агина к «Мертвым душам» — начало русского реализма в графике [4]. В это время повествовательность, характерная для литературы, становилась основным признаком русского изобразительного искусства. Художник интуитивно учитывал эту особенность как при построении иллюстративного ряда, схожего по конструктивному принципу с фабулой литературного произведения, так и в композиции отдельной иллюстрации. Время в иллюстративном ряду идет вместе со временем повествования: в той части, где рассказывается о прошлом Чичикова, устремляется в прошлое, затем снова возвращает нас к настоящему, перебивается повествованием о капитане Копейкине и т. д. Но

нигде оно не становится временем самого автора поэмы, лирические отступления и авторские размышления, например о «птице-тройке», Агиным не иллюстрируются. При переходе от одного сюжета к другому возникает обычно мотив дороги, уводящий в бесконечную временную перспективу. В тексте именно эти эпизоды дают ход отвлеченным рассуждениям Чичикова — достаточно вспомнить сцену на дороге с участием дяди Митяя и дяди Миняя и размышления после этого о хорошенькой блондинке с двумястами тысяч приданого.

В повествовании о встречах Чичикоза с помещиками время становится сценическим. Каждый эпизод этих встреч и бесед подчиняется классическим правилам сценического действия, каждая картинка — определенная мизансцена.

Основное действие у Агина протекает в комнатах, а главным предметом изображения является диалог действующих лиц. Довольно часто встречаются массовые сцены, реже — монолог. Предметы убранства интерьера строго отобраны, имея целью показать, с одной стороны, характерное место действия (гостиная, бальная зала, трактир), а с другой — создать соответствующую действию атмосферу и помочь выявлению психологии действующих лиц. Это фон, но фон не нейтральный, а активный, взаимодействующий с персонажами. Агин не только идет по стопам Гоголя, вскрывая параллели между характером типа и, например, картинами в интерьере, но «использует» для этого зеркала, на которых Гоголь почти не останавливает внимание. У Ноздрева — зеркало треснутое, у Плюшкина — дорогое, но в паутине, у Коробочки — тусклое и старомодное. Дешевое, маленькое, засиженное мухами зеркало — у отца Чичикова, архитектурное сооружение с шишечками и колонками — у него самого, когда он на вершине благосостояния; а в минуты отчаяния он смотрит в дешевенькое зеркало: «Какой я стал гадкой!» Таким образом создается ощущение сценографии театрального действия, в котором Агин проявляет свой замечательный талант режиссера.

Персонажи Агина — живые, естественные в своих проявлениях или маскирующие свои интересы люди. Он показывает их характер через мимику, через жест. Они чешут затылки, зевают, всплескивают руками, показывают куда-нибудь пальцем. Правда, количество ситуаций и жестов ограничено, больше того, они повторяются. Например, чтобы показать ситуацию якобы незаинтересованного ожидания, употребляется жест постукивания пальцами по подлокотнику кресла, в котором проявляется одна из «привычек» Чичикова, придуманная Агиным для раскрытия его психологии. Предупредительно-вежливое внимание Чичикова, его «искательство» тоже сопровождается повторяющимся жестом, когда он как-то по-особенному держит картузик или цилиндр наотлет. Мы замечаем тот же самый жест у просителя в приемной «значительного лица». Пауза в драматической ситуации заполняется, как правило, тем, что действующее лицо берет из табакерки щепотку нюхательного табака. Жесты Чичикова часто скрывают его подлинные чувства; лишь наедине с собой он откровенно недоумевает, огорчается, жалеет себя, радуется, досадует, доволен собой, мечтает, короче, не сдерживает своих эмоций. Зато когда он на виду, он актерствует, причем в том амплуа, которое он считает необходимым в данной ситуации: с Маниловым — сахарный, жантильный, как его визави, с Собакевичем — деловой, скуповатый, с дамами — галантный, с прокурором — страдает болями в спине, так же как и тот.

Эту «заражаемость» одних персонажей общением с другими, показанную Агиным через сходство поз, отмечал у Гоголя С. П. Шевырев: «Как верно то, что кучер Селифан напился пьян у дворни Манилова! От Коробочки выезжает он совершенно другим кучером: тут уж заметны в нем порядок и старание. От Ноздрева выехал он в дурном расположении духа и таким же взбалмошным, как и сам хозяин, у которого они с



А.Агин
Капитан Копейкин на приеме
у начальника
Иллюстрация к поэме
Н.Гоголя «Мертвые души»
1846



А.Агин
Капитан Копейкин
Иллюстрация к поэме
Н.Гоголя «Мертвые души»
1846

барином гостили: вот почему в первый раз спьяну он сбился с дороги и опрокинул бричку; во второй — ехал очень порядочно; в третий без толку наскакал на экипаж совершенно по-ноздревски»[5].

Рисуя второстепенные персонажи, Агин дает не типы характеров, а скорее типы лиц и фигур. Порой кажется, что не занятые в сценах статисты постоянно переодеваются, чтобы появиться в облике то гробовщика, то чиновника, то просителя, не успев даже разгримироваться, а только лишь накинув другой костюм. Слуга Ноздрева становится слугой Собакевича, а затем слушателем рассказа про Копейкина. Мужичок в цилиндре, глазеющий, как сцепились экипажи, потом оказывается кучером, который повезет Павлушу в город на учебу, причем и боро-денка, и шляпа, и ракурс, и поза те же самые. Безусловно, зарисовки с натуры были главным источником «типов», но затем начиналось переодевание и гримирование: где-то изменялась форма бороды и подбородка, завивались и перекрашивались волосы и т. д. Натурой для набросков служили знакомые художники (П. Федотов — как тип капитана Копейкина) или даже он сам. Автопортрет Агин дал в той иллюстрации, где Копейкин звонит в колокольчик. Достаточно сравнить известный рисунок-автопортрет в профиль из Русского музея, чтобы убедиться в сходстве его с человеком, читающим газету на заднем плане гравюры. Вводить портреты знакомых, автопортреты,



А.Агин
Чичиков на балу у губернатора
Иллюстрация к поэме
Н.Гоголя «Мертвые души»
1846



А.Агин
В губернской канцелярии
Иллюстрация к поэме
Н.Гоголя «Мертвые души»
1846

портреты писателей и художников в иллюстрацию было в те годы распространенным приемом. Можно считать, что это было подражание модным тогда литературным играм, розыгрышам и мистификациям. Кроме того, иллюстрации населяются типами «с улицы» и «из толпы», которые входят в то же самое время в «физиологические очерки». В иллюстрациях их жесты и поведение максимально приближаются к реальным.
Сцены, выбранные Агиным для иллюстраций, в большинстве случаев как бы расширяют содержание текста. В качестве примера можно привести рисунок, где Ноздрев испуганно прикрывает крапленые карты, разложенные на столе, в то время как в стекле двери видны треуголка и рука полицейского чиновника, прибывшего с приглашением к полицмейстеру. У Гоголя такая сцена не описана, а просто сказано: «Прежде всего он отправил квартального к черту <...>».
В. Майков в статье «Сто рисунков из сочинения Гоголя «Мертвые души» отмечал эту черту Агина, говоря, что художнику в целом удалось, «соображаясь со средствами живописи, избрать только те сцены, в которых заметна недостаточность слова для полной передачи размеров и форм как самих действующих лиц, так и всех принадлежностей места действия, отнюдь не принимая на себя неудобоисполнимого труда нарисовать суету, в которой положение действующих лиц и вся обстановка последовательна и в которой они меняются с каждым мгновением» [6].



А.Агин
Встреча Чичикова с Ноздревым
на постоялом дворе
Иллюстрация к поэме
Н.Гоголя «Мертвые души»
1846



А.Агин
Чичиков у Собакевича
Иллюстрация к поэме
Н.Гоголя «Мертвые души»
1846

В некоторых случаях рисунок естественней, чем слово, передает одновременность происходящих действий и разговоров. В частности, в известной гравюре, воспроизводящей канцелярию, все подробности сцены даются разом, в то время как в тексте они вынуждены следовать одна за другой. Взгляды и действия перекрещиваются, путаются; создается впечатление одновременно и деятельности и хаоса. Возникает образ бюрократии с калейдоскопом лиц чиновничьего типа: усердный придурок, ошалелый тип с пером в зубах, которого ругают за пробку от чернильницы, зевающий лентяй, замороченный столоначальник, какой-то любитель чинить перья, служака с потухшими глазами и прочие. Последовательного развития действия здесь нет, время как бы остановилось, хотя маятник часов на стене движется. Таких символических картин в серии Агина достаточно. В частности, можно указать еще на приход Копейкина к значительному лицу, где контраст между положением капитана и швейцара в кресле усиливается и компоновкой фигур, и светом, и даже аллегорической скульптурой Немезиды. К таким же символическим листам относятся и урок в школе, и картежная игра: «Пошла старая попадья! — А я ее по усам!»

Агин активно применяет световые эффекты для выделения главного в композиции и затемнения второстепенного. Используя свет как одно из главных композиционных средств пластической организации листа в тех рисунках, где необходимо «остановить» время, выхватить из обыденности момент, отражаю-

щий состояние действующих лиц наиболее полно и точно, Агин добивается некоего странного соединения юмора и драматизма, бытового рассказа и вневременного «правекового» состояния. Например, в изображении приезда Коробочки в город дана словно библейская сцена встречи: два темных силуэта, обнявшихся на фоне освещенной открытой двери; озябшая служанка, простоволосая, в длинной ночной рубашке со свечой в руке; дворовый человек, который одновременно зевает, почесывается и потягивается, предвкушая теплый и сытый сон после холодной дороги; кроткое, доброе, освещенное свечой лицо хозяйки дома. Конечно, эффектами освещения художник пользуется и в других рисунках, однако, как правило, именно в «символических» картинах свет создает ощущение вневременности, обобщается не только момент фабульного действия, но и более широкая, самостоятельная художническая идея. Подписи под такими рисунками мало что добавляют к выразительности пластического образа.

Однако наряду с такими как бы замкнутыми в себе рисунками есть не меньшее количество примеров удивительно цельного сочетания слова и изображения, примеров, демонстрирующих необходимость одного для другого. Больше того, иногда обычная житейская сцена приобретает динамику, временной объем. Взять, к примеру, картину входа Чичикова в придорожный трактир. Чичиков, переступая порог, спрашивает: «Поросенок есть?» — «Есть». — «С хреном и сметаною?» — «С хреном и сметаною». — «Давай его сюда!»

А.Агин
Чичиков и Собакевич
Иллюстрация к поэме
Н.Гоголя «Мертвые души»
1846

А.Агин
Чичиков и Плюшкин
Иллюстрация к поэме
Н.Гоголя «Мертвые души»
1846







А.Агин
Плюшкин с деньгами
Рисунок к поэме
Н.Гоголя «Мертвые души»
1846



А.Агин
Чичиков и Манилов
Рисунок к поэме
Н.Гоголя «Мертвые души»
1846

Диалог как бы продолжает путь Чичикова к столу, и баба, даже не закрыв, вероятно, двери, семенит сзади, отвечая в такт словам проголодавшегося путешественника. Выходя за пределы простой повествовательности, больше того, нарушая ее из чисто художественных намерений, Агин в своей интерпретации намечает новые пути русской иллюстрации.

Характерные черты персонажей Агина, их конкретность оказали сильное воздействие на формирование представлений о героях поэмы, о ее эпохе не только у читателей «Мертвых душ», но, главное, у художников. Последующим иллюстраторам было чрезвычайно трудно освободиться от чар агинской трактовки.

Так, в эскизах В. В. Пукирева к «Мертвым душам», сделанных в начале шестидесятых годов, Чичиков явно рисован под впечатлением от иллюстраций Агина. В сценах, изображающих диалоги Чичикова с Коробочкой или Петухом, буквальность передачи содержания, натуралистический подход тесно связаны с эстетикой «живых картин», с той упрощенной формой театральных мизансцен, которые показывали кульминационный момент какого-либо исторического или литературного события.

В акварели 60-х годов К. Маковского сцена встречи Чичикова и Плюшкина практически повторяет композиционные находки и портретные характеристики иллюстраций Агина, но, в отличие от ясной пластической концепции последнего, К. Маковский приближается к натуралистическому изображению, почти к фотографии.

В 50—60-х годах XIX века примечательным было увеличение количества сатирических, юмористических, развлекательных изданий.

Сатирическое направление в русской графике в большой мере повлияло и на способы интерпретации литературы, и на иллюстрацию. Объекты, подвергавшиеся сатире, были разные в зависимости от злободневности тех или иных явлений и событий русской жизни. Время социальных реформ и тенденции реализма той эпохи позволили художникам вторгаться в область запретных ранее тем. Обличение и морализаторство, получившие «права гражданства» во время отмены цензуры, давали самые неожиданные результаты.

Творчество П.М.Боклевского может служить ярким примером сатирического направления в русской иллюстрации 1860-х годов. Путь его художнических исканий связан с эволюцией способов и средств интерпретации литературы в иллюстрации второй половины XIX века. Боклевский смолоду увлекался шаржами, делал карикатуры на профессоров Московского университета, где обучался перед тем, как совершенствоваться в области портретной живописи в Петербургской Академии художеств. В его творчестве видно совмещение присущей ему тяги к гротеску, к преувеличению характерных черт лица с изощренным профессионализмом карандашного портретиста. Наибольшую известность П. М. Боклевскому принесла его работа над иллюстрациями к произведениям Гоголя, в частности к «Мертвым душам».

В начале своего творческого пути, в 50-е годы, Боклевский находится под влиянием общепринятых для середины века приемов сатирической графики. Однако формальная сторона его рисунков претерпевает за четыре десятилетия деятельности определенные изменения. Эти изменения обусловлены в первую очередь стилевыми тенденциями эпохи.

В «Галерее гоголевских типов», нарисованных Боклевским (1858), даны персонажи из «Ревизора». Эти одно-двухфигурные портреты литературных героев напоминают шаржи того времени: большеголовые коротконогие мужчины в стандартных фраках и сюртуках, женщины, все, как одна, напоминающие своими пропорциями и статью, одеждой и украшениями тряпичных матрешек для накрывания чайников. Стеклянный блеск глаз, неестественное сияние сапог, пуговиц и всего того, что может блестеть, усиливают ощущение кукольности фигур. Зато лица персонажей острохарактерны и лишь за небольшим исключением (слуга в трактире, Хлестаков) никак не напоминают общепринятые типы лиц, встречающиеся равно и в журналах мод того времени, и в сериях «сцен из петербургской жизни» или «московских типов». Экспрессивно шаржированные лица персонажей находятся в некотором противоречии не только с одеждой, но и с однообразными жестами рук. Создается впечатление, что голова нарисована художником, а руки, туловище и ноги сделаны подмастерьем — настолько однообразно они решены.

Боклевский, по-видимому, и сам сознавал, что его сила в способности к портретному шаржу, так как дальнейшая эволюция его подхода к воспроизведению литературного типа направлена к отказу от изображения фигуры и антуража.

Можно проследить, как исчезают со временем аксессуары быта из его иллюстраций. В серии рисунков к пьесам А. Островского (литографии были выполнены Викторовым и вышли альбомом в 1859 году) Боклевский еще изображает предметы обстановки, пытаясь передать сценическую среду. Предметов не так уж много, но характерно то, что проработаны они чрезвычайно тщательно. Если изображается дверь, то на ней так дотошно прорисован каждый гвоздик, каждый замочек, она так разукрашена бликами и светотенью, что становится чуть ли не главным действующим лицом в картине, хотя ни по содержанию пьесы, ни по своей пластической значимости она не играет никакой роли. Интересно, что точно так же Боклевский относится и к значимости персонажей, во всем их уравнивая, одинаково выделяя как главных, так и третьестепенных. Фигуры,



П.Боклевский
Чичиков. Иллюстрация к поэме Н.Гоголя «Мертвые души»
1866. Б., кар.



П.Боклевский
Манилов. Иллюстрация к поэме Н.Гоголя «Мертвые души»
1866. Б., кар.

лица и одежда персонажей проработаны в одинаковой степени скрупулезно.

В этих иллюстрациях даже не искалась та предметная изобразительность, которая передала бы тяжелый и смрадный дух лабазов и присутственных мест или же, наоборот, уют и чистоту, патриархальный быт особнячков и девических мансард. Контрасты света и тени, ритм и движение линий и вообще пластическая организация листа не интересуют художника, и поэтому обстановка — стулья, бра, занавески с кистями, посуда — живет сама по себе, не создавая художественно осмысленную среду обитания персонажей. Уже гораздо скупее обстановка — всего один стол и стулья — в иллюстрациях альбома «Бюрократический катехизис» (1863). Эту тенденцию к отказу от предметов обстановки и изображения всей фигуры можно отметить в работах конца 60-х годов, когда Боклевский, как правило, уже рисует только погрудные портреты литературных персонажей. Ограничиваясь лишь сатирической, обличительной стороной поэтики Гоголя, художник в конце 60-х годов избирает как средство интерпретации портретную иллюстрацию. Именно в этом жанре была сделана карандашная серия работ на темы «Мертвых душ». Жанр такого рода иллюстрации генетически восходил к западным образцам, тем не менее портретные галереи П. М. Боклевского отражали тенденции русского реализма. Направленность к передаче психологии портретируемого, к улавливанию внешнего и внутренного (духовного) сходства характерна для всего русского искусства того периода. Боклевский разрешал эти задачи в сфере натурализма.



П.Боклевский
Ноздрев. Иллюстрация к поэме Н.Гоголя «Мертвые души»
1874. Б., кар.



П.Боклевский
Мижуев. Иллюстрация к поэме Н.Гоголя «Мертвые души»
1874. Б., кар.

Портреты персонажей к «Мертвым душам», созданные с 1866 по 1874 год, такие как Мижуев, Плюшкин, Ноздрев, Коробочка, показывают, что Боклевский находился под впечатлением от иллюстраций А. Агина и в конечном счете так и не смог избавиться от этого влияния. С второстепенными персонажами ему было проще, так как некоторые из них были лишь эскизно намечены Агиным (такие как приказчик Манилова, Фетинья и т. д.), а вторую часть поэмы Агин вообще не иллюстрировал. Поэтому часть второстепенных персонажей у Боклевского получила острохарактерную, своеобразную трактовку. Прежде всего к ним можно отнести учителя Чичикова, Петрушку, престарелого повытчика. Специфика образов Боклевского в сравнении с агинскими в том, что он заостряет как бы одну из черт персонажа, причем определяемую «понятийным», а не эмоциональным уровнем отношения. Так, капитан Копейкин — это воплощение неукротимости, «разбойничья кровь», но никак не человек с ходатайством о пенсии; учитель Чичикова — забитый и тупой разночинец, но никак не человек, который любил, чтобы ему подавали шапку ученики; престарелый повытчик — только «образ какой-то каменной бесчувственности и непотрясаемости», но никак не самозабвенно любящий отец.

Такое же доминирование только одной черты, как бы просеянной через идеологическое сито и застрявшей в нем, ясно видно и в образах основных персонажей: Чичиков — олицетворенная хищность и приобретательство, Собакевич — остервенелый кулак, Манилов — сладкая лень... Боклевский как бы шаржирует Агина, и при сравнении видно,



П.Боклевский
Собакевич. Иллюстрация к поэме Н.Гоголя «Мертвые души»
1874. Б., кар.



П.Боклевский
Коробочка. Иллюстрация к поэме Н.Гоголя «Мертвые души»
1874. Б., кар.

что Настасья Петровна Коробочка, мирно пьющая чай из самовара (у Агина), начинает как бы отражаться в этом самоваре: у нее раздуваются нос и щеки, выпучиваются глаза, поднимаются брови и опускаются уголки рта. И вот уже перед нами не провинциальная домовитая вдова-помещица, а прямотаки Кабаниха из драмы А.Островского «Гроза». Так же вырастают нос и подбородок у Плюшкина, отвисают усы, нос и рот у Мижуева, загораются стеклянным, неестественным блеском глаза и зубы, пышнее и гуще вырастают волосы и усы и даже бакенбарды (оба!) у Ноздрева, лица чиновников превращаются в свиные лакированные рыла, собранные в стадо «Губернского Олимпа». Однозначность оценки прослеживается вообще во всем иллюстрационном наследии Боклевского. Карикатурное заострение черт, гротескная деформация лица, нарушение пропорций и масштабов тел — все это было заметно и в более ранних работах по мотивам «Ревизора» или же в альбоме по пьесам А. Островского. Художник увеличивает головы, ступни ног, искажает черты лица у отрицательных персонажей, делая их какими-то монстрами, страшными карликами, притом что положительные герои изображаются «нормальными» людьми. Сочетание тех и других в одной сцене создает странную ситуацию, снижающую сюжет пьесы до фарса или мелодрамы.

«Снятие» такого слоя литературного произведения было вполне естественно для эпохи, и ощущение целостности возникает в тех его рисунках, в тех иллюстрационных циклах, где найдена мера «снижения» сюжета, где мера «снижения» портретных характеристик одна и та же.

Вспомним, что и у Агина тоже можно заме-



П.Боклевский
Плюшкин. Иллюстрация к поэме Н.Гоголя «Мертвые души»
1874. Б., кар.



П.Боклевский
Иван Антонович
Иллюстрация к поэме Н.Гоголя «Мертвые души»
1875. Б., кар.

тить осознанные деформации, когда художник проявляет свое отношение к социальному положению или имущественному состоянию персонажа. Простолюдина или обедневшего дворянина Агин изображает в обуви очень большого размера. (В альбоме «104 рисунка к поэме Гоголя «Мертвые души» (1892), №№ 2, 3, 39, 42, 44, 52, 82, 84, 85.) Увеличение пропорций стопы в сравнении с фигурой придает этим персонажам не то чтобы карикатурный, но приземленный, бытовой вид. Исключение составляют сапоги Собакевича и босые ноги мужика с бревном на плече — здесь это признак физической силы и крепости.

Прием гротескной деформации отвечал обличительной тенденции в творчестве Боклевского. Его отношение к существующим социальным условиям достаточно быстро и однозначно создавало контакт со зрителем, настроенным на ту же социальную волну. Другой прием, который можно заметить в иллюстрациях Боклевского к «Мертвым душам», — уподобление облика героя животному или птице, олицетворяющим определенный тип характера. Прием этот не нов. В России того времени хорошо знали серию гравюр по рисункам Гранвиля на эту тему. В сравнениях Гоголя иногда присутствуют «зоологические» характеристики типов. Можно вспомнить сравнение танцоров на балу со стаей мух на рафинаде или того правителя канцелярии, который среди подчиненных высматривает «орлом», но «тот же самый орел, как только приблизится к кабинету своего начальника, куропаткой такой спешит с бумагами под мышкой, что мочи нет <...>». Известно сравнение Собакевича с «медведем средней величины», да и зовут его Михаилом Семеновичем. Тем не менее у

Гоголя это одна из граней образа, у Боклевского же основной способ портретной характеристики большинства персонажей. Многие типы имеют нечто «птичье» в облике: Чичиков — ястребиное, капитан Копейкин похож на беркута, генерал Бетрищев —орел. Есть типы гусей, куропаток, сов. Такое впечатление создается потому, что художник подчеркивает размеры, фактуру и форму некоторых деталей лица: глаза у всех круглые, выпуклые, с ярким бликом на роговице, брови вразлет, с крутым изломом, с кисточками на изломе — взгляд человека становится от таких глаз и бровей неморгающим, хищно остановившимся. Носы у них заостренные, как клювы, большие и тонкие, с резко вырезанными ноздрями.

Другой тип лица, встречающийся, так же как и «птичий», не только в иллюстрациях к «Мертвым душам»,— «свинский»: с толстым лицом и маленькими глазками, почти без шеи, с круглым, коротким и толстым носом. Таковы Петр Петрович Петух, Коробочка, приказчик Манилова и другие.

Вполне естественно, что в лице Собакевича, густо заросшем диким волосом, проглядывают черты медведя, «корявая старушонка» из усадьбы Тентентникова — типичная мышь, Иван Антонович Кувшинное рыло — канцелярская крыса, престарелый повытчик — тоже. Есть типы, «смонтированные» из нескольких животных, — портрет Плюшкина, например, имеет одновременно и птичье и крысиное выражение. Даже у тех, кто имеет вроде бы нормальное, человеческое лицо, приглядевшись, можно заметить, как из волос, из воротника выглядывают острые звериные уши — у Ноздрева например.

Отношение и оценка художника проявляются также в определенных эффектах освещения. Это прием не шаржа, а скорее «остранения», при котором черты лица искажаются необычным освещением снизу или сзади и приобретают зловещее, таинственное выражение. Портреты Манилова и Петуха, нарисованные как в 1866 году, так и в 1874,— наилучшие примеры эффекта освещения снизу, когда подчеркивается характер типа. Наиболее часто встречается освещение немного сзади и сбоку: в портретах капитана Копейкина, «Кувшинного рыла», учителя Чичикова, правителя канцелярии, Плюшкина и других. Оно дает большие возможности для моделировки теневой части лица, выявления морщин, фактуры кожи.

Техника рисунка Боклевского, его манера, так же как и подход к интерпретации, в большой степени определялись теми новыми веяниями, которые возникали в культурной и художественной жизни того времени. Дотошность проработки рисунка во второй половине XIX века в немалой степени объяснялась вольным или невольным соревнованием художников с фотографией. Качество зачастую понималось как максимальное приближение к внешнему сходству с оригиналом. Истоки этой стороны манеры Боклевского определил и отметил А.В.Бакушинский. «Манера Боклевского,— писал он,— как и многих других иллюстраторов эпохи, складывалась под значительным влиянием фотографии. Это сказывается в композиции портретов, в понимании игры светлого и темного, в манере тушевки форм, в таких характерных деталях, как заключение портретов в овал, окружение орнаментом, обычным для паспарту той эпохи»[7]. Манера рисования Боклевского сформировалась в 50-е годы и в дальнейшем не претерпела больших изменений, становясь только все более изощренной в передаче эффектов освещения, в иллюзорности деталей. Портреты делались все более натуралистическими, излишняя конкретизация, тесно связанная с процессом «овеществления» типов, приводила к буквалистике, к иллюзорно-натуралистическому пониманию сущности иллюстрации. Портреты Боклевского многословны. Своеобразная «пластическая словоохотливость» отличает все его иллюстрации, и чем больше он избавлялся от изображения деталей антуража и костюма, как бы второстепенных для психологии образа, тем более перенасыщалось подробностями лицо.



П.Боклевский
Губернский Олимп
Иллюстрация к поэме Н.Гоголя «Мертвые души»
1866. Б., кар.

Нужно сказать, что в середине прошлого века портреты «по мотивам литературных произведений», снабженные выдержками из текста, довольно часто появлялись в зарубежных изданиях и безусловно были известны в России: женские образы в произведениях Гете, Бальзака и т. д. Литературный образ начинал существовать как бы отдельно от произведения, от сюжета романа, от той предметной и исторической среды, которая участвовала в его жизни. Можно даже говорить о жанре такого «литературного портрета», специфической чертой которого являлось то, что художник рассматривал персонаж как реально существующую личность. Нечто подобное можно заметить и у Боклевского.

Располагаясь в едином ряду, его портретные иллюстрации нивелировали различие между главными и третьестепенными персонажами литературного произведения. Какая-нибудь Фетинья становилась столь же значительной, как сам Павел Иванович Чичиков, и, таким образом, исключая драматургию сюжетной линии, взаимосвязанной с сюжетом произведения Гоголя, Боклевский иллюстрировал не поэму, а демонстрировал нечто другое. К тому же крайняя односторонность его портретов, конечно, не была адекватна образам Гоголя, а скорее выражала те отвлеченные качества, о которых писал еще К.Аксаков: «Общий характер лиц Гоголя тот, что ни одно из них не имеет ни тени односторонности... и какой бы характер в нем ни высказывался, это всегда полное, живое лицо, а не отвлеченное качество (как бывает у других, так что над одним напиши: *скупость,* над другим: *вероломство,* над третьим: *верность* и т. д.)...»[8].

Боклевский не то чтобы любуется уродством или чрезмерной «красивостью», но, стремясь рисовать как бы объективно, внутренне безразличен к перипетиям сюжета и конфликтной сложности характеров. В герое ему важен только один план, оценочный, и именно отсюда однозначное отношение к портретируемому — хорош он или плох с позиции художника. В целом же значение сатирического направления, одним из типичных представителей которого был Боклевский, состояло в том, что оно оказало влияние на обращение художников к большему заострению психологических характеристик как в станковом портрете, так и в книжной иллюстрации.

1. Аксаков К. С. Литературная критика. М., 1982, с. 144.
2. Майков В. Сто рисунков из сочинения Н.В.Гоголя «Мертвые души». Сочинения в двух томах. Киев, 1902, т. 1, с. 161.
3. Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М.—Л., 1934, с. 83—84.
4. Агин А. А. 104 рисунка к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». СПб., 1892.
5. Шевырев С. П. Русская эстетика и критика 40—50-х гг. XIX в. М., 1982, с. 73.
6. Майков В. Указ. соч., с. 160.
7. Бакушинский А.В. Восемнадцать рисунков Боклевского. М.—Л., 1934, с. 2.
8. См. сб.: Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX в. М., 1982, с. 49.

«Петербургские повести» в оформлении Юрия Чарышникова

Г.Островский

Сказать, что «Петербургские повести» для художника — задача высшей степени сложности и столь же притягательная, значит еще ничего не сказать. «Повести» проложили глубокую борозду во всей русской культуре — от раннего Ф. Достоевского до позднего М. Булгакова и от романтической и «натуральной» школы до современного «мифотворчества». И.Репин, С.Коровин, Д.Кардовский, А.Кравченко, Кукрыниксы, Е.Кибрик, Н.Кузьмин, В.Горяев и множество других оттачивали свои силы и мастерство на этом оселке русской классики. Их лучшие работы в свою очередь стали классикой отечественной книжной графики. «Отменить» их, разумеется, нельзя; можно лишь продолжить этот ряд, но лишь при непременном условии нового прочтения. Львовский график Юрий Чарышников решился на этот шаг, и как бы ни оценивать результат его работы, вряд ли можно отрицать, что он действительно никого не повторяет.

К Гоголю он пришел, имея за плечами опыт большой серии эстампов по мотивам «Истории одного города» М.Салтыкова-Щедрина, иллюстраций к «Барону Мюнхгаузену», отмеченных «Золотым яблоком» на Биеннале графики в Братиславе, оформления книг В.Гаршина, А.Чехова, Б.Брехта и других, несколько станковых циклов («Диалоги», «Ситуации») и т. д. Живописание быта в его подробностях и непреложной конкретности, иллюстрирование — в буквальном значении понятия — тех или иных сюжетных коллизий лежит, видимо, вне творческого диапазона Ю.Чарышникова, всегда тяготеющего к изобразительным гиперболам, иносказаниям и метафорам, острому гротеску, сарказму и иронии, соединению реального с воображаемым и фантастическим, достоверного с откровенно условным и умозрительным. Можно сказать, что обращение к Гоголю и именно к «Петербургским повестям» было «запрограммировано» складом и характером дарования художника. Два года были целиком отданы этой работе, вылившейся в 56 литографских листов (многим из них предшествовало по нескольку завершенных, но потом отвергнутых вариантов), десятки и сотни рисунков, эскизов, книжных макетов. (Надо сразу сказать, что перед нами не станковая серия «по мотивам...», а работа для издательства, книга, выстроенная по четкому, очень конструктивному и к тому же не во всем обычному сценарию, включая футляр, переплет, титульный лист, шмуцтитулы, развороты, иллюстрации, заставки, концовки.)

В биографии Ю.Чарышникова «Петербургские повести» стали не очередной или «проходной», но этапной и очень значительной работой.

Опыт — это, конечно, хорошо, однако все без исключения проблемы приходилось ставить и решать заново и впервые. И прежде всего характер взаимоотношений текста и изображения, литературной первоосновы и иллюстрации. Вопрос этот сложнейший; на решение его существует не меньше точек



Ю.Чарышников
Н.Гоголь. Невский проспект
Разворотная иллюстрация
1984. Автолитография

зрения, чем высказывается обычно в неутихающих дискуссиях по поводу экранизации классики. Ю.Чарышников явно не в лагере «буквалистов»; Н. Гоголь и его повести для него — не бытописание (много ли можно прибавить к пластике и живописи гоголевской прозы?), а кладезь образов и идей, актуальных и вчера, и сегодня, и, наверное, завтра. Он как бы снимает лежащий сверху слой исторического быта, красочные и сочные подробности которого столь притягательны для *многих иллюстраторов*, и устремляется к иным пластам. Впрочем, «привязка» зрительного ряда к тексту при более внимательном рассмотрении оказывается все же теснее, чем это может показаться на первый взгляд. В рисунках Ю.Чарышникова обнаруживается множество остро и точно, хотя и не буквально увиденных деталей, присущих особенностям гоголевской прозы и воссозданной ею эпохе. И это не просто дань книге и книжной иллюстрации, не только средство завоевания доверия читателя и зрителя, но и важная составная часть принятой художником образной системы. Не случайно на графических листах не раз возникает образ самого Н.Гоголя: то он рядом со своими героями, то сливается с ними, как бы вбирая в себя их муки и страдания, то смотрит на них со стороны. Художник словно все время под взыскующим взглядом писателя, и создает он зрительный ряд, не «параллельный» литературе и не «переводящий» ее в визуальный план, а выходящий из ее недр, непрерывно перекрещивающийся с ее сюжетными линиями, но прежде всего с лежащими в основе их идеями.

Всем своим строем иллюстрации Ю.Чарышникова говорят или же, пользуясь несколько старомодным выражением, вопиют о чудовищном мире, в котором зло попирает добро, чин и богатство унижают человека, пошлость и суетная мода подавляют талант и искус-

ство, расчет и равнодушие — любовь. Гоголевская фантастика служит инструментом вскрытия и обнажения алогичности этого мира, позволяющим читателю вырваться из привычной системы норм и ценностей и оказаться потрясенным открывающимися картинами. В изображении этого мира, нелепость которого сплошь и рядом оказывается на грани и за гранью абсурда, художник проявляет высокую степень творческой свободы. Он опускает кульминационные моменты, изображает другие, на первый взгляд второстепенные (хотя у Гоголя нет второстепенных!), создает ситуации и персонажей, не имеющих прямого соответствия в тексте. Перед нами какие-то недостроенные памятники и скульптуры под покровами, слепые двери, никуда не ведущие, комнаты без дверей, лабиринты улиц и дворов, проволочные сетки, проходящие сквозь людей, остатки строительных лесов, испанская гарота, российский император, на глазах превращающийся в каменного истукана... И это не произвол художника, если, конечно, эти и иные мотивы и метаморфозы рассматривать не буквально, а как своего рода изобразительные метафоры отчужденности человека, возникшие в русле идей и образов Гоголя, в параметрах его многослойного и парадоксального художественного пространства.

На этой изначальной метафоричности мышления строится и образ Петербурга. Художник намеренно отвлекается от конкретных реалий Петербурга той поры, и за редкими исключениями (например Александровская колонна) мы не встретим узнаваемых улиц, площадей, зданий. Это город «вообще», не объединяющий, но разъединяющий людей, доводящий их до состояния безысходного одиночества, страшный в своей абсолютной бездуховности механизм николаевского Петербурга и всей империи. Но не застывший и мертвый, а страшный своей изменчивостью и агрессивностью: в нем возникают и рушатся какие-то башни и монументы, разбивается на квадраты план-

Ю.Чарышников
Н.Гоголь. Невский проспект
Разворотная иллюстрация
1984. Автолитография

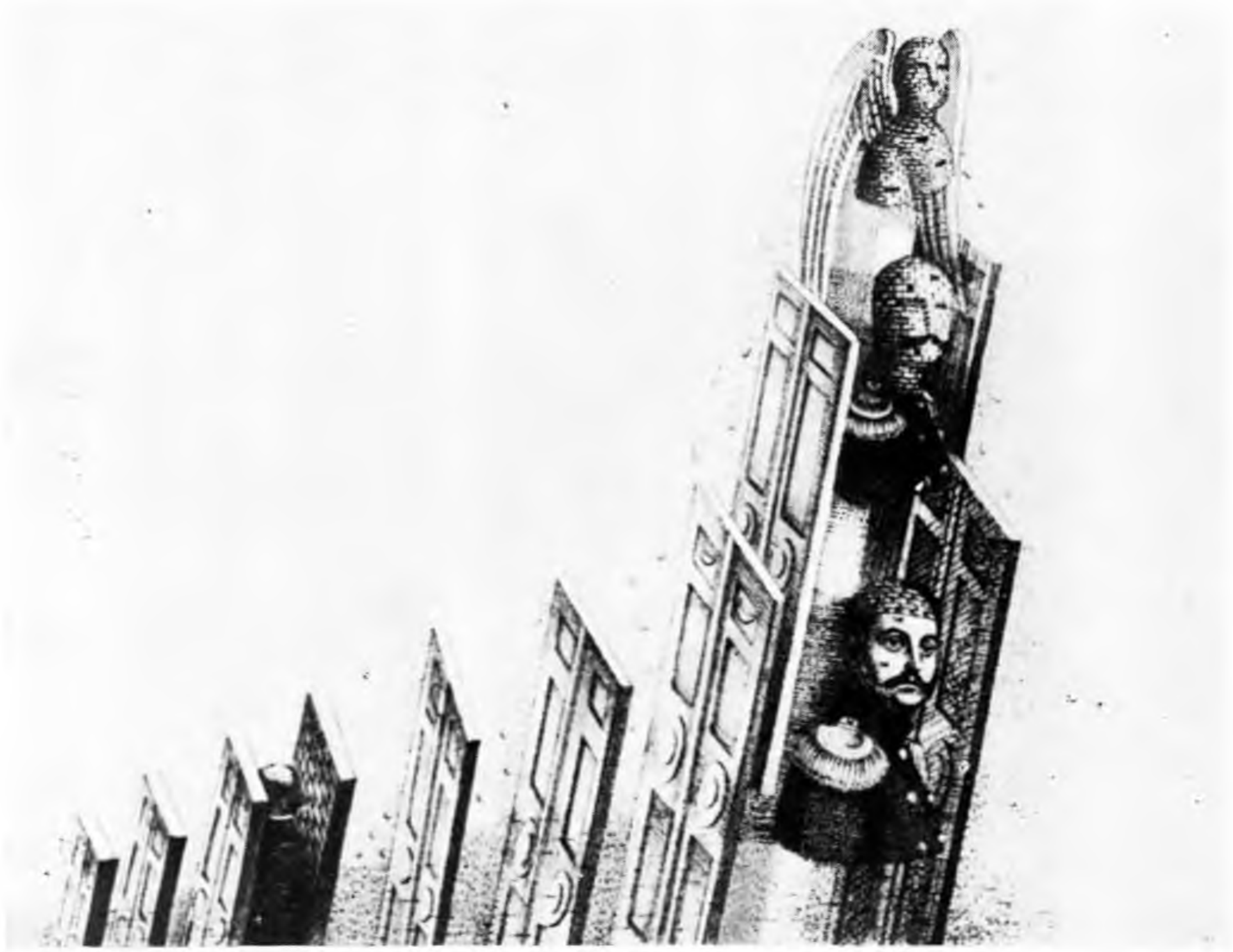


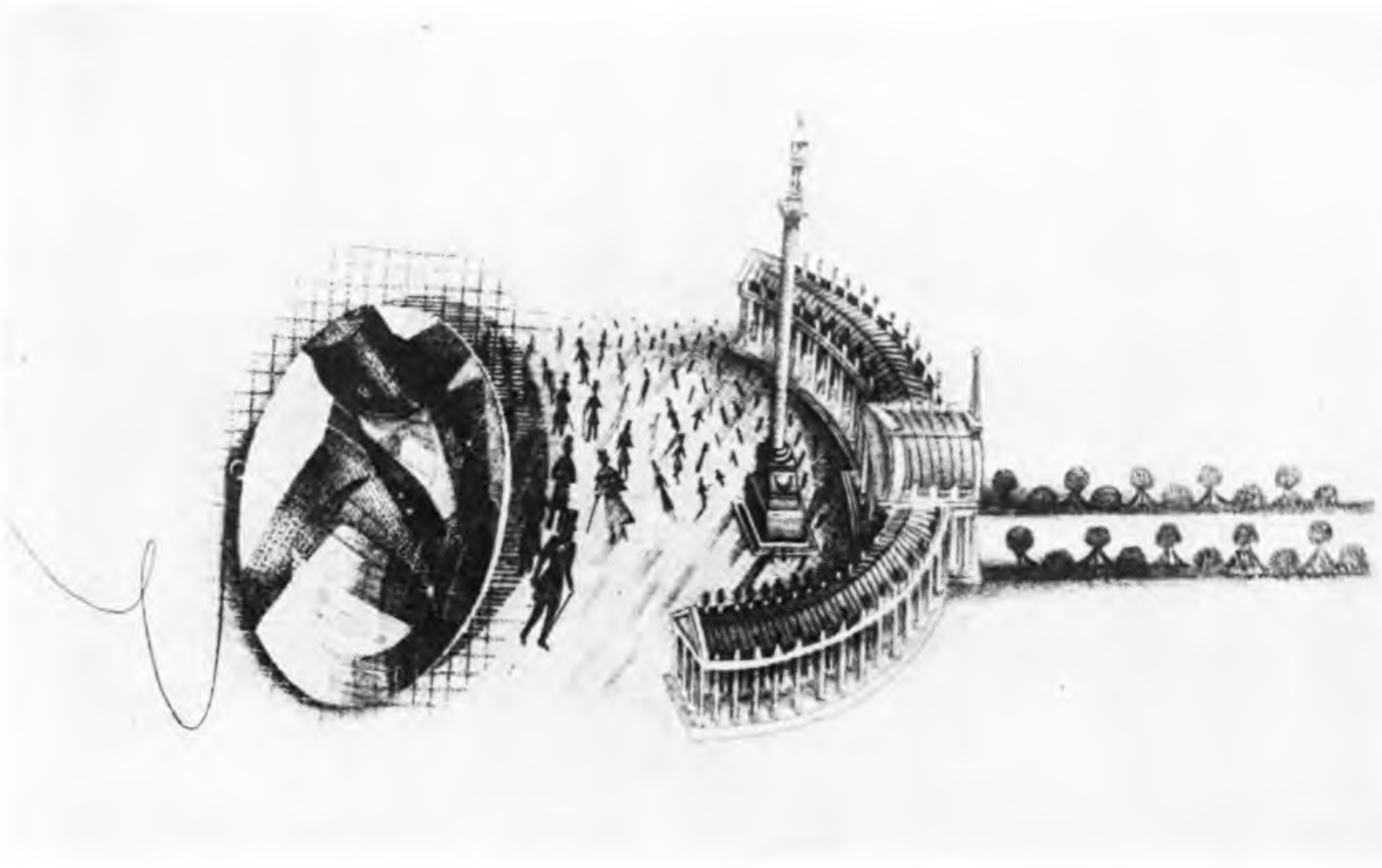
карта, по которой ведется полицейский поиск Носа; это город то призрачный, зыбкий, укрытый ветхой, расползающейся шинелью, то пронизываемый сквозным вихрем, сокрушающим судьбы людей.

Книга «Миргород» заканчивается восклицанием: «Скучно на этом свете, господа!» Герои последовавших за ней «Петербургских повестей» живут уже не в скучном, а в страшном мире: их страдания безграничны, их смерть неотвратима. Но в самой гибели таится единственная и последняя возможность освобождения человеческого духа от всего, что унижает и оскорбляет его в земной юдоли («... взвейтесь, кони, и несите меня с этого света!»). И эта мысль находит свое метафорическое воплощение в композиции и пластике иллюстративного цикла — лейтмотиве вихря, графических «въездах» в каждую повесть и «вылетах» из нее.

В литографиях к «Петербургским повестям» Ю.Чарышников не разрешает себе ничего, что не «работало» бы на основную идею, необязательных, хотя бы и эффектных деталей, артистической небрежности. Его изобразительный язык строг и завершен;

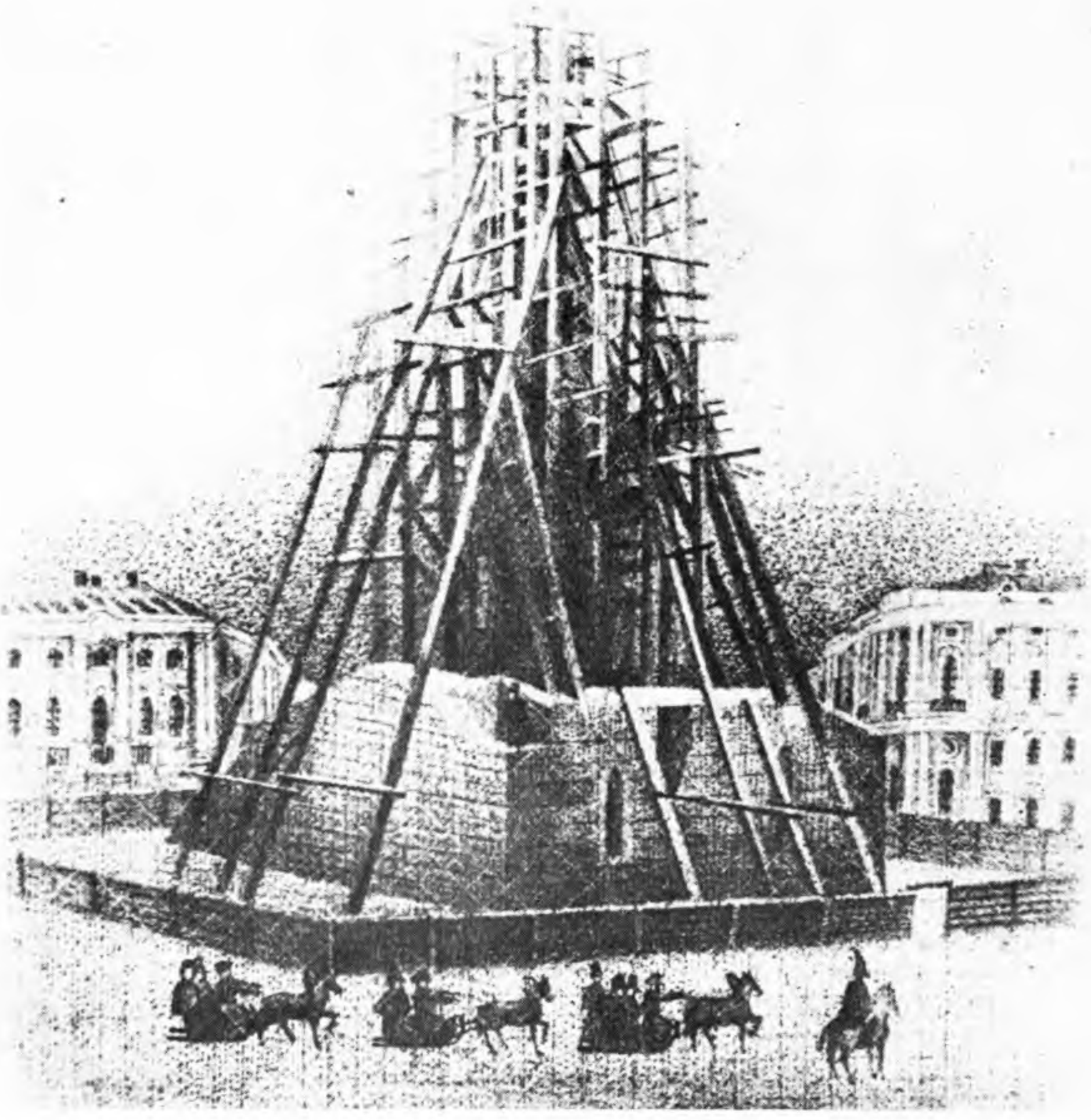
Ю.Чарышников
Н.Гоголь. Шинель
Разворотная иллюстрация
1984. Автолитография





Ю.Чарышников
Н.Гоголь. Нос
Разворотная иллюстрация
1984. Автолитография

отточенная пластичность и культура формы, редкостное мастерство работы в литографии, филигранная отработка общего и каждой детали, каждого миллиметра поверхности камня — все это не только важные, но и единственно возможные в данном случае слагаемые образной структуры. В остром и парадоксальном сопряжении осязаемой достоверности персонажей и предметной среды с фантастической алогичностью ситуаций художник ищет не эквивалент словесной ткани повестей, но путь к более глубинному соответствию поэтике Н.Гоголя. («Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете; редко, но бывают».) Бесспорна ли творческая удача Юрия Чарышникова? Наверняка нет, и не так-то легко отвести возможные возражения. Можно сказать, что изобразительный ряд художника излишне усложнен, закодирован настолько, что не всегда поддается прочтению читателем. Верно, но разве повести Гоголя менее сложны? Разве они исчерпываются приключениями майора Ковалева, титулярного советника Башмачкина или поручика Пирогова и не содержат под этим сюжетным пластом неизведанные до конца вершины и глубины духа? Разве даже не познание, но лишь прикосновение к ним не требует напряженной и очень нелегкой встречной работы читательской мысли? Иллюстрации Ю.Чарышникова предполагают читателя вдумчивого и настойчивого, не принимающего видимость явления за его сущность («Нет ничего лучше Невского проспекта...» — «Он лжет во всякое время, этот Невский проспект...»), ценой немалых, но в итоге вознаграждаемых усилий пробивающегося к множественности истинного смысла, наконец, уже не столько читателя,



Ю.Чарышников
Н.Гоголь. Невский проспект
Разворотная иллюстрация
1984. Автолитография

сколько зрителя, принимающего язык современной графики с его развитой ассоциативностью и метафоричностью.

Можно сказать, что иллюстрации Ю.Чарышникова не полностью адекватны гоголевской прозе, более того, программно и откровенно односторонни, ибо нарушено присущее Гоголю единство и равновесие реального и фантастического, причем нарушено в явном преобладании второго над первым. Из рисунков совсем или на дальний план ушло живописное, конкретно осязаемое бытописание, составлявшее обаяние иллюстраций многих его предшественников. Но разве все иллюстрации к Гоголю по-своему не односторонни? Даже в рисунках А.Агина, ставших классикой русского искусства и необычайно ярко воссоздающих галерею «мертвых душ» и среду их обитания, не нашлось места ни авторским отступлениям, ни символическому образу «птицы-тройки». Очевидно, что Ю.Чарышников односторонен, но его решение отражает очень важный глубинный пласт «Петербургских повестей». Можно сказать, что художественное пространство иллюстраций Ю.Чарышникова столь насыщено ужасом и злом гоголевской эпохи, сарказмом и иронией, началом отрицания, что уже недостает места ни юмору Н.Гоголя, ни его состраданию к участи униженных и оскорбленных. Но художник не равнодушен и не бесстрастен: его гуманистический пафос сосредоточен в страстном

Ю.Чарышников
Н.Гоголь. Невский проспект
Разворотная иллюстрация
на задний форзац
1984. Автолитография



отрицании мира ковалевых и пироговых, столоначальников, полицмейстеров...
В мир этих иллюстраций войти трудно: он сопротивляется своей непривычностью, несхожестью с устоявшимися стереотипами. Но вместе с тем в его художественной логике таится какая-то магнетическая сила, не отпускающая наше воображение, заставляющая еще внимательнее вчитываться в каждую гоголевскую строку. Ю.Чарышников ни в малой степени не модернизирует классику, но понимание современной актуальности произведений Гоголя присутствует в его работе. Художник дает лишь толчок и направление мысли читателя, а тот уже сам проецирует образы «Повестей» и иллюстраций к ним на боли и тревоги наших дней. Юрий Чарышников предложил зрителю свое прочтение «Петербургских повестей»; он стремился следовать совету самого Н.Гоголя смотреть на все «свежими и нынешними глазами», и его попытка удалась.

«Нос» в иллюстрациях Петра Перевезенцева

М.Ненарокомов

Повесть «Нос», наверное, одно из самых сложных произведений Н.В.Гоголя, где переплетаются мистерия и реальность чиновничьего, холодного Петербурга. Выбрать для иллюстрирования именно эту повесть — смелое решение для молодого графика. П.Перевезенцев, приступая к исполнению поставленной задачи, судя по всему, прекрасно понимал все подстерегающие его трудности. И потому попытался пойти новым, нетрадиционным путем. Художник включает авторский текст в изобразительное поле. Прием сам по себе не новый, однако в данном случае обостренный до предела. Взять хотя бы лист, где изображена встреча майора Ковалева со своим носом. Авторский текст не только создает само изобразительное поле, но и подчеркивает креативный характер гоголевского текста, вылепляя фигуру центрального персонажа — Носа.

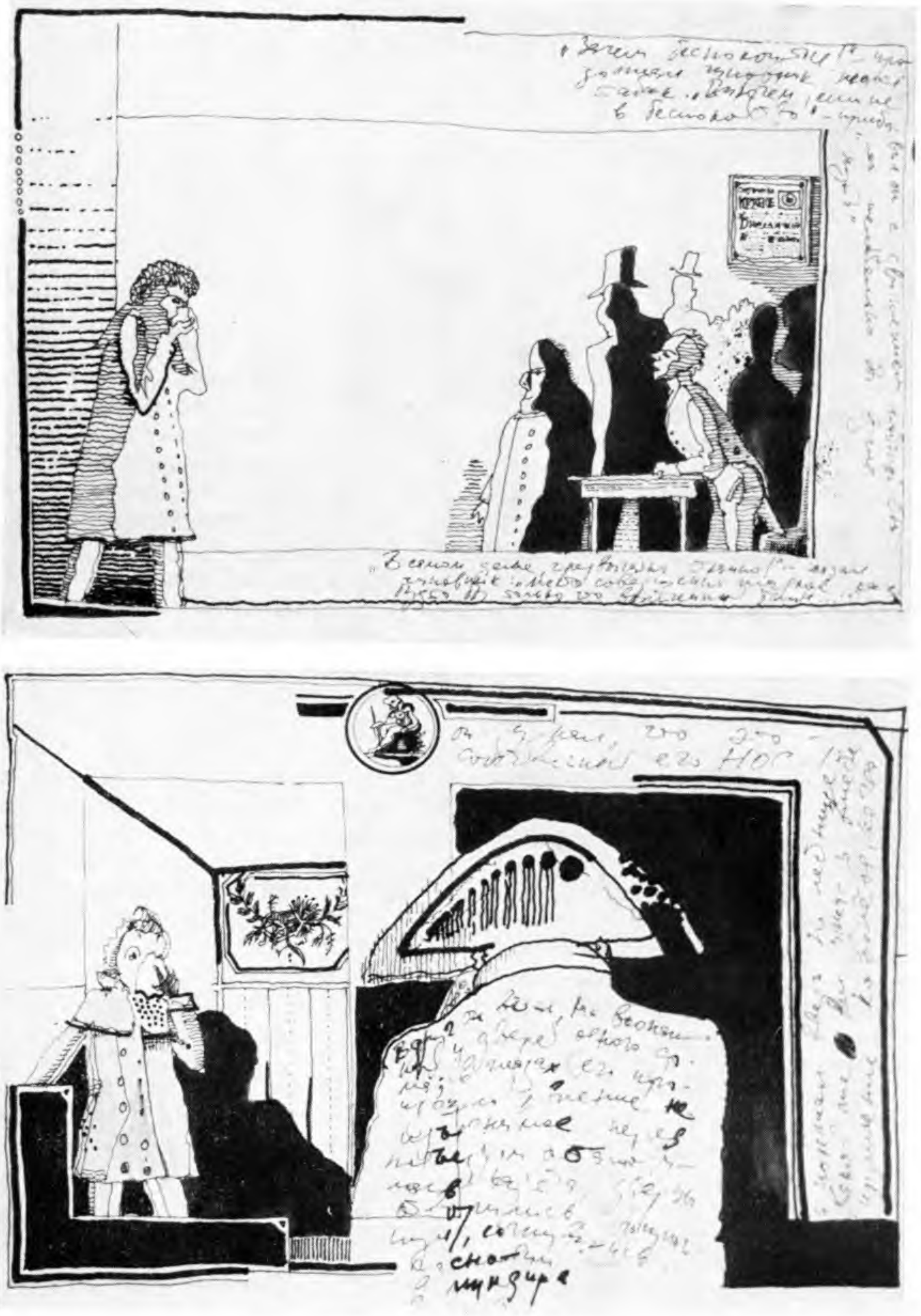
На всех листах текст исполнен скорописью, что как бы подчеркивает взаимосвязь художника и писателя, усиливая впечатление сиюминутности и вместе с тем длящегося момента творения.

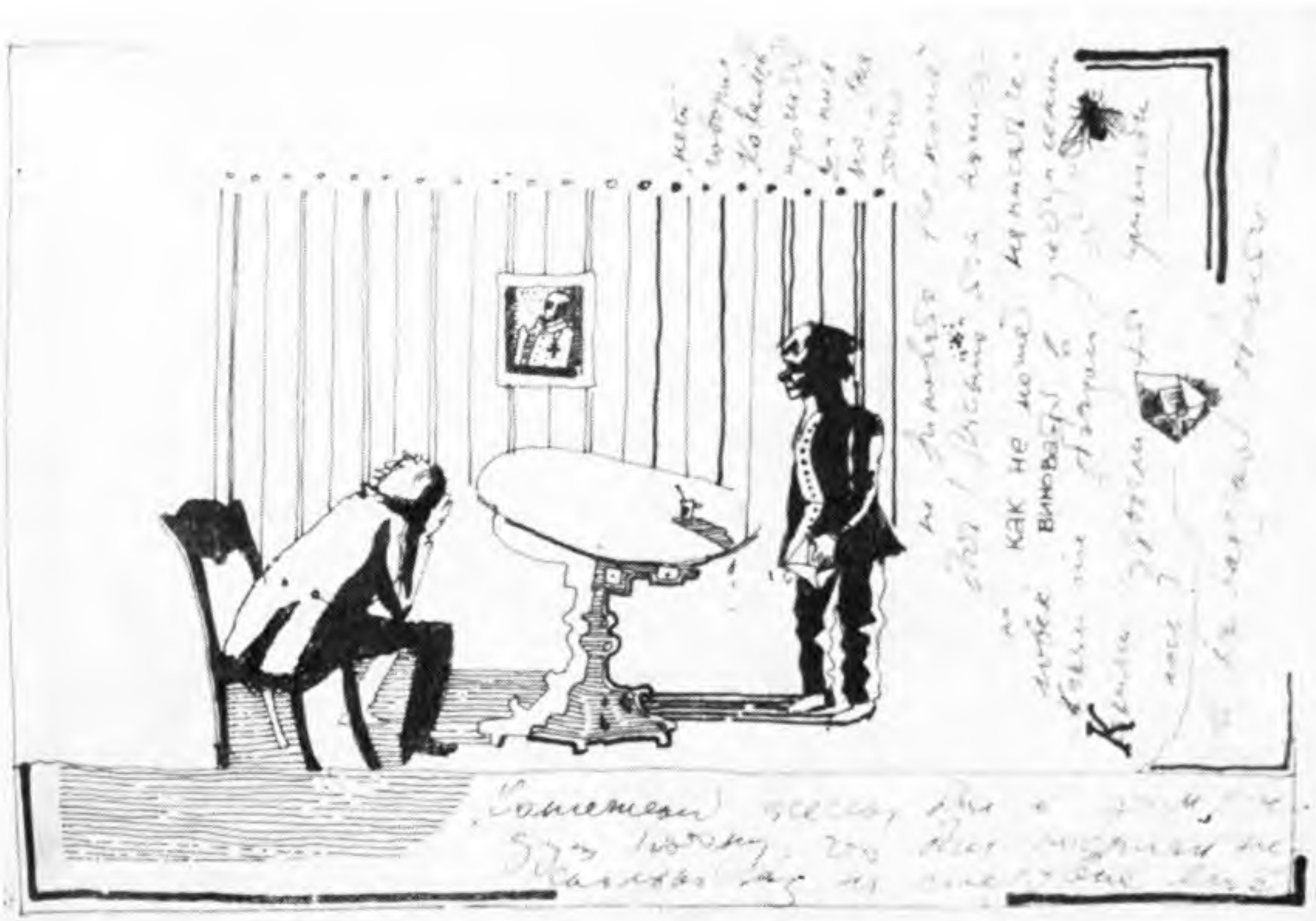
Иллюстрации лишены детализации, они созданы как бы на скорую руку: мгновенно, наброском. Такая манера роднит изображение с рисунками на полях. Разорванные рамки, ограничивающие изобразительное поле, кое-где выполненные жирно, кое-где тонко, иногда искривлены как бы дрогнувшей рукой.

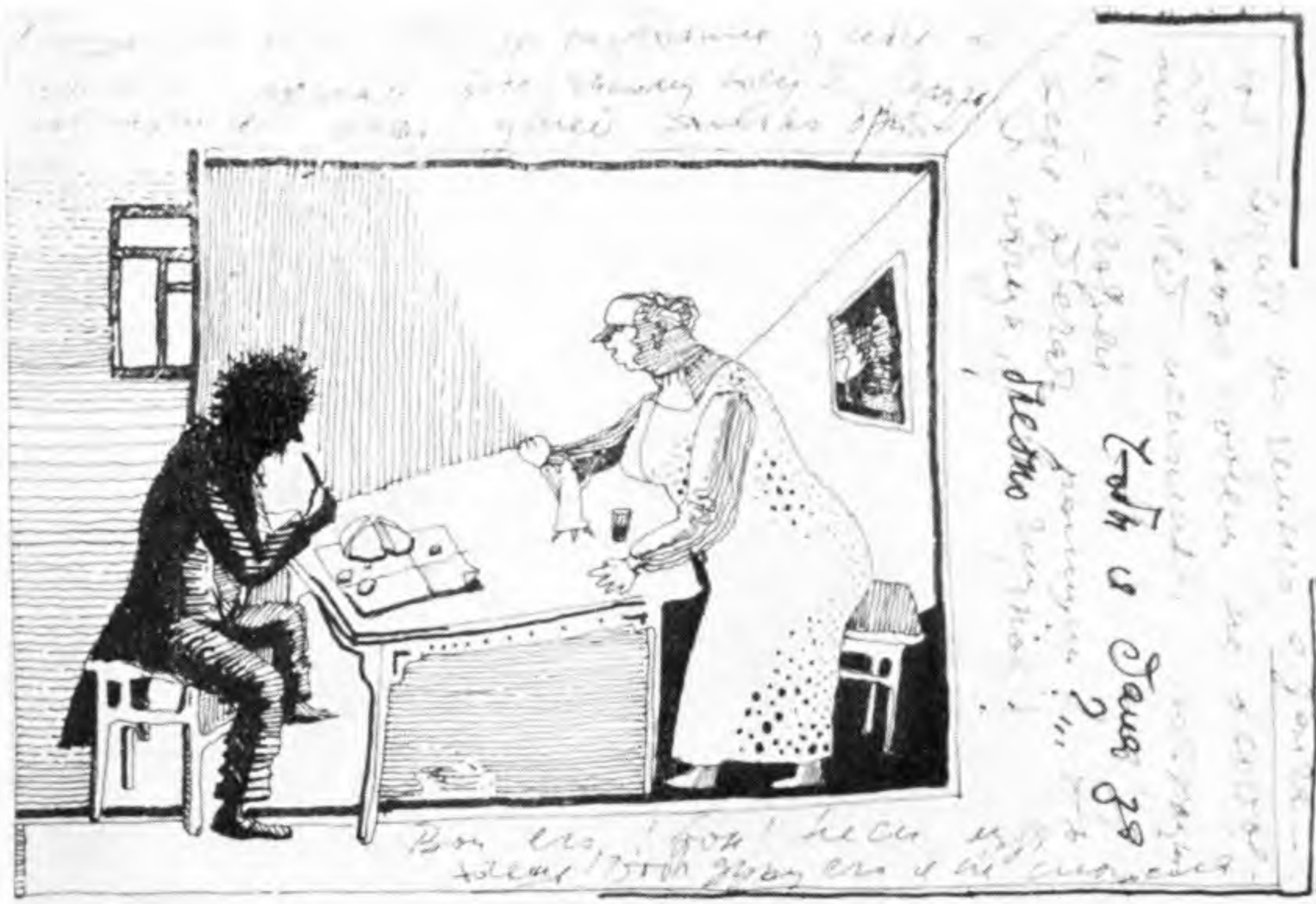
Точно художник постулирует принцип «инфинито», столь родственный самому гоголевскому тексту, выплывающему ниоткуда и также в никуда исчезающему. Стоит лишь вспомнить, как начинается повесть: «Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно-странное происшествие...» и как заканчивается: «Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете; редко, но бывают».

Художник выбирает для иллюстрирования только те эпизоды, действие которых происходит в интерьере. Даже неожиданное столкновение Ковалева с Носом на улице — и то решается интерьерно. Все события происходят в замкнутом пространстве — прекрасно понятая мысль Гоголя о том, что чиновничий Петербург — это огромный интерьер, и все его странные, мистические и курьезные происшествия кулуарны. Вся жизнь этого официально-холодного не русского города и его обитателей замкнута в себе и не имеет ничего общего с жизнью страны или мира. Эта особая атмосфера точно передана графиком П.Перевезенцевым. Пристально разглядывая иллюстрации, обращаешь внимание на их общую архитектоничность. Во всех листах есть своеобразный фундамент (стилобат), нарочно отделяемый линией или несколькими блоками, как в изображении встречи майора с Носом; и практически всегда есть перекрытие из нескольких уровней (антаблемент). Между основанием и перекрытием расположено пространство, иногда сложно, но всегда ясно организуемое. Четко выявленные пространственные зоны, контрастная светотеневая

П.Перевезенцев
Н.Гоголь. Нос
Иллюстрации
1984. Б., тушь







моделировка — все призвано вызывать ассоциации с холодной, но ясной гармонией Петербурга. И не только с Петербургом, но и со всем стилем николаевского ампира. Перевезенцев и сам достаточно деликатно указывает на это своими ампирными медальонами, украшающими интерьер и внешний вид того пространственного сооружения, где происходит столкновение Ковалева с Носом. Эти медальоны по своему характеру свойственны скорее книжному оформлению, чем архитектуре, но график не боится поставить культуру книги ампира, события той поры, архитектурные принципы в один контекст. Более того, он намеренно насыщает свои листы элементами искусства иных эпох. В частности, модерна. Стоит лишь внимательнее присмотреться к узору на платье Прасковьи Осиповны.

Такое, на первый взгляд, странное в рамках одного листа сочетание декоративных элементов разных эпох, нам кажется, оправдано. Художники модерна постоянно обращались к эпохе позднего классицизма. Достаточно вспомнить работы Бенуа, Добужинского. Художники начала двадцатого столетия воспринимали ампир как мистическую театральную культуру, как мир, в котором неразделимы реальное и ирреальное, мир порою страшный, порою смешной, но изначально сказочный. Естественно, что гоголевский Петербург был тем более дорог людям модерна как город, насыщенный колоссальной символикой, мистикой, воедино связанной с реальностью. Именно поэтому П.Перевезенцев счел возможным прихотливо соединить культуры ампира и модерна для нашего художественного восприятия. Отметим тонкость, с которой автор расставляет акценты в своих листах. Основные центры внимания в каждой иллюстрации чуть подкрашены акварелью. В первой работе это хлеб, разрезаемый цирюльником, в остальных — сюртук главного героя, коллежского асессора Ковалева. И лишь в одном листе отсутствует тонировка — это сцена, в которой Иван приносит письмо от штабофицерши Подточиной. Заметим, что и сюжет этого листа додуман Перевезенцевым, такой сцены нет в повести. Возможно, поэтому лист решен более декоративно, нежели остальные. Само изобразительное поле невелико. Большое место уделено тексту, оснащенному различными бытовыми деталями: изображение мухи, конвертика с письмом, нескольких клякс. Трудно выделить в листе центральный персонаж, кульминационную точку. Композиция его архитектонична, но в ней нет навязчивой симметрии, дабы избежать прямых параллелей с архитектурой. Достоинство рисунков П.Перевезенцева заключается в том, что, в отличие от многих других иллюстраций к «Носу», он не следовал слепо сюжетной канве повести, а старался передать ее дух. Привлекая разные технические и образные средства, художник стремился достигнуть столь необходимого для книжной иллюстрации синтеза декоративного, сюжетного и ассоциативного решения.

Детская книжка

Графика в детских книжках Георгия Ечеистова

М.Рац

Среди разнообразных задач собирательства одна всегда считалась особенно важной: это открытие новых имен и явлений в искусстве. А поскольку новое включает в себя и хорошо забытое старое, 20—30-е годы дают в этом смысле богатейший материал. Действительно, в эту на редкость насыщенную событиями, не столь уж далекую эпоху так много замечательного было сделано в советской графике и искусстве книги, что сейчас, подернутый дымкой времени, этот калейдоскоп фактов таит в себе массу материала, известного лишь нескольким специалистам, а то и вовсе не известного.

История советской графики еще пишется. У нас нет пока полного перечня работ даже таких классиков, как В.А.Фаворский или В.В.Лебедев. Мы позволяем себе роскошь попросту забывать первоклассных мастеров книги: даже специалисты путают Е.В.Сафонову и А.Ф.Сафронову; все ждут от Б.Д.Суриса работы о не вспоминавшемся пятьдесят лет П.И.Соколове (художнике, говорят, масштаба В.В.Лебедева); едва ли не к столетнему юбилею вспомнили М.К.Соколова... Такой список можно завести чуть ли не на любую букву русского алфавита.

К числу изрядно забытых явлений советской книжной графики относятся и работы для детей Георгия Александровича Ечеистова (1896—1946). Оформивший более 30 детских книжек, в том числе знаменитых в свое время «Братишек» А.Барто, переиздававшихся свыше десяти раз на языках народов СССР, Ечеистов даже не упоминается в единственной монографии о советских художниках детской книги [1]. Лишь несколько строк уделил работам Ечеистова в детской книге автор единственной маленькой монографии о нем — О.Бескин [2].

Между тем детские книги Ечеистова не только характерны для своего времени, но — по крайней мере лучшие из них— несут на себе печать индивидуальности художника и представляют собой заметное явление в искусстве московской детской книги 20—30-х годов.

В семье художника сохранились неопубликованные рисунки к детским книгам, по злой иронии судьбы, относящиеся к его лучшим работам в этом жанре, и интереснейшие письма В. Бианки к Ечеистову, иллюстрировавшему несколько книг писателя. Этот материал наряду с изданными работами позволяет, несмотря на потерю большей части оригиналов, воссоздать достаточно полную картину работы Ечеистова в детской книге.

Первая детская книжка, оформленная и иллюстрированная Ечеистовым, — «Шоколад» В.Ильиной вышла в 1923 году, когда он, будучи еще студентом Вхутемаса, начинает активную работу в книжной графике и создает целый ряд обложек («Необычайное приключение» В.Маяковского, «Чужая лира» В.Нейштадта и другие), свидетельствующих о становлении профессионализма художника и незаурядной способности к графической интерпретации литературных текстов.

Хотя оформление «Шоколада» (книжки в литературном отношении совершенно беспомощной) в целом еще несколько эклектично, обложка, несущая на себе несомненные следы эстетики революционного плаката, может все же считаться удачей молодого художника. Книжка была замечена современниками. П.М. Дульский и Я.П.Мексин репродуцировали одну из ил-

Г.Ечеистов
А.Барто. Братишки
М.—Л., 1928. Вариант обложки

Г.Ечеистов
Ю.Гралица. Детский интернационал
М.—Л., 1926. Иллюстрация

Г.Ечеистов
В.Ильина. Шоколад
М., 1923. Эскиз обложки

Г.Ечеистов
Н.Венгров. Чирики-пузырики
М.—Л., 1927. Страница книги


А. БАРТО
БРАТИШКИ
КАРТИНКИ
Г. ЕЧЕИСТОВА
ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
1928


А зовусь я — эскимос! —
Вот ответ на ваш вопрос.
11

ВЕРА ИЛЬИНА
ШОКОЛАД
ПОВЕСТЬ ДЛЯ ОТРОЧЕСТВА

ПРО МУРАВЬЯ
Эй, товарищ муравей!
Что несешь проталинкой?
Впереди, глядит, ручей —
Чиж-чиж, чиж-чиж —
не упасть бы, маленький!
Тащит рыженький кору,
шевелит усенками.
— Ох, и солнце же на юру!
Паутинки на ветру
Дома.

Г.Ечеистов
Эскизы иллюстраций к неизданной книге о геометрических фигурах
Около 1925









люстраций в своей монографии «Иллюстрация в детской книге» (Казань, 1925).

Вторая детская книга Ечеистова — «Детский интернационал» Ю.Гралицы (псевдоним В.Ковалевского) вышла в 1926 году и вполне подтверждает слова художника о вхутемасовских временах: «В это время мы больше развивались, чем учились»[3]. Свободно построенный макет дает возможность художнику использовать различные варианты сочетания полосы набора с иллюстрациями и сохранить связь иллюстраций с текстом, создавая при этом легкость и непринужденность как бы синкопированного ритма чередования рисунков с текстом и их взаимного расположения. Напечатанная в пять красок, книжка кажется в то же время удивительно цельной колористически: основную партию ведет мягкий коричневато-серый цвет, который в сочетании с пятнами черной заливки создает гармоничный аккомпанемент к массивам наборного текста. Сами иллюстрации даны большей частью как бы в условном «признаковом» пространстве: каждый из маленьких героев книги, представляющих свой народ с его особым образом жизни и кругом занятий, предстает в окружении характерных атрибутов: у эскимоса это северный олень, лайка, нарты; у жителя Африки — пальма, пирамиды, слон; у американца — автомобиль и небоскребы и т. д. В целом книжка отвечает как бы двум характерным для времени функциям: она решает задачи интернационального воспитания и близка к так называемой «производственной» книжке, причем этот «социальный заказ» выполняется художником как бы с улыбкой — в какой-то очень естественной чуть ироничной манере, характерной и для лучших последующих работ Ечеистова в этом жанре, в частности и для упоминавшихся уже «Братишек» А.Барто (1929), где те же задачи решаются иными художественными средствами. «Братишки» гораздо насыщеннее красками, на полосных иллюстрациях вводятся уже прямые производственные мотивы. Иллюстрации в тексте дополняются орнаментальными украшениями, носящими ярко выраженный национальный характер и как бы сопрягающими рисунки с полосой набора.

Г.Ечеистов
Разворот неизданной книги
«Отважный моряк»
Около 1925





Г.Ечеистов
Ураган над деревней
Иллюстрация к неизданной книге
«Явления природы»
Начало 1930-х



Г.Ечеистов
Ливень в городе
Иллюстрация к неизданной книге
«Явления природы»
Начало 1930-х



Г.Ечеистов
Книжка-ширма
«Что везет, где проезжает»
М., 1930. Разворот

Для обеих этих книжек характерна чуткая реакция художника на композиционные особенности текста: в одной манере Ечеистов иллюстрирует представление автором своих маленьких героев читателю, в другой — происходящее действие — колыбельные песни у А.Барто и события в детской коммуне у В.Ковалевского.
В середине 20-х годов (по воспоминаниям Л.А.Жолткевич, скорее всего в 1925—1926 годах) Ечеистов работает еще над несколькими детскими книгами, которые остались неизданными. Одна из них — «Отважный моряк» — полностью завершена художником, другая, фигурирующая в монографии О.Бескина под условным названием «Книжка о геометрических фигурах», осталась в эскизах.

«Отважный моряк» — незамысловатая история в стихах (автором их мог быть сам художник) о моряке, заброшенном бурей на тропический остров и возвратившемся к своему маяку на плоту в компании с обезьяной. Сохранившийся макет книги включает двенадцать страниц с расклеенным машинописным текстом и иллюстрациями, переднюю сторонку обложки и эскиз задней сторонки (?). Макет выполнен на плотной палевой бумаге форматом 27,8×22,4 см, техника — тушь, гуашь, акварель. Книга готовилась к печати в пять красок (синяя, красная, коричневая, серая, черная). В колористическом решении доминирует необычайно насыщенное и сочное сочетание ярко-синего, черного и красного. Рисунки выполнены в нарочито условной манере, подчеркивающей ироническое отношение художника к событиям, не столько изображаемым, сколько символизируемым. В декоративно-плоскостном геометризованном решении иллюстраций чувствуется близость к левым течениям в искусстве: в том же Вхутемасе преподавал вернувшийся в 1925 году из Германии Лисицкий.
В незаконченной книжке о геометрических фигурах формальные достижения беспредметной графики органически сплавлены со вполне содержательной темой: рассказом в картинках об основных геометрических фигурах, плоских и объемных. У этой работы, пожалуй, нет аналогов в советской графике тех лет. Очевидно, что отправной точкой для Ечеистова послужил «Сказ про два квадрата» Л.Лисицкого, изданный в 1922 году в Берлине. Но между этими работами нет прямой аналогии по существу. Деятельному, активному началу Лисицкого («Не чи-

тайте — берите бумажки, столбики, деревяшки — складывайте, красьте, стройте») противостоит вроде бы традиционно познавательный подход Ечеистова. На одном из эскизов сохранилась карандашная надпись: «Я знакомству очень рад // я — квадрат». Но не случайно книжка Лисицкого осталась единственной в своем роде и завоевала мировую славу у взрослых, минуя детей, которым была адресована («Всем, всем ребяткам»). Ечеистов как бы «снимает» формальное открытие Лисицкого и использует его как средство и метод разговора с ребенком.

Сохранилось 23 эскиза Ечеистова к этой книге (включая несколько вариантов), выполненных акварелью для печати в три краски (черная, красная и серая) и карандашом с подцветкой. Один рисунок (видимо, для обложки) вполне закончен. Из треугольников, квадратов, кругов, цилиндров, кубов, параллелепипедов художник конструирует забавные, вроде бы человеческие (точнее, антропоморфные) фигуры: толстяка с куском арбуза в руках, сигнальщика с флажками, лыжницу, жонглера, каких-то машинообразных человекоподобных существ, которых современный зритель интерпретировал бы как роботов... Но все эти интерпретации довольно произвольны, а фокус в том, что каждая фигура состоит из однотипных геометрических элементов: лыжница из кругов, робот из цилиндров, модница из секторов круга и т. д. Трудно представить себе более наглядное пособие по геометрии — геометрические фигуры запомнились бы ребенку сразу и на всю жизнь. Но Ечеистов не был бы Ечеистовым, если бы не наделил этот геометрический мир человеческими чувствами: надутый самодовольный толстяк с арбузом (сегменты круга) сменяется кокетливой модницей (секторы), ее место заступают мрачные роботы (цилиндры и параллелепипеды), за ними следует веселая лыжница (круги) и т. д. Жаль, что художник не закончил эту работу: вероятно, она переиздавалась бы до сих пор.

К студенческим временам относится и коллективная работа (совместно с А.Гончаровым, З.Григорьевой и М.Тархановой) — изданная в 1926 году книжка Р.Акульшина «О девочке Маришке...». Это единственная детская книжка, для оформления которой Ечеистов использовал технику ксилографии, выполнив обложку и один из разворотов книги гравюрой с трех досок.

С 1928 года заметное место в книжной графике Ечеистова занимает анималистика (книжка-картинка «Птицы», П.Пастухов и Г.Ечеистов «Про синиц да про всяких птиц», В.Мирович и Г.Ечеистов «Живой уголок» и другие — все ГИЗ, 1928), а 1929 год знаменуется выходом в свет в Государственном издательстве (ГИЗе) сразу шести книжек замечательного детского писателя В.В.Бианки, оформленных и иллюстрированных Ечеистовым. Это «Кукушонок», «Кто чем поет», «Чьи это ноги?», «Чей нос лучше?», «Мал, да удал» и наиболее известный «Рыбий дом».

Как видно из сохранившихся писем Бианки к Ечеистову, союз этот был для него приятной неожиданностью. Автор нескольких десятков книг, в том числе прославившейся впоследствии «Лесной газеты», писатель «с именем», привыкший к совместной работе с такими блестящими иллюстраторами-соавторами, как ленинградцы Н.А.Тырса, В.М.Конашевич, А.Н.Самохвалов, Бианки не ожидал найти в «провинциальной» Москве подходящего иллюстратора и оформителя своих книг. Требования его к художнику, как видно из публикуемых ниже писем, были высоки. С одной стороны, он считал необходимым, «чтобы художник давал изображение не «вообще птицы», «вообще зверя» и т. д., а птицы, зверя именно данного вида» (см. письмо в ГИЗ от 22.VII-28). С другой стороны, его не устраивала и простая иллюстративность (показательно в этом смысле письмо Ечеистову от 27.X-28). Бианки тонко чувствовал мастерство графика, а для сравнения ориентировался на таких мастеров, как Н.А.Тырса и В.В.Лебедев (письмо Ечеистову от 22.XII-28).

Таким образом, работа с Бианки была своего рода экзаменом для молодого московского художника, и Ечеистов выдержал его с честью. Особенно удачной оказалась совместная работа над «Рыбьим домом». Книжка напечатана литографским способом с четырех камней, причем возможно, что обложка и два рисунка (щука и окунь) попали к одному мастеру, а остальные рисунки — к другому: они оказались менее красочными. Тем не менее книжка сохранила стилистическое единство: характерное для Ечеистова свободное размещение иллюстраций в тексте, сочетание на одном развороте вертикальных и горизонтальных композиций, доминанту двух цветов — голубого и желтого. Остроумно использованы строки набора в рисунке с зимородком: они как бы делят пространство на две части: подводное и надводное. Интересна интерпретация рисунков, данная самим писателем (письмо Ечеистову от 27.IV-28). В этом

письме отчетливо выступает особенность работы над детской книгой: обратное влияние иллюстраций на текст, художника на писателя.
Началом тридцатых годов датируется совместная с Л.А. Жолткевич незавершенная работа над книжкой «Явления природы» (или «Погода-непогода», как называли ее сами художники). Сохранились макет, эскиз обложки и четыре законченных рисунка Ечеистова к этой книжке-картинке: «Метель» (19×16,5), «Дождь в лесу» (19×17,5), «Ураган над деревней» (19×18) и «Ливень в городе» (20×18). Рисунки готовились для печати в пять красок. Используя смешанную технику (тушь, акварель, белила), художник достигает удивительных фактурных эффектов: струи ливня прочерчивают яркие красочные пятна в картине оживленной городской улицы, видимой как бы сквозь пелену дождя; снегом заметает вьюга и землю, и небо, и, видно, сбившегося с дороги путника с лошадью и собаками — сама поверхность листа кажется припорошенной снегом. Яркие, чистые краски как бы подчеркивают острую динамичность листа «Ураган над деревней»: порыв ветра уносит сохнувшее на заборе белье, срывает крышу со старого сарая, испуганные коровы бросаются вскачь... И неважно, что синие избы в деревне вроде бы маловероятны, а красных коров и вовсе не бывает — до того все здесь живо, озорно под сенью летящей в небе с распростертыми рукавами рубахи.
В начале тридцатых годов выходит еще несколько детских книжек Ечеистова, в том числе характерных «производственных»: Н.А.Ассанов. Домна. М., ГИЗ, 1930; Г.Ечеистов. Пожарные. М., Молодая гвардия, 1931, и другие. Лучшая из них книжка-ширма «Что везет, где проезжает» (ГИЗ, 1930), где, пользуясь оригинальным приемом «выворачивания» пространства, художник выстраивает и органически сочетает три параллельных изобразительных ряда: это прежде всего сам поезд, видимый как будто со стороны (на обеих сторонах ширмы), происходящее внутри поезда (на одной стороне) и за его окнами, вокруг (на другой). Дробность, «кадрированность» изображения — на каждой странице ширмы вагон со своим грузом, пассажирами, а на другой стороне — со своим пейзажем за окнами — создают при перелистывании книжки впечатление движения поезда.
Однако в детской книжной графике наступали трудные годы. Чувствовал это художник или просто сменился круг его интересов, но в 1932—1933 годах началась его систематическая и плодотворная работа в книге для взрослых, представляющая собой уже другую тему.
Теперь, спустя полвека, работа Ечеистова в детской книге кажется ярким и своеобразным явлением в пестрой картине книжной графики конца 20-х — начала 30-х годов. И если ленинградская школа В.В.Лебедева как-то давно откристаллизовалась в нашем сознании как нечто цельное и законченное, то работы Ечеистова, наряду с работами Бруни, Дейнеки, Жолткевич, Купреянова, Шифрина, Штеренберга, принадлежат к тем вехам, которые дают основание для специального анализа московской детской книги того времени как, может быть, и не столь цельной, но яркой страницы в истории советской книжной графики.

Письма В.В.Бианки к М.П.Венгрову и Г.А.Ечеистову

Из семейного архива
Л.А.Жолткевич

22-VII-28 г.
д. Слутка
на Волхове.

Уважаемый Моисей Павлович [4].
С этим письмом возвращаю пробные рисунки Фейнберга [5] к «Чей нос лучше» и рисунки (чьи — не знаю) к «На волков с барабаном». Все эти рисунки меня никак не удовлетворяют.
Непосредственной задачей моих книжек является ознакомление маленьких читателей с разными видами животных. Отсюда основное требование к иллюстраторам: *рисунок должен давать верное представление о виде (species) животного.* Необходимо, чтобы художник давал изображение не «вообще птицы», «вообще зверя» и т. д., а птицы, зверя именно данного вида. У Фейнберга вместо «мухолова» (серая мухоловка — Muscicapa grisola) немыслимая какая-то «пташка», к[ото]рую я не мог бы причислить ни к одному из мне известных видов птиц, хотя бы мне грозила смертная казнь. Маленький, сравнит[ельно], кулик шилоклювка у него изображен величиной с самого большого из наших куликов — кроншнепа (на рис[унке] обе птицы стоят рядом). На рисунке другого художника (иллюстр[ация] «На волков с барабаном») вместо волков то добродушная комнатная собачка, то гиеновые собаки. (А ведь сами-то по себе рисунки эти весьма неплохи, и мне положительно нравятся.) Еще об этом художнике (сообщите мне, пожал[уйста], его имя): он чрезвычайно неудачно выбрал моменты для иллюстрации. В пересылаемой Вам рукописи (отп[ечатанной] на машинке) я простым карандашом пометил те моменты рассказа, которые сами собой, мне кажется, просятся для иллюстрации. Прошу художника — иллюстрировать хотя бы главнейшие из этих моментов и сделать мирных собачек похожими на волков (для чего, кон[ечно], отнюдь не требуется открывать им пасть, делать ах! какими кровожадными и пр.), *зоологически* похожими.
Еще о Фейнберге: «Чей нос лучше» — сказочка, кон[ечно]. Я решительно ничего не имею против (наоборот, много имею за), чтобы рис[унки] к таким шуточным вещам моим несколько шаржировали бы действительность, чтобы птицы (определенных видов) были стилизованы, поданы юмористически, не всерьез, весело. Но зачем же, зачем несчастного кулика изображать в позе египетского бога или фараона, зачем стилизовать птиц под деревянные игрушки?! Нет, не знает и не чувствует Фейнберг живых птиц, — ничего из нашего с ним симбиоза не получится.
Меня оч[ень] порадовали письма Ечеистова: он *внимательно и любовно* отнесся к рассказику. Я еще не видел его рис[унков] к «Рыбьему дому» (пришлете скоро?), но у меня большая надежда, что с Ечеистовым мы хорошо споемся. М[ожет] б[ыть] и «Чей нос» Вы ему передадите? А какова судьба других книжек и сборника?
Спешу отправить Вам рис[унки] с *попутчиком*; поэтому кончаю.
Скоро ли я могу рассчитывать получить гонорар за 2-ое издание книжки «Хвосты»? Если можно, вышлите поскорей.

Всего хорошего.
ВитБианки

16-VIII-28 г.
д. Слутка
н/Волхове.

Уважаемый Моисей Павлович.
Рисунки Ечеистова к «Рыбьему дому» мне очень нравятся. Хотелось бы, чтобы книжка поскорей вышла. Хотелось бы также, чтобы Ечеистов иллюстрировал еще и другие мои книжки вместо Фейнберга. Рис[унок] Фейнберга сух, животные его неживы; Ечеистова рисунки теплы, веселы и понятны детям (поэтому меня не пугает некоторая их т[а]к ск[азать], «компилятивность»). Боюсь, что «Кто чем поет», «Чьи это ноги», «Чей нос лучше» и «Кукушонок» не поспеют к осеннему сезону: ведь до сих пор я не получал рисунков к ним. Может Ечеистов сделать быстро хоть пару из этих книжек? Меня оч[ень] подкупает его любовное и внимательное отношение к иллюстрации.
О переиздании «Хвостов» и по другим моим вопросам до сих пор нет от Вас ответа.
Сейчас у меня острый кризис с деньгами. Буду очень благодарен Вам, если *вышлете спешно авансом гонорар за 2-ое изд. «Хвостов»*.
Черкните, к[а]к продвигаются все мои книжки? К[а]к обстоит дело со сборником сказочек? Его назовем просто *«Сказки»*.

Привет
ВитБианки

P.S. Что это за удивительный текст о конюшках расклеен под рисунками Ечеистова? Чей?

27-IV-28 г.
Новгород,
д. Славная, 18

Уважаемый Георгий Александрович.
Не легко мне выполнить Вашу, казалось бы, такую простую просьбу: нет у меня современных моих фотографий во весь рост, а старинные, если б и нашлись, то не здесь, а только в Питере, откуда не сразу их получишь. Если Вы считаете это т[а]к уж необходимым, постараюсь достать их Вам. Но, говоря откровенно, меня несколько смущает возможность появления моего портрета в моей книжке. Это похоже на саморекламу. При всем том, я все же согласен с Вами, что раз автор говорит от своего имени, т[а]к и изображать надо его, а не «вообще человека».
Может, достаточно Вам одной моей рожи? (У Вас, вероятно, мой бюст, снятый 2 года т[ому] н[азад] в Уральске?) Тем более, что, если будете людей давать во весь рост, все внимание зрителя перейдет на них, а герой в банке из-под варенья получится оч[ень] уж маленький [6].
Вполне с Вами согласен, что вводный кусочек текста иллюстрировать надо. Но страх у меня, к[а]к бы тут не получился «дяденька с детками» — такой, знаете, ужасно доб-



Г.Ечеистов
В.Бианки. Чьи это ноги
М.—Л., 1929. Иллюстрация

родетельный дяденька и такие детки-паиньки. К[а]к-то оч[ень] весело и интересно надо сделать этот рисунок, чтобы оживить совсем сухой текст.
Очень рад, что ГИЗ[7] дал 4 краски. Жаль, что нам невозможно свидеться и поговорить о книжке. Буду оч[ень] благодарен Вам, если Вы прежде чем сдавать рисунки в изд[ательст]во пришлете мне их сюда (заказным — гарантия полная, что не затеряются). Я не задержу. И буду очень рад, если Вы сделаете мне свои замечания к тексту. Согласованная работа художника и автора в детской книжке имеет ведь громадное значение. (Кстати: я подчищаю сейчас текст «Рыбьего дома».)
Рисунки к этой книжке представляются мне легкими и тонкими, к[а]к рисунки японцев. Я ложился на дно мелкого озера и глядел вверх. Удивителен серебряный потолок (небо) подводного царства; закругленно-изломанные тени (от вечного волнения воды), растения-призраки и легкими фосфоресцирующими тенями пробегающие рыбы. Волшебный мир — и трудная, но благодарная картина для художника!
Позвольте высказать несколько пожеланий. Мне бы хотелось, чтобы водяные чудища были одно другого страшней: плавунцы, их личинки,— потом большой окунь,— потом громадная зубастая щука. Зимородок изумителен и по форме (когда сидит — это философ с большой головой и длинным острым носом) и по окраске. (Чучело его есть в Музее Моск[овского] Университета.) Красок вообще в рассказе изобилие, правда? Постараюсь уточнить их описание.
В прежнем издании книжки пропущен один важный для иллюстрации момент. Это — маленькие колюшата с большими желточными пузырями под брюшком. Пузырь т[а]к велик, что рыбки качаются, словно привязанные к буйку (поплавку). Пожалуй, хорошо было бы показать вблизи и дом рыбьего людоеда-зимородка, его постельку из рыбьих косточек. Вот и все, пока.
Черкните, пожалуйста, если есть к[акие]-н[ибудь] вопросы или сомнения. И доставать ли фотографии?

С искренним уважением
ВитБианки

7-V-28 г.
Новгород.

Уважаемый Георгий Александрович.
Одновременно с этой открыткой я отсылаю открытку Венгрову[8], в к[ото]рой прошу сейчас же дать возможность Вам закончить работу по «Рыб[ьему] дому».
Ведь просил я Венгрова не давать никому этой книжки, не зная, что Вы начали уже

Г.Ечеистов
В.Бианки. Кто чем поет
М.—Л., 1929. Фронтиспис





Получилась круглая ямка.

Остропер выскочил из нее и — с размаха — бац лбом прямо в живот другой колюшке!

Г.Ечеистов
В.Бианки. Рыбий дом
М., 1929. Страница книги



Г.Ечеистов
В.Бианки. Рыбий дом
М., 1929. Обложка

работу. Узнав же, сразу написал Венгрову, что сговорился с Вами.
Подробно ответить на все Ваши вопросы сейчас не в состоянии: все мои мысли в лесу, на охоте. Но вот общее положение. Ни в коем случае я бы не хотел стеснить Вас своими пожеланиями. Если не втиснуть гнезда зимородка с рыбьими косточками — не надо его. Если нужно изобразить щуку — чудовище, рядом остропера и рядом — колюшат, можно, мне кажется, сделать рис[унок] на развороте. На двух страницах чудовище поместится и сравнит[ельный] масштаб (кон[ечно], приблизительный, условный) будет соблюден.
Оч[ень] буду рад, если Вы обойдетесь уральской (не оч[ень] важной) фотографией: достать другие свои снимки положительно затрудняюсь. Возражения педагогов ГУС'а [9] (об отрезке рыбы и т. п.) меня меньше всего занимают. Делайте т[а]к, к[а]к Вам, художнику, кажется правильным. Неумным мудрствованиям ГУС'а потакать не приходится. Пишите, буду рад.

Крепко жму руку.
ВитБианки

27-IX-28 г.
д. Слутка
н/Волхове.

Уважаемый Георгий Александрович.
Ваше письмо пришло ко мне с запозданием, т. к. я живу в деревне. Все же, надеюсь, ответ мой поспеет к Вам вовремя. Оч[ень] спешу, поэтому только по самым существенным вопросам.
1) *«Чьи это ноги»*.— Два угла зрения — две картинки — с птичьего полета на землю и с земли в небо — это в самой идее вещи. Конечно, непременно сделайте эти иллюстрации! А чтобы детям было понятней, нельзя ли сделать т[а]к, чтобы жаворонок на земле видел чью-нибудь спину (ног-то ему как раз и не видно сверху), а с земли он видел бы именно ноги луня (или другого хищника)? Затем, я предложил бы Вам во всех рисунках, показывающих ноги (глазами лежащих жав[оронков] и мед[янок]), дать *рамку* из травы, чтобы жав[оронки] и мед[янки] разглядывали проходящие — вдали и поближе — ноги к[а]к бы из беседки, из дугообразной ее двери. Мне кажется, это технически выполнимо в рисунке, а показ через такие воротца был бы 1) забавен и 2) сильно непохож на прежние рисунки. Дать легкий рис[унок] всего животного, подчеркнув лишь его ноги — ни в коем случае, кон[ечно], не будет плагиатом, хотя бы уже потому, что т[а]к сделать внушил П.Д.Бучкину [10] автор. Но, если будете делать рамку-воротца, эта рамка уже разрежет всякую фигуру на две части: ноги будут в рамке, туловище над рамкой (напр[имер] через траву, образующую свод воротец). Это уже будет другое. Если же рамка (воротца) будет обрамлять всю картинку, то в нее, кон[ечно], поместятся одни ноги. Тогда фигуру животного целиком можно дать особо (хотя бы в миниатюре, в уголке страницы) и уже не снизу, а сверху и сбоку (как ее может видеть жавор[онок], когда взлетает). Делайте т[а]к, к[а]к Вас больше заинтересует и к[а]к найдете нужным. Чемга, наконец. В старом рисунке, кон[ечно], большая ошибка: чисто водяная птица, чемга сидит и ходит не на пальцах, а *на плюсне*. Оч[ень] нелепая поза: ступает по земле коленками, вытянув вперед и шлепая всем передом конечности! Словом, не т[а]к: (следует рисунок в тексте. — *М.Р.*) а т[а]к: (снова следует рисунок в тексте. — *М. Р.*) (т. е. шагает только бедрами).
2) *«Чей нос лучше»* — Серую мухоловку найдете в любом издании Брема: там она похожа, помнится. У Бучкина она похожа на первом (где она одна на веточке) рис[унке]: тут он, каж[ется], и взял ее из Брема. В дальнейших его рис[унках] она теряет сходство до полной неузнаваемости. Ужасен у Бучкина ястреб с общипанными крыльями.
3) Не понял Вашей фразы: «В расск[азе] «Кто чем поет» отмечены Вами первые две картинки». Зачем я мог отмечать? Я, ка-

ж[ется], не отмечал. Боюсь, не значит ли это, что в Гизовском издании будут всего две картинки к этой вещице? Рисунки нужны на каждой странице, к[а]к в старом изд[а]нии! Впрочем, вижу: тревога напрасная: речь идет о каком-то марабу, воронах и жуке-дирижере на титульном листе рассказца и о заставке, где аист, ноты и лягушка. Картинки эти — ерунда, кон[ечно], страшная и, кон[ечно], они вклинились совершенным диссонансом в книжку. Я, каж[ется], писал о том для ГИЗ'а, что хочу *веселые* иллюстрации к этим трем вещицам. Все эти вещицы — шутейные, кон[ечно], и надо, чтобы шутка была и в рисунках. Гротеск: подчеркивание носов, ног, инструментов для извлечения звуков. Только пусть все птицы и др[угие] животные не будут деревянными, пусть живыми будут.

Аист. Когда трещит клювом, он больше голову закидывает иногда, а иногда прямо перед собой держит. У Бучкина он в позе пьющего, и шея у него непропорциональна. А нельзя передать *дребезжание* обеих половинок клюва, к[а]к передают дребезжание палочки, закрепленной с одного конца? Впрочем, это, вер[но], от лукавого... Воздушные пузыри лягушек изображены, каж[ется], правильно (глаза мне не режет). Ужасен у Бучкина бекас: у него голова жареной птицы.

4) В *«Кукушонке»* выпавшие из дупла птенцы (в траве) не птенцы, а взрослые птицы, вполне оперенные. У «птенцовых» (в отличие от «выводковых» птиц, выходящих из яйца более зрелыми) четыре стадии: 1) голые птенцы, 2) в пуху, 3) в «пеньках» (синие твердые стерженьки перьев), 4) в «кисточках» (появление на концах «пеньков» мягких опахал пера) — и уже оперенные. В пеньках и в кисточках птенцы выглядят оч[ень] по-детски и комично. Кукушка у Бучкина всюду ужасна. Он рисовал ее со шкурки — и шкурка т[а]к и осталась шкуркой в его рис[унке]. Вот, пожалуй, сведение, к[ото]рое Вам может случайно пригодиться: самка мухол[овки]-пеструшки гораздо блеклей самца. У него — черное с белым, у нее — серое с белым.

Кажется, все?

О рис[унках] Ваших к «Рыбьему дому» разрешите уж потом к[а]к-нибудь, лучше всего, когда книжка выйдет (трудно по памяти, легко, когда перед глазами рис[унки]). Безобразно тороплюсь сейчас отправить Вам это письмо. Мне рис[унки] Ваши нравятся, оч[ень] запомнился окунь, страшная щука. Ребятам, думается, будут рис[унки] доступны и интересны. Нарядность рис[унков] радует.

Крепко жму Вашу руку.

Присылайте рисунки.

Пока адрес мой: *п/о Кречевицы, Новг. окр., дер. Слутка.*

Числу к 15-му, вер[оятно], перееду опять в Новгород, где адрес мой будет *Новг., Московская ул., д. 87.*

Перед отъездом (заблаговременно) черкну Вам, а пока пишите сюда мне в деревню.

Искренний привет примите

ВитБианки

27-X-28-г.
Новгород,
Московская, 87

Дорогой Георгий Александрович.

В каждой картинке повторять все носы совсем кон[ечно] не требуется. К[а]к помочь Вам с летящим бекасом, не знаю: даже картинки приличной не вспоминается. В музее разве где-нибудь найдете соотв[етствующее] чучело. Оч[ень] трудно с полетом. Лес на первой странице «Кто чем поет» — это оч[ень] хорошо. Непременно населите его: там нос торчит, там лапа, там крыло. Ребята любят долго разбирать рисунок, радуются, находя в нем новое знакомое. Ребята любят хвостики тайн, высунувшиеся из чащи.

Выпь дует в клюв, погруженный в воду (не вынимая его).

Ваши рис[унки] к «Чьи ноги» мне просто нравятся. *(Осознать* причины — отчего нравится или не нравится мне рисунок — сразу

и быстро я обычно не могу: это приходит потом). Только я бы сделал глаз у *белки:* это не т[а]к уж оттянет внимание от ее ног.

Спасибо вам. Жму руку.

ВитБианки

3-XI-28 г.
Новгород.

Уважаемый Георгий Александрович.
Ваши рисунки к «Чей нос лучше» Мосгиз [11] мне до сих пор не переслал. Поторопите, пожал[уйста], там: необходимо, чтобы наши книжки вышли поскорей (Мосгиз их уже 9 месяцев маринует!)
«Хвостики тайн» не обязательны, кон[ечно], на рисунке.
Удалось ли дорисовать глаз белке?
А «Кукушонка» моего тоже Вы будете иллюстрировать? Если есть какие вопросы или сомнения — пишите.
Печатался ли «Рыбий Дом»? Есть ли у Вас доступ в литографию?

Искренний привет!

ВитБианки



В. Бианки. 1920-е

15-XI-28 г.
Новгород.

Уважаемый Георгий Александрович.
Большое спасибо за хорошее Ваше письмо. Очень я рад, что судьба свела нас. Думаю, еще мы поработаем вместе.
Ваши издательские и литографские огорчения более чем знакомы мне. МосГИЗ — худшее из изд[атель]ств, в к[ото]рых я печатаюсь сейчас. Туда я отдаю только старые, давно пройденные свои вещи. Если ничего не имеете против, давайте попробуем сделать вместе книжку в «Молодой Гвардии?» Возможно там удастся мне добиться того, чего мы давно добились в «Радуге» [12] и ЛенГИЗе [13]: доступа в литографию для художников.
В Ваших рис[унках] к «Чей нос лучше» я уверен вполне. Но ГИЗ'у устрою скандал за то, что рис[унки] не выслали мне на просмотр: тут дело принципа.
Полные титулы в маленьких книжках на 2-ой стр[анице] совершенно, кон[ечно], ни к чему. Если в декабре получу возможность передвигаться, буду приезжать в Москву и помогать Вам добиваться того, что требуется в оформлении книжек.

Крепко жму руку.

Ваш ВитБианки

17-XI-28 г.
Новгород.

Уважаемый Георгий Александрович.
Сегодня получил и завтра возвращаю ГИЗ'у рис[унки] к «Кто чем поет». (К «Чей нос лучше» рис[унки] обещают выслать одновремен[но] с корректурой.)

Ваши рис[унки] мне нравятся. Возражений не имею. Один только летящий бекас непохож: Вы ему слишком растянули крылья. Летает бекас быстрыми, резкими и короткими толчками крыльев. Крылья при этом не растягиваются во всю длину, к[а]к у птиц со свободным, плавным полетом. Даже когда бекас «падает» с высоты, держа крылья неподвижно, он их подтягивает к телу.
Не: (следует рисунок в тексте. — *М.Р.*), а (следует рисунок в тексте. — *М.Р.*). И туловище у хвоста короче, кажется обрубленным (снова рисунок в тексте.— *М.Р.*).
(К сожалению, не могу сделать даже пары штрихов правильно! Вер[оятно], совершенно непонятно, что я хочу сказать.)
И вот что еще: мне оч[ень] ценно было в 1-м изд[ании], что текст кончался на предпоследн[ей] странице, а на последней — рис[унок] бекаса и одно только слово: — хвостом! — (Это дает необх[одимую] паузу *при любом* чтении.)
Нельзя ли устроить т[а]к же?

Привет
Ваш Вит.Бианки

30-XI-28 г.
Новгород

Уважаемый Георгий Александрович.
Оч[ень] рад, что «Мал да удал» уже попала к Вам. Речь идет там о *малой выпи*. Кстати, эта цапелька великолепно лазает по камышу и куче. М[ожет] б[ыть], стоит показать это в последнем рисунке? (В первом — один нос.)
Две недели на целую книжку — это оч[ень] уж мало. Не спешите так уж. Кстати, ГИЗ мне и договоров еще не выслал на подпись. Отчего вдруг такая спешка?
Продольный разрез дерева с дуплом — это, по-моему, и понятно и интересно ребятам. Настаивайте на том, что Вам кажется лучше. Я, кон[ечно], буду Вас поддерживать. Редакции часто предъявляют глупейшие требования — и тут необходимо отстаивать свое.

Большой привет.
Вит.Бианки

22-XII-28 г.
Новгород.

Уважаемый Георгий Александрович.
Простите, что задержал ответ. Два дня тому назад получил В[аши] рисунки к «Мал да удал». Эти рис[унки] Ваши нравятся мне меньше других. Трудно мне в этом деле разбираться, осознать, отчего одни рис[унки] меня пленяют, другие — нет. Все же попробую.
Меньше всего смущает меня в этих рис[унках] их упрощенность *техническая* (для нашей литографии она, кон[ечно], большой плюс). Смущает меня упрощенность приемов передачи движения, поз: распластанные на 2 и 6-ом рис[унках] руки мальчика нежизненны, все фигуры (кроме курицы) на рис[унке] 8-ом — где бег, — застыли, к[а]к на внезапно остановившейся ленте кино.
В книжке все т[а]к, все правильно, ошибок нет, — и не хватает лишь одного, самого последнего (или первого?) штриха, чтобы все фигуры задвигались, рисунки ожили.
А фиксированные моменты движения детей не радуют. Теперь краски. На некоторых рис[унках] — где мальчик спит, тьма и окно, одеяло; — где все бегут, — интересны. Но вот штука: большой удар дала интенсивно черная краска — и удар этот приходится всюду не на «героя» книжки (выпь), а на рубаху мальчика, на петуха и пса. Это я приписываю крайней бедности моего текста, его убожеству: в тексте не дано никаких зацепок художнику, и художник невольно перенес удар на второстепенные персонажи.
И, наконец, еще одно: нас, питерцев, Н.А.Тырса и В.В.Лебедев приучили штрихом и краской ощущать материал, из к[от]орого сделаны изображаемые предметы и живые объекты. Черт знает, каких эффектов в этом отношении добился, напр[имер], Тырса: на птиц, нарисованных ими (так в рукописи. — *М.Р.*), хочется подуть — т[а]к дано пушистое и легкое перо, шорстку заячью или лисью (думаю сейчас об иллюстрациях Н.А.Тырсы к моей «Снежной Книге») хочется погладить, и чувствуешь

Г.Ечеистов
1920-е



ее теплоту. Вот рыбы в «Рыбьем Доме» были у Вас холодные, гладкие и скользкие, а здесь песик лишь местами покрыт шерстью (черной) — весь в проплешинах, обнажающих розово-желтое тело (лишь на хвосте — 7-ой рис[унок] — у него желтая *шерсть* ощущается). Рисунки получились оч[ень] «умственные». Вот каж[ется], все главное. Из «орнитологических» замечаний у меня только одно: летящая (над забором) выпь на рис[унке] 7-ом не похожа на цаплю. Все цапли на лету держат шею изогнутой почти к[а]к S — голова откинута назад (клюв-кинжал в любой момент может ударить, разит нападающего сокола на лету). Шея у летящей цапли, к[а]к у идущего верблюда; ноги *всегда видны* (две палки позади совершенно прямо); крылья закруглены, и хлопают ими цапли, почти к[а]к совы, к[а]к бабочки.

Вы простите меня, Георгий Александрович, за мою откровенную критику. Мне кажется, если с человеком хочешь работать, — иначе нельзя. А я надеюсь, что это — еще далеко не последняя наша книжка. Столь же откровенно скажу Вам, что текст свой я считаю весьма и весьма слабым (писал давно, еще в то время, когда думал, что в такой книжке слова должны лишь дать темы для рисунков: теперь знаю, к[а]к это неверно). По совести, не могу требовать от художника лучших иллюстраций к такому бесцветному тексту. В ГИЗ я написал, что рисунки Ваши *одобряю и Вас прошу не переделывать рисунков (кроме лишь летящей фигурки цапли)*. Отлично понимаю, что в

2 недели да еще новым для художника приемом лучшего дать нельзя. И ведь это которая уже книжка подряд в течение такого короткого времени.
Несколько слов о судьбе книжки. ГИЗ до сих пор не потрудился заключить договора со мной на две последние (переданные им уж в октябре) мои книжки: «Мал да удал» и «Пастух и Кукушки». И вдруг я получаю готовые рисунки к ним. (Поэтому, вер[оятно], договоров не шлют мне, что обязаны уплатить мне гонорар сразу по подписании договоров.) Таких «недоразумений» в МосГИЗ'е масса. Я решил поучить эту публику аккуратности — попугать. Написал им, что рисунки получил, но верну их только после подписания договоров, если не надумаю передать эти книжки в другое издательство. Рисунки я в самом деле задержал, но книжки, кон[ечно], не передам в другое изд[ательст]во.
Черкните мне, пожал[уйста], сразу: не подвожу ли я этим задерживанием *Вас?*
Мне думается, раз Вы рис[унки] сдали, и они одобрены графич[еской] комисс[ией] и автором, гонорар свой Вы должны получить беспрепятственно. Если это не т[а]к, известите: я немедленно верну рис[унки] в изд[ательст]во.
«Кукушонка» мне т[а]к до сих пор и не присылали.
Всего хорошего. Крепко жму Вашу руку.
Если меня, нак[онец], выпустят отсюда, скоро наведаюсь в Москву и уж, кон[ечно], повидаюсь с Вами. (Срок мой кончился 5 дек[абря], но Москва еще не изволила прислать нужные бумаги.)

Привет.
ВитБианки

1. Ганкина Э. З. Русские художники детской книги. М., 1963.
2. Бескин О. Георгий Ечеистов. М., 1969.
3. Цит. по кн.: Бескин О. Указ. соч., с. 5.
4. Моисей Павлович — Венгров (литературный псевдоним — Натан Венгров, 1894—1962). Поэт автор детских книг («Зверушки», «Себе самому», «Сегодня», изд. артели художников «Сегодня», Пг., 1918; «Чирики-пузырики» с ил. М. Генке, Г.Ечеистова и Н.Шифрина. ГИЗ, 1927, и другие), заведующий отделом детской литературы ГИЗа, член президиума и ученый секретарь ГУСа (см. примеч. 7, 9), редактор детских журналов «Еж» (1928—1929), «Мурзилка» (1933—1937). В послевоенные годы работал как литературовед.
5. Фейнберг Леонид Евгеньевич (1896—1980) — московский художник, ученик И.Ф.Рерберга и И.И.Захарова, участник выставок «Московского салона» (1920—1921), «Союза русских художников» (1923) и других. В 20-е годы вышло более двадцати детских книг, оформленных и иллюстрированных Фейнбергом.
6. Речь идет о фронтисписе к книжке Бианки «Рыбий дом», начинающейся авторским вступлением: «На окне в моей комнате в большой банке из-под варенья живет рыбка-колюшка по прозвищу Остропер. Я кормлю ее мотылем и каждый день меняю в банке воду. Дети приходят ко мне в гости и удивляются...»
В конечном счете с портретом Бианки ничего не получилось, и на второй сторонке обложки Ечеистов изобразил эту самую банку с рыбкой на подоконнике. В отличие от всех остальных иллюстраций в книге этот рисунок черно-белый и нарочито схематичный.
7. ГИЗ — Государственное издательство РСФСР (1919—1930), крупнейшее издательское объединение, выпускавшее до 60—70% книг в стране. Подробнее см.: Вольфсон М. Б. Пути советской книги. М., 1929.
8. Венгров Натан — см. примеч. 1.
9. ГУС — Государственный ученый совет при Наркомпросе — научно-методический центр Наркомпроса в 1919—1932 годах.
10. Бучкин Петр Дмитриевич (1886—1965), ученик В.В.Матэ и В.Е.Савинского (1904—1912), регулярно участвовал в выставках «Общества им. А.И.Куинджи» (1917, 1918, 1927, 1928 годы). В 20-е годы оформил около десяти детских книг, выпущенных в большинстве издательством «Радуга» (см. примеч. 12).
11. МосГИЗ — имеется в виду Государственное издательство РСФСР, находившееся в Москве.
12. «Радуга» — петроградское частное издательство (1922—1930), имело отделение в Москве. Владелец — Лев Моисеевич Клячко (1873—1934). Издательство специализировалось на детской иллюстрированной книге. Его роль в становлении советской детской литературы и книжной графики трудно переоценить. В «Радуге» вышли лучшие книги, оформленные Ю.П.Анненковым, В.М.Конашевичем, В.В.Лебедевым, К.И.Рудаковым, С. В. Чехониным и другими известными мастерами. Вместе с тем к работе в издательстве привлекались и малоинтересные авторы и художники.
13. ЛенГИЗ — имеется в виду ЛенОТГИЗ — Ленинградское отделение Государственного издательства РСФСР.

Наталия Абрамовна Ушакова

Вл.Глоцер

Сначала, конечно, я увидел ее рисунки, и мне кажется, что это произошло еще в моем детстве, то есть перед войной. Причем, увидал, наверное, не в книжке, а в какой-то настольной игре. (Потом я узнал, что Н.Ушакова немало делала рисунков и для таких вот игр.)
Позже, уже в сознательные годы, я не раз брал в руки книжки с ее иллюстрациями и сразу угадывал: это Ушакова.
Ее имя несколько раз упоминал в разговорах, и с неизменным пиететом, мой знакомый, искусствовед. А мнения профессионалов-друзей, как известно, для нас многое значат.
И, наконец, уже в 70-е годы я встретил в томе литературно-художественного наследия Н.Купреянова его письма к той же самой Н.Ушаковой. И писал Купреянов ей не какие-нибудь пустяки, а, можно сказать, исповеди. (Однажды Наталия Абрамовна пояснит мне: «мой старинный знакомый был, меня с детства знал, и мы как-то с ним очень

Н.Ушакова
С.Федорченко. Угадай
М.: ГИЗ, 1929. Обложка



Н.Ушакова
С.Федорченко.
Кому горе, кому смех
[М.]: ГИЗ, 1928. Обложка





Н.Ушакова
Наталья Кончаловская
Сосчитай-ка!
[М.]: Детгиз, 1959. Обложка



Н.Ушакова
Н.Жбанкова. Собаки на работе
[М.—Л.]: ГИЗ, 1928. Страница книги

были душевно близки».) Вот фрагмент одной из них:
«Я падаю духом. В этом стыдно сознаваться, но лучше сознаваться во всем честно, чем делать вид, что все обстоит великолепно, когда это не так. Я не понимаю, к чему, зачем надо преодолевать столько трудностей, отдавать столько энергии и в конце концов походить на опрокинувшийся автомобиль, колеса которого вертятся в воздухе, ни за что не задевая и даром расточая энергию, а кузов беспомощной грудой лежит на земле. Жалкое сравнение, правда? Но мне часто кажется, что не я один, все мы похожи на этот автомобиль...» (письмо 13 октября 1919 года)[1].

Н.Ушакова все больше заинтересовывала меня, и мне захотелось с ней познакомиться и поговорить. К тому же представился повод, — вернее, необходимость: я готовил к публикации выступление В.В.Лебедева, и мне надо было кое о чем ее расспросить, ибо, во-первых, Лебедев касался двух работ Ушаковой, а во-вторых, она присутствовала при их обсуждении [2].
И я пошел к ней. Живет она в старомосковском районе, в переулке у Кропоткинских ворот. Дом начала века. Большая коммунальная квартира. Вы звоните в отдельный звонок, и вам открывает высокая пожилая женщина.
Это и есть Наталия Абрамовна Ушакова. Она приглашает вас пройти в ее большую комнату, с сохранившимся (он сразу слева от входа) изразцовым камином, широким итальянским окном и какой-то необыкновенной темно-синей люстрой-шаром. В комнате прямо на вас смотрят два мужских портрета в старинных рамах («школа Рокотова». «Неизвестные портреты неизвестных художников, — комментирует Н.А.,— все неизвестное. Хорошие»), слева — эскиз занавеса к «Мещанину во дворянстве» работы Сапунова, маленькие, но очень притягательные картины старых мастеров; кресла, диванчики, полки книг в кожаных переплетах — всё из давно



Ж рассыпалось совсем!

Потеряла буква Ю
Перекладинку свою!

Н.Ушакова
Сергей Михалков (из Ю.Тувима)
Азбука
[М.]: Детский мир, 1958
Разворот книги

ушедшего московского быта. Но, разумеется, это не прежний быт, потому что все стеснилось в одну комнату. Она и жилище и мастерская Н.А.Ушаковой.

Когда (не в первый приход) Наталия Абрамовна упомянет, что здесь, у хозяев комнаты — ее покойного мужа, литературоведа, переводчика, основателя крупных библиотек Николая Николаевича Лямина и у нее — не раз бывал М.А.Булгаков и что сохранились книги и журналы с его дарственными надписями, которые вы можете рассмотреть, то в вас как бы еще укрепится историко-литературный интерес к этой комнате и ее хозяйке [3].

Но я пришел сюда не ради М.Булгакова (кто-то объявил в популярном журнале, что по такому-то адресу бывал Булгаков — и началось паломничество!) — меня интересовала Н.Ушакова как художник детской книги, потому что детская книжка и была главным делом ее жизни.

Ее первая книжка для детей, то есть с ее рисунками, — «Клю и Кля» С.Заяицкого, об обезьянах — вышла в 1925 году. А последние переиздаются и поныне, в двух основных издательствах: «Детская литература» и «Малыш». Наталия Абрамовна еще работает, и как старшая помогает, в частности, своей племяннице, тоже детской художнице.

Ни в одной библиотеке теперь не сыщешь столь полного набора детских книжек, какой бывает собран у самого иллюстратора.

Н.А. кладет передо мной стопку книжек. Даже не заглядывая в титульные страницы, легко распределить эти книжки по *десятилетиям*: 20-е годы, 30-е, 40-е... Печать времени, и более узко — своего десятилетия — лежит на каждой из них. 20-е годы никогда не спутаешь не только с 40-ми, но и с 30-ми. 20-е годы... Частные ли издательства («Радуга», Г.Ф.Мириманова), ГИЗ ли — облик общий, своих лет. В начале 30-х у книжки один вид, во второй половине — уже другой. Сороковые годы: плохая бумага, плохая печать, — война. 50-е: офсет, офсет, офсет... При всей изобретательности в обложках («Я обложки любила делать»), книжки художницы в 20-е годы не отличались, пожалуй, «лица необщим выраженьем». Двухтрехцветная литография, которой тогда многие пользовались, или в еще большей степени — растушеванный карандаш с обводкой как-то сглаживали индивидуальность. Стиль, равно свойственный что московской детской книге, что



...и все это, перемешиваясь с картами Брюсова пас'янса, летело в порывах бури перед глазами Бутурлина.

Н.Ушакова [А.Чаянов] Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина... М.: [Изд. автора], [1924]. Фронтиспис



Н.Ушакова
А.Толстой. Золотой ключик. Игра
М.: Художественный фонд СССР, 1944. Обложка



Н.Ушакова
Наталья Кончаловская
Что случилось?
[М.]: Детгиз, 1945. Разворот книги

ленинградской, в ее массовой интерпретации. Нет, конечно, и в этих книжках — впрочем, вполне случайных для художницы — попадаются живые, ритмичные картинки (Н.Жбанкова «Собаки на работе». [М.—Л.]: ГИЗ, 1928; С.Федорченко «Кому горе, кому смех». М.—Л.: ГИЗ, 1928; А.Родченко «Жучкины ребята». Л.: Радуга, 1927), но это еще не особый почерк художника.

Правда, уже в этих картинках есть иногда что-то от того способа рисования, который утвердится в ее иллюстрациях в будущем. Белое поле страницы Н.Ушакова почти никогда не закрашивала, никакой цветовой среды не давала, а располагала изображение, предмет — в движении, но на белом пространстве полосы. Изображение благодаря этому делалось крупнее, выходило на первый план. Так, судя по их рисункам, видят предмет сами дети. И было у многих этих изображений еще одно свойство, сохранившееся в рисунках художницы впоследствии. Она давала как бы схему предмета, который так же походил на реальный, как походит на реальный какая-нибудь детская игрушка.

«Очень многие меня ругали за то, что я без всякого страха делала самые невероятные вещи, — рассказывает Н.Ушакова, — вот пароход, например. Я понятия не имела, как он должен правильно выглядеть. Или самолет... Когда книга выходила, надо мной смеялись. Из-за парохода издевался всегда Голицын, он моряк был (художник В.Голицын.— *Вл.Г.*). „Хотел бы я посмотреть, — говорил он,— как бы вы на таком пароходике доехали бы"... А я тогда говорила, что это игрушечные. А игрушки могут быть какие угодно...»

Но мир детской книжки населен не только неодушевленными предметами. Он немыслим без животных, и вот их, не будучи анималистом, Н.Ушакова рисовала всегда тоже в своей манере — по-игрушечному добро.

«По-моему, — говорит художница, — в детской книге все персонажи должны быть симпатичными. Поэтому, например, медведь, если его сделать с точки зрения анималиста правильно, будет неприятный. А я даю в нем даже что-то от игрушечного медведя. Вот это отметил как-то Горлов, и он со мной согласен».







Н.Ушакова
Экслибрисы

Д.Горлов — старый художник-анималист, и его отзыв для Ушаковой тем более ценен.

Да, игрушечный, невсамделишный мир — это и есть главное в изобразительном почерке Н.Ушаковой. Этот мир для ребенка не уменьшенный в сравнении с реальным, а самый что ни на есть настоящий, большой. Потому что и познание реального мира осуществляется для него через игрушку, и сама игрушка представляет собой модель предмета из взрослого мира, к которому ребенок всем сердцем стремится. Силой своего воображения ребенок и реальный предмет преображает в игрушку. Вот что такое для него игрушечный мир.

Н.Ушакова пришла к этому изображению не сразу. Оно проглядывает в ее иллюстрациях 20-х годов и, пожалуй, окончательно *как почерк* определяется к концу 40-х — в 50-е годы. В эти годы художница много иллюстрирует в Детгизе и в других издательствах, выпускающих детскую книжку. Но книжка — не единственный жанр, в котором работает для детей Н.Ушакова. Сама и вместе с конструктором детских игр Ю.Бугельским она создает книжки-игрушки, настольные игры и проч., проявляя выдумку, изобретательность, вкус и добиваясь при этом, чтобы печатная игрушка была и полиграфически осуществима, и понравилась детям. Таковы книжка-игрушка «Кот-книгоноша» ([М.]: Детгиз, 1957), игра «Золотой ключик» А.Толстого (М.: Художественный фонд СССР, 1944), игра «С утра до вечера» Натальи Кончаловской и Рины Зеленой (М.: Сов. художник, 1945) и другие. В эти годы она участвует в конкурсах Детгиза на лучшую книжку и книжку-игрушку, и ее работы отмечаются премиями [4].

Само собой, в продукции детского издательства была целая категория книжек, подходящих по сюжету к почерку художницы, и Н.Ушакова их иллюстрировала. Это «Игрушки» А.Барто ([М.]: Детгиз, 1951), ее же «Новые игрушки» (там же, 1947), «Ясочкина книжка» Н.Забилы (М.—Л.: Детгиз, 1953) и другие. Плюшевый мишка («Уронили мишку на пол...»), ватный заяц («Зайку бросила хозяйка...»), деревянный бычок («Идет бычок, качается...»), лошадка из папье-маше и т. п.— все было близкое маленькому ребенку, кукольное, уютное. Мягкость фактуры, цвета, ненавязчивая игрушечность людей и предметов, которые располагались на листе, кажется, совсем просто, как детские кубики, делали иллюстрации Н.Ушаковой живыми и приятными для ребенка.

Но тут ее подстерегала одна опасность, и художница, увы, не всегда избегала ее. Случалось, что изображения (чаще всего самих детей) были сладенькими, излишне гладкими,— очень уж хотелось издателям (был период!) сделать на картинках не детей, а детишек. Умиляйтесь, детишки, это... вы! Есть такие рисунки, например, в «Ясочкиной книжке» (1953). Мир грозил превратиться в мирок. Вообще же, хороших, истинно детских книжек у художницы немало. Она иллюстрировала первое издание «Истории Власа, лентяя и лоботряса» В.Маяковского ([М.]: Молодая гвардия, 1927), и ее иллюстрации поэту понравились, «Маленьким детям» Л.Толстого ([М.]: Детиздат, 1937), «Дудочку и кувшинчик» В.Катаева (М.—Л.: Детиздат, 1941), «Загадки» Корнея Чуковского ([М.]: Со-

трудник, 1946), «Азбуку» Сергея Михалкова (из Ю.Тувима) ([М.]: Детский мир, 1958)... — список этот может быть очень длинным [5].

С благодарностью вспоминает Наталия Абрамовна трех художественных редакторов (из множества встреченных в жизни): В.В.Лебедева, С.М.Алянского (оба — в Детгизе) и А.И.Евменова (из Музгиза).

О Лебедеве она рассказывает: «Он очень мало <в Москве> делал книжек, по выбору... С ним я сделала книги четыре-пять, наверное. Я думаю, очень большую пользу принесло его редакторство для меня. Всегда мы редактировали почему-то не в издательстве: или он приходил сюда, или (он жил тогда у Сарры Дмитриевны [Лебедевой] на улице Горького) я к нему. Я помню, как он сказал: „Хорошо, что у вас в окно видны деревья"... Он говорил, что мне нужно обращать внимание только на правильность рисунка. Чтобы основа была правильно нарисована. А дальше можно делать на этой основе что угодно. А вот манера, фактура — это его вполне устраивало, это ему нравилось даже».

Конечно, в большой, долгой жизни Н.А.Ушаковой была не только детская книга. Начинала она в 1920 году с гравюр, которые подарила П.Д.Эттингеру, знаменитому собирателю, а он взял и отдал их в тоненький журнал «Москва», в котором тогда сотрудничали такие художники, как С.Чехонин, Д.Митрохин, А.Остроумова-Лебедева, П.Митурич... («Это он мне такой сюрприз устроил, Павел Давыдович».) В 20-е годы делала обложки для разных «взрослых» книг в издательствах «Новая деревня», «Недра», для ГИЗа... С ее рисунками выходили две книжки А.В.Чаянова (занимающего теперь многих в связи с именем М.Булгакова), прозаика, поэта, краеведа, автора книги «Старая западная гравюра» (М.: издание М. и С.Сабашниковых, 1926), экономиста, профессора Тимирязевской сельскохозяйственной академии [6]. Иллюстрировала в «Academia» «Азербайджанские сказки», там много буквиц («Они их ужасно напечатали. Они их уменьшили намного и пустили на сетку. И поэтому получилась такая мазня») [7]. Рисовала станковые вещи с натуры. Делала (и очень хорошие!) экслибрисы (для физика П.Капицы, для директора Института изобразительной статистики — был такой в 20-е годы — Э.Асмуса, для своей племянницы Н.Обуховой...).

Но делом жизни осталась детская книжка.

1. Купреянов Н.Н. Литературно-художественное наследие. Статьи и воспоминания. Автобиография. Из писем. Каталог произведений. Составители Н.С.Изнар и М.З.Холодовская. Общая редакция, предисловие и комментарии Ю.А.Молок. М.: Искусство, 1973, с. 128—129.,

2. Я имею в виду свою публикацию «Лебедев говорит о рисунках» в «Сов. графике' 7» (М.: Сов. художник, 1983).

3. Журнал «Советское фото» воспроизвел несколько фотографий М.А.Булгакова, которого снимала Наталия Ушакова (см.: Лидия Яновская. На снимках Михаил Булгаков. Сов. фото, 1985, № 7, с. 33—35).

4. В заметке «Конкурс на книжку-игрушку для детей» «Вечерняя Москва» писала 10 октября 1944 года:
«Закончился организованный издательством детской литературы Наркомпроса РСФСР конкурс на лучшие книжки-игрушки для детей дошкольного возраста. На конкурс были представлены занимательные азбуки и веселые арифметики, книги о природе и животных, детские военные игры и игрушки-самоделки, книжки с передвижными картинками, сборники русских народных сказок и другое.
Первые премии получили: художники Ю.Васнецов за книгу „Русская азбука", Н.Ушакова и Ю.Бугельский — авторы книжек-игрушек „Елка", „Книжный киоск" и „Ванька-Встанька — книгоноша"...»
А 13 ноября 1944 года та же газета сообщала: «Книжка-игрушка „Щенок" художников Н.Ушаковой и Ю.Бугельского со стихами А.Барто вышла... 100-тысячным тиражом. Это первая книжка-игрушка из числа премированных на недавно закончившемся конкурсе Детгиза на лучшую книжку-игрушку...»

5. Вот один из немногих известных мне отзывов об иллюстрациях Н.Ушаковой. Автор статьи «Основные вопросы детской литературы» (в журнале «Звезда», 1930, № 3) приводит высказыванье «левых западноевропейских педагогов» в связи с выставкой советской детской книги за границей: «Иллюстрации в русских книжках полны вкуса, как и слова песенок. Они выразительны, характерны и ярки по краскам. Для изображения животных — штрих, напоминающий нежный быстрый рисунок японца, стилизация, исходящая из крестьянской игрушки, формы простые и синтетические, как на плакатах. Если говорится о вещах, плоскостные рисунки, живые, откровенные, как переводные картинки, где использованы модуляции карандаша (прием, хорошо знакомый детям),— вот способ, который рисовальщики вроде Лебедева, Кузнецова, Шервинской, Ушаковой употребляют, чтобы говорить глазами и пониманием детей. И мы сами не устаем перелистывать эти страницы, богатые поэзией» (с. 193).

6. См. заметки А.Вулиса «Что может отразиться в зеркале?» («Вопросы литературы, 1987, № 1, с. 213—217).
Вот полные названия двух книжек А.Чаянова с иллюстрациями Н.Ушаковой (изданных, кстати сказать, под псевдонимами автора и художника): «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей. Романтическая повесть, написанная ботаником *X*, иллюстрированная фитопатологом *У*» (М.: [Изд. автора], V год республики [1922]. Тираж 1000 экз.) и «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина, описанные по семейным преданиям московским ботаником *X* и иллюстрированные фитопатологом *У*» (М.: [Изд. автора], VII год республики [1924]. Тираж 500 экз.).

7. Азербайджанские тюркские сказки. Перевод, статьи и комментарии А. Багрия и Ш. Зейналлы. Под общей редакцией Ю. М. Соколова. Иллюстрации, концовки, инициалы, переплет, форзац и суперобложка Н. А. Ушаковой. [М.]: Academia, 1935.

Мир Евгения Чарушина

Вл. Глоцер



Э.Кузнецов
Звери и птицы Евгения Чарушина
М.: Советский художник, 1983
Обложка

Это уже не первая книжка о Евгении Чарушине и, кстати, не первая книга самого автора об этом художнике (первая, написанная в соавторстве с Я.Чарнецким, вышла в 1960 году в издательстве «Художник РСФСР»). Тем более, наверное, нелегко было сказать о Чарушине по-новому.

А — сказано.

Всякий пишущий знает по себе, как непросто очертить художественную индивидуальность, и сделать это, пожалуй, тем труднее, чем заметней, очевидней, сильней индивидуальность художника.

Похоже, что Э.Кузнецову, автору книги «Звери и птицы Евгения Чарушина» (М.: Сов. художник, 1983), подобная трудность незнакома. С легкостью и, я бы сказал, с известным артистизмом он выявляет индивидуальность мастера.

Вначале, конечно, он должен сказать вообще об анималистике как о жанре, ибо в нем мастер прославился.

«Анималистика <...>, — пишет автор, — давно существовала в искусстве, но как некий прикладной, ремесленный жанр, и отношение к ней было традиционно снисходительным. Некоторые большие мастера хорошо рисовали животных (хотя и не все), но никто из них не делал и никогда не сделал бы это основным занятием. Живописцы второго и даже не второго, а третьего ряда — да, а еще добросовестные рисовальщики картинок для научных книг и атласов. Но Чарушин хотел работать на уровне подлинного искусства...»

Высота обозначена. Теперь предстоит сказать, чего же достиг художник.

Размышляя о двух его книжках-картинках 1929 года — «Вольные птицы» и «Разные звери», — Э.Кузнецов говорит: «У Чарушина <...> каждая (без исключения!) картинка прежде всего произведение искусства — и мы так на нее смотрим, а уже потом воздаем должное точности художника. <...> Каждая картинка не похожа на другую, в каждой свой собственный эмоциональный мотив — определенный характер в определенном состоянии. <...>

„Олени" — одна фигура почти, но не буквально, повторяет другую, создавая ритм плавного и ровного, ничем не смущаемого бега слева сверху — направо вниз, и ощущение характерной шаркающей походки. „Кабаны" — сходное движение двух фигур по диагонали, но оно затруднено, утяжелено пластикой зверей да еще перебито мелкими пестрыми фигурками поросят.

„Медведь" — тяжелая статичность: большая туша развернута симметрично и фронтально (маленькие глазки уперлись в зрителя) и плотно сидит на странице — в состоянии задумчивости, ну, или, скажем, сосредоточенности...» И так далее.

После этого автор находит нужным сказать о методе изображения животного, принятом у художника.

«Чарушин, — рассуждает Э.Кузнецов, — выработал свой подход — чисто живописный и, быть может, самый убедительный <...> Он рисует не контурно, а можно сказать антиконтурно, необычайно искусно передавая фактуру шерсти или перьев <...> Но он на этом не останавливался и не утрачивал предметности. Он искусно создавал ощущение массы тела. Эта масса где-то тяжелеет, сгущается (скажем, в лапах или в морде, где тело как бы выходит наружу), а где-то разряжается; эта масса сосредоточена внутри и постепенно теряет свою плотность к поверхности. Мы не видим, да и не можем видеть, самого тела животного, но мы чувствуем его под скрывающим его покровом».

Наконец автору остается сказать, какое место занял художник среди анималистов. И, размышляя о «зрелом, "классическом" Чарушине», о его, по мнению автора, вершинной работе (1935 года), он пишет:

«И до того его уже ставили в ряд с маститыми анимали-

стами, годами накапливавшими свой авторитет — Ватагиным, Комаровым, Формозовым, а теперь ему уже отдавали предпочтение — настолько неоспорима была та новизна, которую он внес в это дело <...> Его старшие товарищи — Лебедев, Тырса — знали и рисовали животных безукоризненно (они даже соперничали друг с другом в тонкостях изображения лошади), но та глубина постижения и передачи индивидуальности зверя или птицы (индивидуальный характер в индивидуальном состоянии), к которой пришел Чарушин, им все-таки была недоступна».

Далее следует напрашивающаяся сама собой оговорка о В.Курдове.

Индивидуальность очерчена и доказана. (Конечно, я протянул лишь ниточку доказательства — в книге оно богаче и объемнее. И даже в приведенных цитатах, как можно было заметить, делал купюры.)

Попутно автор сформулировал открытие (отличие, особенность) Чарушина как анималиста: в его рисунках передан «индивидуальный характер в индивидуальном состоянии» (в другом месте о том же: «определенный характер в определенном состоянии»).

Однако я, кажется, забыл за всем этим главное — что книга Э.Кузнецова не искусствоведческий трактат, то есть книга для избранных, а «беллетризованная повесть о жизни и творчестве» художника (анонс серии «Рассказы о художниках» на IV странице обложки). Как же совмещает автор искусствоведческий анализ с беллетристическим изложением?

Опять скажу сразу: успешно. Так, что читатель нигде не чувствует швов.

Я думаю, дело тут в том, что автор с первых же страниц



Э.Кузнецов
Звери и птицы Евгения Чарушина
М.: Советский художник, 1983
Фрагмент обложки

вводит нас в мир Чарушина, справедливо полагая этот мир исходным для художественного творчества мастера.

«Чарушин, — пишет он, — носил внутри себя целостный мир — мир животных, виденных и прочувствованных им,— мир, не зависящий от того, какие книги придется иллюстрировать, мир, давно сложившийся в основных чертах и лишь продолжающий развиваться. Все, что ни делал Чарушин — в иллюстрации или эстампе,— все это, хотя формально и отвечало заданной теме, на самом-то деле было откликом на мир, живущий в нем и постоянно требующий выражения».

И, продолжая эту мысль, автор возражает критикам, упрекавшим художника в отсутствии пейзажа. «...В животном, — говорит он, — для Чарушина заключался весь интересный ему мир, и мир этот для него был неизмеримо богат и уже не нуждался в дополнении чем бы то ни было. <...> На своей узкой площадке он разрешил такие задачи, которые до него никто и не ставил, и задачи не „звериные" или „птичьи" (потому что искусство таких не знает), а человеческие».

Конечно, ключ к миру Чарушина дал автору и сам Чарушин: в его автобиографических заметках, не раз цитируемых на страницах книги, многое способно подсказать биографу и знатоку творчества, что́ любил, что́ отстаивал художник. Но, оттал-

киваясь от этих высказываний, Э.Кузнецов по сути воссоздает картину мира художника. И этому воссозданию веришь, потому что, кроме всего, у автора хорошее перо.

Не стоит думать, что Э.Кузнецов всегда апологетичен по отношению к своему герою. Нет, это не так. Он, скажем, не одобряет пейзажи Чарушина, не одобряет его картины на партизанские темы, не одобряет многое в занятиях скульптурой. Все это, по его мнению, ниже таланта мастера.

Вместе с тем он чуток к эволюции художника и, обдумывая изменение его почерка и прочее в последние десятилетия, говорит: «Бывают художники, способные к сильным переменам, бывают даже нуждающиеся в переменах как в источнике творческого обновления. Чарушин же решительно не был приспособлен к каким бы то ни было перестройкам, был чужд гибкости. Ценность его искусства определялась его удивительной цельностью и органичностью человека и художника».

Тут бы и поставить точку. И сказать, что эта маленькая «повесть о жизни и творчестве» стала по-своему новым словом о художнике. Но читательская придирчивость заставляет меня добавить кое-что к сказанному.

Евгений Чарушин — художник *и писатель*. Быть может, автор и прав, что «литература все-таки была для него делом в какой-то мере побочным», но писателем, а не только членом Союза писателей, он все же был. И при том, что в книге рассказано, как он начинал писать и печататься, и как засиживался в редакционной комнатке Самуила Яковлевича Маршака, и в какой ряд детских писателей попал, и как к нему отнеслась литературная критика, и даже дан очень хороший литературоведческий анализ его прозы, — при всем том чего-то не хватает в исследовании этой стороны художественной личности Чарушина. Может быть, хотя бы биографического интереса к его писательству. «Он был прекрасный рассказчик (наследственно от отца), им заслушивались, и Курдов не зря говаривал ему: „Женя, к тебе приставь стенографистку, и будет книга за вечер". Как просто, не правда ли? Не потому ли в нем, уже ставшем известным писателем, продолжало жить отношение к литературному труду как к чему-то немного легковесному, почти как к баловству, которое уж никак не сравнить с серьезным и требующим квалификации делом художника».

Нет, я не хочу спорить с Чарушиным,— мало ли как он стремился представить свой литературный труд в глазах окружающих! Но чтобы этому поверил серьезный автор?! Маршак, который гордился «тем, что был крестным отцом Чарушина-писателя» (собр. соч. М., 1972, т. 8, с. 411), еще в 34-м году говорил «о замечательных по своей тонкости и точности охотничьих рассказах Евгения Чарушина» (там же. М., 1971, т. 6, с. 238).

И вряд ли эта «тонкость и точность» достигалась совсем уж просто. На выставках мы видели оригиналы книжных работ Чарушина и удивлялись кропотливости его техники, сказывающейся хотя бы в том, как заклеены, перерисованы и снова вписаны в общую композицию отдельные фрагменты. Но мы не видели рукописей Чарушина. А даже если б увидели и в них не оказалось ни единой поправки,— разве бы это свидетельствовало о легкости труда, о «баловстве»? Любой из классических рассказов Чарушина («Лесной котенок», «Медвежата», «Верный Трой») может всем своим строем и стилем служить опровержением этой мысли. Видимая бесхитростность изложения, рассказа от первого лица, есть как раз проявленье большой внутренней работы над текстом, подспудной, предварительной работы. И если проза действительно так легко давалась Чарушину, то почему, продолжая трудиться в полную силу как график, он не создал в последние десятилетия почти ничего нового как писатель?..

Другие вопросы могут возникнуть у читателя при заглядывании в библиографию и примечания (что, конечно, уже никак не относится к самой «повести»). Книга Э.Кузнецова издана в 1983 году. Но в «Библиографии» почему-то нет солидного сборника «Мир Чарушина», выпущенного еще в 1980-м (Л.: Художник РСФСР) и включающего и статьи и воспоминания о мастере. (При том, что перечислены даже некоторые рецензии или отдельные страницы, посвященные Чарушину в общих работах.) Уже первый автор в «Библиографии» поименован с ошибкой: не И.Алексеев, а известная в области детской книги А.Алексеева. Ссылка в примечаниях на рукопись Ю.Васнецова теперь неверна, поскольку это уже не рукопись, а напечатанные воспоминания в «Мире Чарушина». Вместе с тем дотошному читателю хотелось бы знать, где хранятся упомянутые в одной из ссылок «Автобиографические наброски» Е.Чарушина. И так далее.

Но все это вопросы только дотошного читателя, и не главные. Главное уже сказано.

Далекое и близкое

«Союз романиста и художника»

А.Корнилова

Тесная связь литературы и искусства, столь характерная для XIX столетия, особенно сильно ощущалась в 1830—1840-е годы. «Замечательно, что русские художники никогда не занимались так литературою и не сходились так близко с нашими литераторами, как в это время»,— писал Н.А.Рамазанов [1].

Эти слова как нельзя более можно отнести к Григорию Григорьевичу Гагарину, который волею судеб оказался связанным с лучшими поэтами и писателями своего времени.

В 1830-х годах это был А.С.Пушкин, в начале 1840-х — М.Ю.Лермонтов и В.А.Соллогуб, позднее — Я.П.Полонский, А.К.Толстой и другие. Степень близости и характер творческих контактов в каждом отдельном случае были различны. Если по отношению к Пушкину Гагарин выступал в качестве иллюстратора, то с Лермонтовым его связывали совместное участие в кавказских экспедициях, жизнь в походной палатке и, главное, «художество»: оба рисовали и делали акварельные наброски, причем часто на одном и том же листке бумаги. Иные, более сложные отношения связывали Гагарина с Соллогубом.

Оба они, писатель и художник, одновременно работали над повестью Соллогуба «Тарантас», которая вышла в свет в 1845 году. Появление этой книги стало событием не только в литературе, но и в области книжной графики и полиграфии. Издание пользовалось столь шумным успехом, что Белинский сравнивал его с успехом «Мертвых душ» Гоголя и «Петербургского сборника» Некрасова.

Иллюстрации, во многом способствовавшие этому успеху, были выполнены по рисункам Гагарина известным гравером Е.Е.Бернардским, с которым художник и раньше делал совместные работы [2]. Однако монограммой Гагарина сопровождались всего лишь две иллюстрации, в остальных же случаях под изображением стояла только подпись гравера. Это обстоятельство ввело в заблуждение исследователей, приписывавших достижения Гагарина известному иллюстратору А.А.Агину [3]. Уже одно это, пусть и ошибочное, суждение потомков говорит о художественном достоинстве и высоком профессиональном уровне, свойственном рисовальщику.

Не только потомки, но и современники высоко оценивали труд Гагарина. «Один известный любитель, скрывший свое имя,— не только мастер рисовать, но и великий художник, и знает Россию», — писал об иллюстраторе «Тарантаса» В.Г.Белинский [4].

Отсутствие подписей рисовальщика под иллюстрациями, по-видимому, не вызывало у современников больших затруднений в определении подлинного его имени. Уже само упоминание «известный любитель» предполагало лицо конкретное, знакомое если не широкой публике, то все же достаточно значительному кругу читателей; а круг читателей «Тарантаса» в первую очередь составляло светское общество, где каждая



Портрет В.А.Соллогуба
Литография Л.Вагнера
1843

повесть Соллогуба воспринималась как долгожданная новинка. В произведениях писателя искали прототипов, сюжетов и описаний, знакомых читающим. В этом обществе имя князя Гагарина было хорошо известно. Более того, и рисовальщик, и писатель не только принадлежали к одному кругу, но оба имели в нем одинаковую репутацию дилетантов. И литература, и искусство были для них занятием, а не службой: основной род деятельности того и другого находился в области, лежащей весьма далеко от профессионального искусства. Гагарин служил по дипломатической части, а Соллогуб — чиновником особых поручений при Министерстве внутренних дел. «Я был светским человеком между литераторами и литератором между светскими людьми»,— писал он в своих мемуарах [5]. Эти воспоминания создавались десятилетия спустя, когда мода на его произведения уже отошла в прошлое. В них Соллогуб старался всячески отмежеваться от круга профессиональных писателей и представить себя литературным дилетантом «чистой воды». Словно оправдываясь, он говорил, что некогда нашумевшая повесть «Большой свет» (1839) была написана «по случаю», по просьбе великой княгини Марии Николаевны, а по поводу «Тарантаса» сообщал, что создал его из подписей к рисункам князя Гагарина [6]. Поза литературного дилетанта, принятая Соллогубом, соответствовала его образу жизни и характеру поведения. Дилетантизм Гагарина был явлением более сложным. Если Соллогуб не скрывал своего авторства, то Гагарин, напротив, не желал раскрывать перед публикой своего имени. Подобное отношение к «гласности» диктовалось различием социальной природы литературного и художественного дилетантизма. Если литераторы-дилетанты были преимущественно дворяне и труд их не имел сколько-нибудь предосудительного характера в глазах общества, то художественный дилетантизм был иного свойства.

С давних времен художники причислялись к классу ремесленников, что казалось оскорбительным для дилетанта-дворянина. Стремление отмежеваться от ремесленной стороны профессионализма и сопутствующей ему материальной, денежной заинтересованности было характерным сословным признаком дилетантизма. Дилетант бескорыстно служил чистому искусству, и его творчество ни в коей мере не должно было быть связано с «массовой продукцией», иначе в глазах представителей его круга это выглядело бы чем-то вульгарным. Как, по выражению П.А.Вяземского, ни одна дама, принадлежащая к высшему свету, не могла появиться в маскараде без маски, так и молодой человек из светского общества не мог поставить свое имя под рисунками, изданными, как мы теперь бы выразились, массовым тиражом.

Однако и без подписей художника современники были достаточно осведомлены о подлинном создателе рисунков к «Тарантасу». Так, в письме Л.С.Бороздны-Стромиловой к сестре ее М.С.Воейковой от 3 марта 1846 года читаем: «Вышла в свет новая книга «Тарантас», которая много делает шуму, Соллогуба, рисунки кн. Гагарина. Вышел первый экземпляр иллюстрации...» [7]. Итак, нетрудно убедиться, что никакой тайны в имени художника, собственно, не было. Правда, это касалось лишь круга «посвященных», но круг этот был достаточно обширен. В него входили и москвичи, и петербуржцы, и даже иностранные корреспонденты. Много сведений об этом дает опять-таки эпистолярное наследие. Благодаря ему не только подтверждается авторство гагаринских рисунков, но и последовательно, по этапам воссоздается история возникновения замысла иллюстративного цикла к «Тарантасу».

Предыстория уводит нас в Москву, где осенью 1839 года одновременно находились и автор будущей повести, и ее иллюстратор. О том, каково было настроение московского общества того времени, свидетельствует письмо двоюродного брата художника князя И.С.Гагарина к П.А.Вяземскому. Пользуясь иносказанием, И.С.Гагарин писал, что в его глазах Москва — это «город, где <...> можно встретить колоссальное количество ворон и сорок, несколько прехорошеньких молодых особ и небольшое число мужчин блестящего ума. Они отличаются громадным достоинством сохранять пыл и живость в своих идеях, черпая для них пищу нигде как в самих себе» [8].

«Небольшое число мужчин блестящего ума» — это энциклопедически образованные «московские авторитеты», чье преимущество в обществе определялось не по знатности, не по заслугам, не по богатству даже, хотя и то, и другое, и третье «в них присутствовало, но по степени умственного и нравственного критерия» [9]. Их мнения и красноречие привлекали к себе внимание общества, а историко-философские дебаты отражали столкновение двух зарождавшихся течений русской общественной мысли — западничества и славянофильства. Свидетелем этих идеологических споров был и молодой Григорий Гагарин, гостивший в это время в Москве. Вместе со своим двоюродным братом И.С.Гагариным он внимательно следил за начавшейся полемикой. Младший брат И.В.Киреевского, студент А.Елагин, писал: «Гагарин дипломат, франт, и между тем ходит каждый день на Никольскую покупать старые книги. Это замечательно. По-русски говорит он дурно, по-французски так хорошо и скоро, что не поймешь. Сболтнет фразу, так что и не расслушаешь, а между тем на Никольскую ходит» [10].

Можно предполагать, что в данном случае речь идет о кузене художника, хотя на Никольскую, в поисках старых книг, наверняка могли ходить оба брата.

Будучи в Москве, Григорий Григорьевич впервые увидел древнерусскую архитектуру: стены и башни Кремля, узорочье старинных теремов и церквей. Недаром Соболевский в 1833 году в приписке к письму Одоевскому писал: «Мне очень жаль, что мало был он в Москве и, следовательно, не мог он вглядеться в наше старинное рисование, то есть в нашу архитектуру, в нашу древнюю утварь, в наше готическое, которое удивительно способно к разнообразию и прикрасе».

И здесь же добавляет: «тут попытки у него славные» [11].

Как и у Гагарина, изучение России стало основной целью для героя повести Соллогуба «Тарантас», Ивана Васильевича, только что вернувшегося из-за границы:

«— А как это вы, батюшка, будете изучать Россию?.. — с недоумением спрашивает Василий Иванович.

— Я буду отыскивать ее исторические остатки, разбирать ее памятники, собирать ее предания — и подобно Кювье, который отыскал и воссоздал давно исчезнувший мир, мне удастся, может быть, с помощью друзей, вновь восстановить старинный нас-



Портрет Г.Г.Гагарина
Акварель К.П.Брюллова
1829

тоящий быт русского народа: я сам дам новое направление его просвещению, направление истинное, ни у кого не заимствованное и которое будет лучшей опорой его величия».

«Кстати о литературе,—писал И.С.Гагарин в уже цитированном нами письме к П.А.Вяземскому,—Соллогуб едет сегодня или завтра в Казань вместе с Григорием (Гагариным. — *А.К.*): союз романиста и художника для использования couleur locale. Я ими восхищаюсь, но сам не имею мужества встретиться с дурными дорогами, холодом и клопами» [12].

Сама мысль путешествовать по России для завсегдатая московских и петербургских гостиных казалась чем-то невероятным. Это отразилось и в тексте «Тарантаса», в диалоге Ивана Васильевича с князем N:

«— Ну, а вы, что поделываете?
— Да я так-с... Хотел бы попутешествовать.
— Как! По России?
— Да-с.
— Ах, это оригинальная идея... Что же вы хотите здесь видеть?
— То, чего не увидишь за границей.
— Право, желаю вам удовольствия и успеха. По-моему — умереть за родину, только жить за границей...»

Для князя N желание путешествовать по России казалось по меньшей мере странным, для князя Гагарина оно было продиктовано потребностью узнать и понять свою Родину, свой народ, а по-настоящему узнать русскую провинцию можно было лишь изъездив, исколесив ее вдоль и поперек.

Случай скоро представился. Гагарин должен был ехать в Казанскую губернию, чтобы вступить во владение наследственным имением. Соллогуб отправлялся туда же по служебным надобностям. Давнее знакомство (они встречались еще в детстве) и общность интересов объединили их.

Совместная поездка была лишь благоприятным поводом к созданию уже задуманного произведения. Она дала свежие и новые впечатления как автору, так и художнику. В дорожном альбоме Гагарина появились натурные зарисовки: почтовые станции, деревни, перелески, колодец возле избы. Встречаются и жанровые композиции: мужик, наливающий водку из штофа в стакан (позже, в измененном варианте, он будет введен в иллюстративный ряд книги), чаепитие в избе; тарантас, застрявший на дороге; хозяин постоялого двора с надписью «в Муроме» и другие. Это был тот первичный материал, на основе которого строились и повествование, и иллюстративный цикл повести. Разработка их делалась, очевидно, параллельно. Одни и те же впечатления обыгрывались и в тексте, и в зарисовках. Несмотря на обилие рисунков и их импровизационный характер, в альбомных композициях тем не менее присутствует про-

думанная система. В отличие от набросков к поэме Пушкина «Руслан и Людмила» в альбоме 1832—1833 годов, наброски к «Тарантасу» сделаны не только более профессионально, с точки зрения их графического исполнения, но и с куда более определенно выраженными целью и последовательностью, которая позднее отразится и в компоновке текста.

Вначале, перелистывая страницы альбома, зритель чувствует себя как бы на месте путешественников, смотрящих в окно из коляски. Вместе с ними он проезжает город Владимир, останавливая взгляд на древней и славной его архитектуре (здесь появляется рисунок «Золотые ворота»), минует избы незнакомых деревень, расположенных вдоль почтового тракта (рисунки на двух следующих страницах), задерживается, наблюдая пляску цыган у дороги, замечает бредущего по обочине странника; каждому из этих эпизодов соответствует определенный набросок.

Но вот первые дорожные впечатления остаются позади. Путешественники утомлены. В серии натурных набросков наступает пауза. Возможно, за этой паузой скрываются долгие вечерние беседы, обмен мнениями, обсуждение замысла будущей книги, наметки первых ее глав, первых иллюстраций. И хотя альбомные страницы этого не сохранили, но результат совместного творческого контакта обнаруживает себя уже сразу на следующих листах альбома. И как после всякой паузы, вслед ей начинает звучать новая тема — тема «Тарантаса». Появляется первоначальный вариант заставки к первой главе будущей книги. Это пока что только набросок, но в нем уже найдено то единственно верное решение, которое впоследствии перейдет в печатное издание и станет своеобразной визитной карточкой «Тарантаса».

В круглой орнаментальной рамке помещены обращенные друг к другу профильные портреты героев произведения: Иван Васильевич — слева, Василий Иванович — справа. Позднее, в печатном варианте издания, они меняются местами, а орнаментальная рамка исчезнет. В альбомном наброске рядом с портретом каждого из героев изображен ряд предметов, которые воспринимаются как атрибуты, характерные для данного персонажа. Возле портрета Ивана Васильевича, молодого человека, только что вернувшегося из-за границы, помещены каретные часы, книги, фарфоровая статуэтка. Возле Василия Ивановича — казанского помещика лет пятидесяти — трость, конторские счеты, картуз и пачка «жукова табаку». В окончательном, печатном варианте эти атрибуты останутся, изменится лишь композиция да будут введены некоторые «уточнения», то есть предметы станут еще конкретнее указывать на характер героев.

Возле Василия Ивановича появятся дорожный погребец, «неизбежный спутник каждого степного помещика», плетеная коробочка и баночка с надписью «икра». Натюрморт, помещенный рядом с портретом Ивана Васильевича, станет еще более изысканным. Каретные часы будут заменены небольшой живописной картиной итальянского мастера, заключенной в пышную золоченую раму, к статуэтке (теперь это «Охотничья собака») присоединятся дорожная лампа и альбом в кожаном переплете с тисненой надписью «Путевые впечатления». Возле Василия Ивановича художник поместит газету «Казанские губернские ведомости», а напротив, возле Ивана Васильевича, — французскую «Journal de Illustration».

Несмотря на эти позднейшие уточнения, решение основной заставки, открывающей книгу, было найдено сразу. Так же сразу, по-видимому, был определен «ключ» самого повествования, построенного на противопоставлении двух героев.

Уже в первоначальном альбомном варианте Гагарин сообщил Ивану Васильевичу портретные черты Соллогуба. Отголоском впечатлений совместной поездки был и другой портретный рисунок, где Соллогуб представ-



Г.Гагарин
В.Соллогуб. Тарантас
СПб., 1845. Заставка к I главе

лен в восточном халате, а Гагарин — в длиннополом сюртуке.

На альбомных страницах портретные изображения чередуются с натурными зарисовками и набросками, прямо ориентированными на иллюстративный цикл к «Тарантасу». Это и сюжетный рисунок «Больной старик — смотритель», и «Дети со стариком на пепелище», и «Мужик в остроге», и «Иван Васильевич, летящий на фантастической птице», и «Падающий тарантас». Несмотря на то что все рисунки носят импровизационный характер, в них заложен определенный ритм, созвучный ритму будущей повести, намечающий ее композиционные вехи. За кажущейся случайностью проглядывает тщательно разрабатываемая система.

Не только сами иллюстрации, но и другие, не менее существенные элементы книжного оформления определились уже на стадии альбомного варианта. Таковы оригиналы буквиц, или инициалов, к главе «Станция» — могучие руки, держащие классический портик, который скрывает покосившуюся избушку; или к главе «Губернский город» — роющиеся в грязи свиньи и вороны, усевшиеся им на спины. На одной из страниц альбома помещен даже «макет» разворота книги с заголовком и текстом для главы 3-й, позднее, в окончательном варианте издания, несколько измененный.

Содружество писателя и художника было настолько тесным, что слова Соллогуба, будто бы повесть написана «к рисункам Гагарина», возможно, и не являются преувеличением. Позже в своих воспоминаниях Соллогуб прямо подчеркивал, что «Тарантас» «...мы строили во дни нашей молодости с Гагариным, так прекрасно его украсившим и доставившим ему несомненно его неожиданный успех» [13].

В этой связи интересно предположение Э. Г. Герштейн о том, что двенадцатая глава книги — «Печорский монастырь» — была написана под непосредственным влиянием художника. В самом начале поездки,

6 октября 1839 года, в альбоме появился рисунок «Печорский монастырь в Нижнем Новгороде»[14]. Позже он почти без изменений был перенесен в печатное издание. В рисунке, как и в иллюстрации, отразились и интерес к русской архитектуре, пробудившийся в Гагарине с первых же дней его приезда в Россию, и понимание характера форм древнего зодчества, и проникновение в природу памятника.

Так, об этом не раз вспоминали и современники; в письме от 26 января 1840 года А.И.Тургенев описывал вечер у Валуевых, где Григорий Гагарин, только что вернувшийся из поездки, рассказывал «о художествах в России: разрушение старины в Нижнем Новгороде»[15]. А 18 мая 1840 года А. И. Тургенев записал в своем дневнике: «К кн. Григ. Гагарину... о древней русской архитектуре: три элемента, византийский, татарский и итальянский, в наших церквах и зданиях. Теперь без смысла ставят украшения на церквах, как должны быть на теремах и др.»[16].

Этот же вопрос затронут и в тексте главы «Печорский монастырь»: «Вообще, можно сказать, что в нашей народной архитектуре господствуют три начала: начало византийское, или греческое, перенесенное вместе с верою во времена Владимира; начало татарское, или испорченное арабское, водворенное с татарами, и, наконец, начало времен Возрождения, заимствованное у Запада в царство Иоанна Грозного. Изучение этих начал и взаимной их соответственности могло бы служить основой для наших зодчих. Им предстояла бы, кажется, великая и прекрасная задача, посредством мелких украшений, отдельных частей, уцелевших подробностей, словом, посредством всех указаний, разбросанных по России, воссоздать исчезающее искусство, отнюдь не уничтожая освященную веками связь трех различных начал, но изучив только каждое начало в настоящем его источнике».

Подобные рассуждения воспринимаются как прямой отголосок бесед, услышанных А.И.Тургеневым в доме Гагарина. В этом контексте становится понятным и удивление Ю.Ф.Самарина, написавшего рецензию на вышедшее в свет издание повести: «Печорский монастырь» — риторическое упражнение в описательном роде, неизвестно почему попавшее в «Тарантас»[17].

Историко-архитектурный аспект и общая тональность повествования этой главы, действительно, были далеки от сатирической направленности других глав и плохо ассоциировались с авторством Соллогуба. Для Гагарина же они весьма симптоматичны и позднее получили развитие в его теоретических работах, благодаря которым художник заслужил репутацию «столпа византинизма в России».

На основе датировки альбомных рисунков прослеживается хронология самого путешествия. Выехав из Москвы в сентябре 1839 года, Гагарин и Соллогуб вернулись обратно в середине января 1840 года. Рисунок «Фили» помечен шестнадцатым числом. В двадцатых числах путешественники были уже в Петербурге. 26 января А.И.Тургенев встретил Гагарина у Валуевых, а 13 февраля П.А.Вяземский писал в Баден: «Соллогуб ездил по России с Григорием Гагариным, и они готовятся издать свои impressions de voyage (впечатления от поездки.— *А.К.*) под именем «Тарантас». Говорят, что иллюстрации Гагарина удивительная прелесть. Я их еще не видал»[18]. Очевидно, тогда же дорожный альбом Гагарина с рисунками к «Тарантасу» стал известен в обществе. Однако дело с изданием книги продвигалось не быстро. Вначале первые семь глав «Тарантаса» были помещены без иллюстраций в журнале «Отечественные записки» за 1840 год. По этому поводу В. Г.Белинский, бывший редактором журнала, писал: «„Тарантас" — так называется новое произведение графа В.А.Соллогуба, с талантом которого знакомы наши читатели. Все сочинение состоит из рассказа о путешествии из Москвы в Мордасы двух лиц: Василия Ивановича, 50-летнего рус-

ского помещика, и Ивана Васильевича, молодого человека, только что возвратившегося из чужих краев, жаждущего открыть в России какой-то новый идеальный мир и решившегося писать свои путевые впечатления на той дороге, которую совершает он вместе с прозаическим Василием Ивановичем. Рассказ полон наблюдательности, остроумия и оригинального юмора. Он будет состоять из 20 глав и издается особою книгою с множеством политипажей, рисованных нарочно для него князем Гагариным. Разумеется, издание может состояться не прежде, как все картинки и виньетки будут вырезаны на дереве в Париже. Издание будет великолепное» [19].

Упоминание о Париже не случайно. Если в начале 40-х годов образцом художественно иллюстрированной книги служили западноевропейские, в частности французские, издания, то к середине этого десятилетия положение изменилось. Книгоиздательское и книготорговое дело в России интенсивно развивалось. Увеличивалось число иллюстрированных изданий. Теперь в Петербурге были основаны самостоятельные отечественные типографии, выполняющие эти работы. Содружество автора книги, ее художника, типографа и в конечном счете книгопродавца определяло успех издания.

Подписание книги в печать цензором А.Никитенко состоялось 24 октября 1844 года. Издание ее было предпринято в одной из лучших типографий Петербурга того времени — «Journal de Pétersburg», помещавшейся на углу Кирпичного переулка в доме купца К.Шитта.

Гагарину, работавшему вместе с гравером Бернардским, помимо иллюстраций принадлежало общее решение книжного ансамбля. Все, начиная от заставок, виньеток, концовок, кончая рисунком шрифта, характером набора, соотношением печатной полосы с белыми полями, отступами и спусками, — все было им глубоко продумано.

Книга предназначалась не только для чтения, но и для рассматривания. Она выполнена в большом формате, хорошо сверстана, прекрасно отпечатана. На плотной желтоватой бумаге без водяных знаков специально отлитым шрифтом набран текст. Пропорции наборной полосы по отношению к размеру страницы найдены безукоризненно. Черные буквы, прорисованные четким и чистым контуром, легко читаются. Иллюстрации в тексте до такой степени с ним связаны, что подчас фраза, помещенная под картинкой, воспринимается как пояснение к ней. Так, под иллюстрацией «Мужик в остроге» набрано: «Небольно весело, барин, сидеть в остроге»; под изображением тарантаса — «А каков тарантас-то? — Ась?.. Сущая колыбель!»; под картинкой с самоваром — «Уже кипящий самовар бурлил в кругу стаканов и чайных орудий» и так далее.

Изображения органически вписываются в полосу набора и свободно в ней размещаются. Нет ни рамок, отделяющих их от текстового массива, ни специальных «отступов». Непринужденность и легкость, с которыми иллюстрации вводятся в страницу, создают ощущение, которое в книжном оформлении принято называть «воздухом».

Каждая глава начинается с отдельного листа, украшенного заставкой. Под ней помещается название, выделенное специальным шрифтом, и далее — текст, начинающийся с буквицы, вкомпонованной в орнаментальное или сюжетное изображение: «М» — мальчик, сидящий на печи (глава XVII), «Т» — ворота (глава IX) и т. д. Заканчиваются главы орнаментальными концовками, стиль которых выдержан на протяжении всего издания. Единство и продуманность всех элементов оформления создают впечатление цельности и органичности художественного решения книги.

Заставка к первой главе — «Встреча», — как мы уже говорили, представляет собой вариант, найденный еще в дорожном альбоме художника: это портреты героев повести, с которыми впервые знакомится читатель. Тема знакомства обыгрывается и в названии главы, и в тексте, и в иллюстрации. Ком-

позиционно заставка расчленена на две части. Слева изображен Василий Иванович, напротив — Иван Васильевич. Изысканным жестом он опирается на переплет дорожного альбома с надписью «Путевые впечатления». Собственно, вся книга — это путевые впечатления, и заставка служит ей своеобразным изобразительным эпиграфом. Выражение «Путевые впечатления» проходит через все издание, включаясь и в само повествование, и в элементы оформления. Это словосочетание помещено на титуле книги, и на упомянутом альбоме, и в названии главы III, и в подзаголовке к главе XIX — «Впечатление первое». Рисунки к повести — также путевые впечатления: это дорожный альбом, переработанный и доведенный до формы печатного издания. Заставка к I главе отличается от всех остальных своей повествовательностью. Однажды охарактеризовав героев, художник уже не будет повторяться, и натюрморты, служащие средством характеристики, в дальнейшем уже не появятся. Их место займет единая однажды выработанная орнаментальная форма выставки, в которую будут вкомпонованы профильные изображения персонажей и картуш с надписью: «глава такая-то». Повторяясь от главы к главе 19 раз, эта заставка может вызвать у читателя впечатление некоторого однообразия. Профессиональный книжный график вряд ли пошел бы на такой риск, но свободного художника, впервые предпринявшего опыт создания книги, это, очевидно, не беспокоило. Главное — он выдержал принцип компоновки книги в целом.

Иллюстративный цикл, включающий в себя главным образом полуполосные изображения, построен соответственно тексту. Большая часть иллюстраций знакома нам по альбомным наброскам. Одна из наиболее известных (к главе «Купцы») изображает чаепитие в харчевне. За столом, покрытым «пегой скатертью», сидят три купца — рыжий, черный и седой. Перед ними — высокий медный самовар, круглый чайник, стаканы толстого прозрачного стекла и неизменное блюдечко с колотым сахаром. За чаепитием идет деловая беседа. Прямо под рисунком текст: «Ну, а мука какова? — спрашивает рыжий.— Ничего-с,— отвечает седой,— нынешний год с рук сошла аккуратно...» Заслугой художника было то, что он отметил не только внешние колоритные черты персонажей — стриженные в скобку волосы, окладистые бороды, широкие кафтаны,— но и уловил характерное выражение их лиц с серьезной сосредоточенностью и той природной сметкой, которая свойственна русскому купечеству.

Первоначальный вариант этой иллюстрации намечен еще в альбомном рисунке. По сравнению с иллюстрацией в нем больше свободы, непосредственности и легкости, ярче выражена индивидуальность самих типов. При переводе в гравюру эти черты были отчасти утрачены, но вместе с тем появились бóльшая четкость формы, твердость контуров, концентрированнее стала сама композиция. В гравюре, как и в рисунке, помимо трех основных фигур присутствует четвертая, которая дана на втором плане. Этот персонаж — «купец победнее», в изношенном армяке,— несет в основном литературную нагрузку и введен ради соответствия с фабулой. В художественном же отношении композиция из трех фигур была куда более цельной, что, очевидно, чувствовал и художник, так как основная группа хорошо скомпонована и проработана с большой тщательностью.

К числу иллюстраций, в основе которых лежали натурные наброски, относятся «Цыганский хор», «Мужики, встречающие помещика хлебом-солью», «Мужик в остроге» и другие. Их отличают верность натуре, характерность трактовки типов, общая правдивость образов. Однако не все иллюстрации таковы. Существуют и другие, которые условно можно было бы разделить на несколько групп.

Первая группа включает изображения, хотя и имеющие в основе реальные наблюдения, но выполненные, по-видимому, не во время

◄ 133 ►



Г.Гагарин
В.Соллогуб. Тарантас
СПб., 1845. Печорский монастырь

поездки, а позже, в процессе создания книги. Элемент реального сочетается в них с большой долей тенденциозности, или идеализации, что, как правило, связано с характером текста. Так, например, в главе «Сельский праздник» описание деревни явно далеко от действительности. «Длинное, бесконечное селение красовалось в самом торжественном для него виде. Перед высокими, украшенными резьбой избами сидели на лавках мужики и бабы, щелкая орехи. Праздничные наряды пестрели издали яркими цветами». Навряд ли путешественники встречали по дороге подобные «потемкинские деревни». Но иллюстрация должна была соответствовать тексту, и в главе «Сельский праздник» появилось изображение «праздничной деревни». Стройный ряд домов, вытянутых вдоль улицы четкой прямой линией, скорее напоминает образцовый архитектурный проект, чем реально существующую деревню. Высокие тесовые кровли, балконы с точеными балюстрадами, нарядные, украшенные «полотенцами» наличники окон с расписными ставнями, тесовые ворота, увенчанные фронтонами и шпилями, — словом, в изображение перенесен полный набор элементов образцового архитектурного проекта. Благодаря этому иллюстрации сообщается та доля идеализации, которая заложена в самом тексте. Однако подобного рода изображений в книге немного.

Гораздо более существенной представляется другая группа — шаржированные сатириче-

ские иллюстрации. Будучи прямо связаны с текстом, они создают яркую картину остросоциальных типов эпохи. Такова появившаяся еще в альбоме зарисовка к третьей главе — «Начало путевых впечатлений». Она непосредственно вкомпонована в текст, изобличающий нравы, и изображает иерархическую лестницу, символизирующую эволюцию социальных типов — от мужика до чиновника.

Единственный положительный тип здесь — простой мужик, человек из народа, степенный и благообразный. Остальные персонажи — уродливые создания, олицетворяющие общественные пороки. Это и дворовый, с наглой, презрительной миной взирающий на мужика, и приказный, хитро прищуривший заплывшие глазки, подобострастно склонившийся в сторону вышестоящего, и повытчик, властный угрюмый тип с головой, втянутой в плечи, и чиновник с прилизанными височками и приторно-лживым выражением физиономии. Все фигуры выстроены по одной линии, и только мужик композиционно выделен из общей галереи отрицательных типов, он как бы делает шаг вперед, выступая из общей шеренги.

Символика изображения усугубляется тем, что каждого из персонажей с двух сторон поддерживают приплясывающие скелеты. Чередование фронтальных фигур, застывших в неподвижных позах, и динамичных «пританцовывающих» скелетов создает определенную ритмичность композиции. Ощущение ритма еще более подчеркнуто чередованием штрихового тонированного рисунка фигур и легкого очертания контуров скелетов. Введение подобных элементов символики представляется данью былому увлечению художника романтизмом. Однако яркая сатирическая заостренность образов, их общественно-социальная критическая направленность позволяют говорить уже об ином этапе творчества Гагарина, предвосхищающем собой эпоху расцвета русской реалистической графики.

Соединение этих двух начал: с одной стороны — элементов символики, доведенных порой до фантастических, гротескных форм, и с другой стороны — правдивого и реалистического изображения окружающего,— является отличительной особенностью книги. Оно заложено в самом тексте, двойственный, пародийный характер которого неоднократно отмечался исследователями. В тех случаях, когда автор в своих описаниях приближается к реальной действительности, иллюстрации также делаются близки первоначальным наброскам с натуры; когда же приключения путешественников, в угоду фабуле, приобретают самый невероятный характер, иллюстрации тоже становятся фантастическими.

Так, в последней главе «Сон» герой переживает ночной кошмар. Уже с самого начала повествования — «Поздно вечером...» — художник предваряет это ощущение, решая буквицу «П» как обрамление для зловещей трагической маски. Соответственно дальнейшему действию, происходящему в ирреальной обстановке, в текст вводится описание темных демонических сил, преследующих героя. Эта чисто романтическая форма требовала и соответствующей иллюстрации. Как бы заранее оправдываясь, извиняясь за нее, автор вкладывал в слова героя свое отношение к происходящему. «Иван Васильевич был очень недоволен».

«— Наконец, дождался я впечатлений, — думал он,— и в самом пошлом, самом глупом роде... И надо же быть такому несчастию. Ищу современного, народного, живого,— и после долгих, тщетных ожиданий добиваюсь какой-то бестолковой фантастической истории... — я, вообще, этого подражательного, разогретого фантастического рода терпеть не могу... Экая досада. Неужели суждено мне век искать истины и век добиваться только вздора?»

Иллюстрация изображает Ивана Васильевича, летящего на фантастической птице. «Тарантас действительно становился птицей. Из козел вытягивалась шея, из передних колес образовывались лапы, а задние обращались



Г.Гагарин
Купцы. Рисунок к повести
В.Соллогуба «Тарантас»

в густой широкий хвост. Из перин и подушек начали выползать перья... И вот странная птица, орел не орел, индейка не индейка, стала тихо приподниматься... и полетела». Изображение фантастической птицы занимает почти все поле иллюстраций. На черном фоне, символизирующем «тьму» и «могильный холод», выделяется серебристый, очерченный тонкими штриховыми линиями контур фантастического пернатого существа. На спине птицы, судорожно вцепившись руками в перья, сидит Иван Васильевич. Волосы его растрепаны, туалет не в порядке, он «зажмурил глаза и ни жив ни мертв съежился на странном своем гипогрифе». Со всех сторон обступают его уродливые чудовища. «Кочерги в вицмундирах, летучие мыши — в очках, разряженные в пух франты с визитной карточкой вместо лица под шляпой, надетой набекрень, маленькие дети с огромными иссохшими черепами на младенческих плечиках, женщины с усами и в ботфортах, пьяные пьявки в длиннополых сюртуках, напудренные обезьяны в французских кафтанах, бумажные змеи с шитыми воротниками и тоненькими шпагами, ослы с бородами, метлы в переплетах, азбуки на костылях, ...все это прыгало, вертелось, скакало, визжало, свистело, смеялось, ревело...»

В фантастической завуалированной форме, оттеняющей двойственный художественный мир повести, дана, по сути дела, разоблачающая картина светского общества. Однако в иллюстрации она не столь аллегорична, как в тексте. Нет здесь ни кочерги в вицмундире, ни визитной карточки в шляпе. По сравнению с литературными образами, образы, созданные художником, куда более конкретны, а в некоторых случаях кажутся даже портретными.

Последнее обстоятельство естественно вызывало желание усматривать в них «сатиру на лицо» и искать сходство с известными современниками Гагарина. Так, в одном из изображенных склонны были видеть П.Я.Ча-

адаева, в другом предполагали барона Геккерена или В.А.Мусина-Пушкина [20]. Заманчивость отождествления с конкретными деятелями эпохи распространяется не только на данную иллюстрацию, но также и на другие.

Предполагаемым прототипом кривляющегося литератора А.Н.Савинов считает Ф.В.Булгарина. В искаженном гримасой лице угадывалось портретное сходство с известным своей однозначной репутацией «Фиглярины», чье прозвище варьировалось в многочисленных эпиграммах того времени [21]. А.М.Кантор полагает, что возможным прототипом этого карикатурного персонажа следует считать издателя журнала «Библиотека для чтения» О.И.Сенковского, прославившегося своими хлесткими фельетонами, которые он печатал под звонким псевдонимом «Барон Брамбеус». Это предположение может казаться вполне обоснованным, так как в тексте, сопровождающем иллюстрацию, речь идет именно о «неблагопристойной» журнальной критике, представителем которой был О.И.Сенковский.

Однако, вчитываясь в текст, можно предположить и другую версию, заключающуюся в том, что художник создал некий суммарный, типизирующий образ, соединив в нем черты не одного, а нескольких однородных прототипов. Это могла быть сатира не столько «на лицо», сколько на группу лиц, представляющих собой определенное литературное направление. Как раз в одну из таких групп и входили Булгарин и Сенковский. Популярность обоих была достаточно велика. Роман Булгарина «Иван Выжигин», повесть Сенковского «Предубеждение», зубоскальные фельетоны «Библиотеки для чтения» и трескучие статьи «Северной пчелы» завоевали широкий круг читателей, особенно в провинции. «В России пишет один Булгарин»,— саркастически замечал Пушкин в 1831 году в письме к Плетневу [22].

Соллогуб был знаком с Пушкиным и, конечно, знал его мнение по поводу состояния отечественной словесности. Вероятно, беседы автора с Пушкиным и его литературными соратниками — Жуковским, Вяземским, Плетневым — отразились в главе «Нечто о словесности», которая занимает несколько обособленное место в структуре «Тарантаса». «—Да! одна даровитая, но усталая, которая показывается в люди редко, смиренно, иногда с улыбкою на лице, а всего чаще с тяжкою грустью на сердце...» Здесь писатель явно имеет в виду представителей пушкинского круга. После гибели поэта его литературные соратники выдерживали глубокое и длительное молчание. В их адрес ядовито высказывался сотрудник «Библиотеки для чтения» В.А.Солоницкий: «Поседелые рыцари гусиного пера Крылов, Жуковский, Вяземский и другие, к которым причисляет себя и Плетнев, по-прежнему не принадлежат ни к какой партии, или лучше сказать составляют особое племя, которое ничего не делает, величественно покоясь на заслуженных или незаслуженных лаврах» [23]. Зато «другая наша литература,— продолжает Соллогуб устами своего героя,— напротив, кричит на всех перекрестках, чтобы только ее приняли за настоящую русскую литературу· и не узнали про настоящую. Эта литература приводит мне всегда на память крикливых сидельцев Апраксина двора, которые чуть не хватают прохожих за горло, чтоб сбыть им свой гнилой товар. Признаюсь, я не видел ничего смешнее, удивительнее и отвратительнее этой подложной литературы».

Упоминая о «сидельцах Апраксина двора», Соллогуб как бы прямо указывает на автора очерка «Гостиный двор» Ф.В.Булгарина, который писал: «Я помню еще Петербургский Обжорный ряд в Апраксином переулке, где ели ежедневно и до тысячи человек...» [24]. «Впрочем, если хотите, у нас есть множество таких литератур,— продолжает Соллогуб,— несколько петербургских, несколько московских, несколько губернских, и в каждой литературе есть несколько партий, которые в муравьиных кучках двигаются, хлопочут и суетятся... Ревностные члены разрозненного



Книга путевыхъ впечатлѣній выпала изъ рукъ Ивана Васильевича.

За то Василій Ивановичъ былъ въ восхищеніи. Онъ шевелилъ плечами, притопывалъ ногой, даже подтягивалъ довольно хриплымъ голосомъ и утопалъ въ удовольствіи. Цыганки окружали его со всѣхъ сторонъ. Тѣ, которыя не пѣли,

Г.Гагарин
В.Соллогуб. Тарантас
СПб., 1845. Цыгане

тела, они угощают святую Русь стихами на манер Ламартина, драмами на фасон Шиллера... и, наконец, той чудовищной неблагопристойностью, которая называется, с позволения сказать, журнальной критикой...»
Писатель-фигляр изображен Гагариным приплясывающим на груде переводных французских романов. На переплетах читаются имена Жюля Жанена, Эжена Сю и других модных в то время романистов.
Иллюстрация Гагарина была сатирой, направленной против «неистовой» французской словесности.
«Водораздел» между истинной литературой и произведениями Булгарина и Сенковского был настолько явным, что обличение «торгового» направления возникало и в публицистике, и в изящной словесности, и в изобразительном искусстве, где оно принимало форму карикатуры. По адресу «неблагопристойной журнальной критики» и «развлекательной» литературы постоянно появлялись резкие, направленные «на лицо» карикатуры. В этом жанре выступали А.О.Орловский, К.П.Брюллов, Н.П.Степанов. Известна карикатура Степанова на «тройку» присяжных журналистов — Булгарина, Сенковского и Греча, выполненная в 1840-х годах. Портретное сходство в ней очевидно, и именно в нем была цель и острота карикатуры. Совсем иное — область книжной графики.
В иллюстрации Гагарин вряд ли мог позво-

лить себе «сатиру на лицо». Во-первых, это не соответствовало самому жанру иллюстрации, а во-вторых — не отвечало характеру и принципам художника, тому внутреннему такту, который был всегда ему свойствен. Достаточно вспомнить его позицию в случае с иллюстрированием «Пиковой дамы», когда художник не счел возможным передать внешнее сходство старой графини с ее прототипом, княгиней Н.П.Голицыной, хорошо знакомой как самому Гагарину, так отчасти и читающей публике. Это противоречило бы этическим нормам, принятым в том обществе, к которому он принадлежал.

Проезжая Казанским почтовым трактом, Гагарин не мог не заметить резких социальных контрастов, которые ему, только что вернувшемуся из-за границы, должны были казаться особенно вопиющими. По сравнению со странами Западной Европы Россия предстала перед просвещенным молодым человеком страной отсталой в общественно-политическом и экономическом отношениях. В провинциальной глуши это обнаруживалось еще резче, нежели в столицах. Однако, не будучи по своей природе последовательным обличителем, Гагарин, как правило, пользовался традиционной художественной формой — аллегорией.

Особенный простор для аллегории давал не основной иллюстративный ряд «Тарантаса», а, так сказать, дополнительный, в частности, тематически решенные изображения буквиц, начинающих главы. В этом отношении наибольшей известностью пользуется уже упоминавшаяся буквица IV главы под названием «Станция». Она представляет собой сюжетный рисунок, в композицию которого включена заглавная буква «К», и изображает две мускулистые руки, держащие классический портик перед покосившейся избушкой. Строгие очертания четырехколонного портика скрывают убогое бревенчатое строение с провалившейся кровлей, задний двор, грязную лужу и кучу навоза, возле которой роется большая черная свинья. Этот задний план четко отделен от переднего, благодаря чему портик и примыкающая к нему часть ровной и гладкой мостовой с невысокими, симметрично поставленными колышками по обочине воспринимаются как чистая декорация. Очевидно, художник хотел показать контраст между идеей почтовой станции, этого культурного учреждения, и действительным их состоянием в России, ...приближающим их к свинушникам»,— писал К.С.Кузьминский [25]. В данном случае Гагарин воспользовался аллегорией, олицетворяющей контраст видимости и сущности. Эти отвлеченные категории получили в его рисунке конкретное воплощение.

Традиционно исследователи связывали это изображение с демократическим направлением русской сатирической графики, прямо указывая на то, что некоторые из иллюстраций к «Тарантасу» «по силе социального смысла удержались бы и на страницах произведений Салтыкова-Щедрина» [26]. Но хотя Гагарин и «шел дальше Соллогуба в понимании социальных и политических противоречий, тормозящих развитие России» [27], он все же был весьма далек от обличительного пафоса, с которым в нашем представлении связывается творчество М.Е.Салтыкова-Щедрина. Тот смысл, который художник, вольно или невольно, сообщил своей аллегории, может быть соотнесен отнюдь не с пафосом произведений Салтыкова-Щедрина, а с пафосом того произведения, иллюстрации к которому он делал. Как Соллогуб и его повесть, по определению Белинского, целиком принадлежат к «гоголевскому направлению» в литературе, так и сатира Гагарина — того же свойства. В ней еще много романтизма, от интереса к couleur locale (местному колориту), ради которого оба путешественника совершили свою поездку по России. Это, скорее, тот интерес к национальному, который свойствен романтизму вообще и «раннему» Гагарину в частности.

Помимо буквиц существенным компонентом оформления «Тарантаса» были композиции,





Г.Гагарин
Эскизы к повести
В.Соллогуба «Тарантас»

которые условно можно назвать «промежуточными», расположенными между основными иллюстрациями и более мелкими деталями книжного оформления — виньетками, заставками и т. д. Эти вкомпонованные в текст изображения представляют собой чаще всего натюрморты. Они, так же как иллюстрации, прямо связаны с текстом. «Уже кипящий самовар кипел и бурлил в кругу стаканов и чайных орудий», — гласит надпись под изображением, помещенным посредине страницы, внутри текста. На столе, крытом скатертью, крупным планом медный самовар, стоящий на специальной подставке, а подле него, на подносе, выстроились заварочный чайник, молочник, сахарница и стакан прозрачного стекла, сквозь которое просвечивает чайная ложка. Рядом помещены пышный ситник, чайная чашка и горящая свеча. Эта гравюра имеет монограмму Гагарина. Выполнена она очень тщательно, с большим вниманием к самим вещам,

ным движеніямъ разскащика не трудно было узнать въ немъ стараго отставнаго солдата.



«Экой служивый!» говорилъ кто-то въ толпѣ. «Ай-да

Г.Гагарин
В.Соллогуб. Тарантас
СПб., 1845. Деревенская улица

передаче их материальной основы. Так, блестит, отражая свет, медный бочок самовара, просвечивают сквозь прозрачное стекло пустого стакана чайная ложка и край блюдца, матово отсвечивает фарфор чайника и молочника. Причем эти эффекты достигаются лишь умелым обыгрыванием черного и белого, вертикальных и горизонтальных штрихов, проведенных уверенным твердым резцом. Композиция хорошо скомпонована и органически вписывается в текстовой блок страницы.
Той же любовью к вещам отличается и натюрморт в тексте главы II — «Отъезд». Он изображает погребец и также сопровождается надписью: «Вот каков русский погребец!» Здесь же дается и подробное описание этой неизменной принадлежности каждого путешественника. «Этот погребец, обитый снаружи тюленьей шкурой, щетиной вверх, перетянутый жестяными обручами, заключает в себе целый чайный прибор, изобретение, несомненно полезное, но вовсе не замысловатой отделки. Откройте его: под крышкой поднос, ...в ларце, внутри оклеенном бумагой, чинно стоит чайник грязно-белого цвета с золотым ободочком, к нему соседятся стеклянный графин с чаем, другой, подобный ему, с ромом, два стакана, молочник и мелкие принадлежности чайного удовольствия». На откинутую крышку ларца наброшено белое льняное полотенце, спадающее вниз большими крупными складками.

Суровое домотканое полотно, украшенное прошивками, кажется уже не раз стиранным и особенно мягким по сравнению с металлическим и фарфоровым блеском предметов, аккуратно сложенных внутри погребца. Точно так же разнятся по своей фактуре материалы обивки ларца: ворсистая щетина тюленьей шкуры и тонкие жестяные полоски, перетягивающие ящик. Функционально композиции, составленные из «предметов», как бы воссоздают образ налаженного привычного быта, оставленного путешественниками. Однако и в дорожной неустроенности они стремятся к максимальному комфорту, символом которого и становятся вещи, с которыми связано представление о тепле и уюте. Вещи в данном случае играют особую роль, и особую роль занимает их изображение в иллюстративном цикле. Как свидетельство того, что «Тарантас» иллюстрировался Гагариным в большом временно́м промежутке, можно рассматривать отдельные элементы оформления книги, появившиеся явно не во время поездки художника с писателем, а позднее, по окон-

Г.Гагарин
В.Соллогуб. Тарантас.
СПб., 1845. Писатель-фигляр



которую называютъ, съ позволенія сказать, журнальной критикой... Но все это, слава Богу, не русское. Русскій никогда не узнаетъ своего роднаго генія въ жалкомъ фиглярѣ, который коверкается и пляшетъ передъ нимъ въ лохмотьяхъ и, повѣрьте, на толкучемъ рынкѣ собирателей чужаго ума, Русскій человѣкъ не отзовется ни на одинъ голосъ ему незнакомый и непо-

чании ее, при выпуске издания. Эти новые для Гагарина элементы стилизованы в манере старопечатных книг с большой долей «русско-византийского» стиля. На титуле книги старославянской вязью набрано название — «Тарантас. Путевые впечатления». В самом рисунке буквиц, нарочитом выделении их красным цветом на фоне желтоватой плотной бумаги, заложена прямая ассоциация с рукописными текстами старинных византийских свитков. В течение пяти лет, прошедших со времени создания альбомных набросков к «Тарантасу» до их воспроизведения в готовом издании, Гагарин почти безвыездно жил на Кавказе, где занимался изучением древней восточной культуры. Естественно, что это не могло не сказаться на оформлении книги. Элементы восточного орнамента можно усмотреть и в декоративном арабеске, использованном в заставках и концовках к отдельным главам, и в некоторых иллюстрациях к повести.

В книге всего две так называемые полосные иллюстрации, то есть такие, где изображение занимает целиком все поле страницы. Одна из них, собственно, не столько иллюстрация, сколько фронтиспис, так как расположена она перед титульным листом — но не на левой стороне книжного блока, как это принято обычно, а на правой. Другая, представленная в конце книги (на странице 271) — тематическая: непосредственно связанная с текстом и представляющая сказочный город, который явился во сне Ивану Васильевичу.

Обе иллюстрации композиционно выделены и даже несколько выпадают из общей целостной, продуманной архитектоники книги. По-видимому, они были созданы художником уже на заключительном этапе подготовки издания, а присутствие элемента стилизации, отчасти сближающего их с витиеватой буквенной вязью на титуле, дает основание полагать, что они также были данью увлечения художником византинизмом.

На фронтисписе представлен собственно герой повествования — тарантас, это «удивительное изобретение ума человеческого». Его изображение занимает весь первый план и полностью соответствует описанию в тексте: «Вообразите два длинные шеста, две параллельные дубины, неизмеримые и бесконечные. Посреди их как будто брошена нечаянно огромная корзина, округленная по бокам, как исполинский кубок, как чаша прежде-потопных обедов. На концах дубин приделаны колеса и все это странное создание кажется издали каким-то диким порождением фантастического мира, чем-то средним между стрекозой и кибиткой».

Гагарин изображает это чудо техники стоящим у покосившегося бревенчатого забора, на котором привычно разместились неизменные в таких случаях галки. Дополняя эту традиционную жанровую сцену, у самых колес тарантаса в грязной луже полощутся утки, да курица склевывает оброненные зерна. Обыденность и «низменность» изображения первого плана как бы намеренно контрастирует со вторым, задним планом фронтисписа. Это перспективно разработанный архитектурный пейзаж: вид на Московский Кремль с его многочисленными соборами, церквами, теремами, а вдали за ним — целый хор «сверкающих куполов, целый край дворцов и строений». Однако эта хорошо разработанная уходящая вглубь перспектива воспринимается несколько неожиданно, так как по-своему «прорывает» плоскость страницы, нарушая некое единство принципа художественного оформления книги. Правда, художник, будто спохватившись, тут же ограничивает изображение рамкой, которой он обрамляет фронтиспис. Декоративно насыщенный рисунок, состоящий из элементов растительного орнамента, заканчивается вверху «луковицей», напоминающей очертаниями церковную главу, которая логически увенчивает всю сцену.

Тот же принцип перспективной архитектурной композиции использован художником и в другой «полосной» иллюстрации, данной в конце книги. Она предетавляет собой

сказочный город, над которым пролетает во сне Иван Васильевич. Согласно тексту, в нем повсюду «красовались дворцы такой легкой, такой прекрасной архитектуры, что... каждый казался храмом искусства...» [28]. Золотые купола, сияющие в лучах солнца, колокольни и звонницы самых изящных пропорций, крепостные стены с зубчатыми завершениями — все дано в некоем стройном нагромождении. И опять-таки, как и во фронтисписе, архитектурная перспектива «прорывает» плоскость страницы, а сама иллюстрация тем самым выводится из общего гармонического изобразительного строя книги.

Несмотря на то что обе рассмотренные иллюстрации нельзя отнести к особенным удачам художника, целостное, стилистическое решение издания является несомненным достижением не только творчества Гагарина, но и всей русской книжной графики. Предшественники художника в этой области: А.П.Брюллов, С.Ф.Галактионов, А.В.Нотбек и другие — в основном подчиняли свои иллюстрации законам станкового искусства. Пример тому — иллюстрации Галактионова к «Бахчисарайскому фонтану» или А.Брюллова к «Домику в Коломне» Пушкина.

Следующее поколение графиков — В.Ф.Тимм, И.С.Щедровский, Т.Г.Шевченко, А.А.Агин — в начале 1840-х годов сделало первые попытки в области создания нового демократического направления книжной графики (вышли в свет издания: «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границей» И.Мятлева, «Наши, списанные с натуры русскими», «Очерки русских нравов» и т. д.), однако более четкие и определенные контуры это направление получило уже позднее, в последующие десятилетия.

В то время, когда создавался «Тарантас», понятие «книжная графика» лишь начинало складываться, а роль иллюстратора книги и законы ее иллюстрирования еще с точностью не были определены, Гагарин сумел проникнуть в самую стихию книжного графического искусства, найти верное соотношение смыслового и декоративного начал, расширить и углубить содержание литературного образа, не только представив его во всей конкретности, но и открывая простор для широких ассоциаций, для догадок и обобщений. Он стал одним из первых мастеров, создавших новое искусство книги, новую графику.

1. Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. М., 1863, кн. 1, с. 3.
2. В 1843 году Бернардским были гравированы иллюстрации Гагарина для «Листка Светских людей»: к «Рассказу русалки лешему» Е.П. Ростопчиной (№ 41), к «Хору сильфид для новорожденной, ими одаренной» ее же (№ 34); к «Медведю и козе» И.П.Мятлева (№ 36) и «Серебрянке» анонимного автора (№ 40).
3. Кузьминский К.С. Художник-иллюстратор А.А.Агин, его жизнь и творчество. М., 1923, с. 49—51.
4. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. СПб., 1910, т. 9, с. 280.
5. Соллогуб В.А. Воспоминания. М., 1931, с. 376.
6. Там же.
7. ЦГАЛИ, ф. 707, оп. 1, ед. хр. 5 (далее: Герштейн).
8. Герштейн Э.Г. Судьба Лермонтова. М., 1961, с. 253, 254.
9. Жихарев С.П. Записки современника. Л., 1934, т. 1, с. 267.
10. Герштейн. Указ. соч., с. 264.
11. Пушкин А.С. Переписка. Изд. Академии наук, т, 3, с. 48.
12. Герштейн. Указ. соч., с. 254.
13. Соллогуб В.А. Воспоминания. М., 1931, с. 376.
14. Герштейн. Указ. соч., с 253.
15. Там же.
16. Там же.
17. Московский сборник, издаваемый Пановым на 1846 год. Соч. Ю.Ф. Самарина. М., 1877, т. 1, с. 21—22.
18. Там же, с. 254.
19. Отечественные записки, 1840, т. 12, с. 231.
20. Первая гипотеза принадлежит А.М.Кантору, вторая Е.В.Павловой.
21. В частности, в эпиграммах Пушкина: «Беда, что ты Видок Фиглярин...», «Не то беда, Авдей Флюгарин...»; а также в эпиграмме Баратынского «Поверьте мне, Фиглярин-моралист...», «Он точно, он бесспорно Фиглярин-журналист...» и др. См.: Русская эпиграмма второй половины XVII — начала XX века. Л., 1975, с. 318, 328.
22. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, с. 260.
23. Герштейн. Указ, соч., с. 202.
24. Булгарин Ф.В. Очерки русских нравов. СПб., 1843, с. 132.
25. Кузьминский К.С. Художник-иллюстратор А.А.Агин. Его жизнь и творчество. Пг., 1923, с. 57.
26. Леонтьева Г.К. П.А.Федотов. Основные проблемы творчества. Л.—М., 1962, с. 18.,
27. Герштейн. Указ. соч., с. 276.
28. В статье использованы цитаты из издания: Соллогуб В.А. Тарантас. СПб., 1845.

Книжная графика С.В.Чехонина

И.Липович

Имя Сергея Васильевича Чехонина как мастера графики и создателя так называемого «агитационного» фарфора пользуется широкой известностью. Однако творческое наследие художника значительно обширнее. Своеобразие творческой судьбы Чехонина состоит в том, что вполне сложившийся в предреволюционные годы мастер со своей очень определенной стилистикой мирискуснического толка в годы революции становится одним из самых популярных, а неожиданно выплеснувшаяся динамичная стихия его творчества приобретает черты универсализма, накладывая отпечаток на все искусство того времени.

Вместе с Нарбутом и Митрохиным Чехонин принадлежит ко второму поколению «Мира искусства» (так называли художников, вошедших в объединение в 1910-х годах). Как известно, «Мир искусства» стал выразителем духовных и эстетических потребностей общества на рубеже XIX и XX веков, дал импульс развитию творческих тенденций, которые подготовили почву для возникновения новых течений. Многоаспектность культурно-творческой деятельности художников «Мира искусства» выражала их стремление к проникновению творческого начала во все сферы жизни. Мастера старшего поколения были, как правило, не только живописцами и графиками: они создали высокохудожественную книгу, им обязана русская сценография международным признанием. Младшие сосредоточили свои усилия в сфере графики, в первую очередь — книжной. Они стали поистине рыцарями книги, добиваясь высокой профессионализации этого вида искусства.

В когорте младших Чехонин выделяется необычайным многообразием творческих притяжений. Занимаясь станковой и книжной графикой, шрифтами, обращаясь время от времени к живописи, плакату, театральной декорации, он одновременно с этим любовно воскрешает культуру старинных ремесел и искусств — миниатюру, финифть, роспись фарфора, работает над образцами предметов прикладного искусства и мебели, выполняет декоративные росписи в интерьере. Технику и материал каждого ремесла он изучает досконально и владеет ими мастерски. В этом смысле Чехонин — характерный художник модерна, для которого суть его творчества заключается в преобразовании жизни искусством, в эстетизации окружающей среды.

Однако в обширном и разностороннем творческом наследии художника графика, особенно книжная, занимает одно из центральных мест (в какой-то степени деля его с фарфором). Можно даже утверждать, что сложившиеся в графике приемы, своего рода стилистические формулы, проецировались и на другие виды искусства.

Двадцать пять лет интенсивного труда на родине и восемь лет за рубежом — в эти границы укладывается творческая биография художника. Что касается книжной графики, она четко делится на два периода — предреволюционный и десятилетие после Октября.



С.Чехонин
Обложка для журнала «Пламя»
1919. Б., тушь, акв.

Опыт последнего десятилетия был впоследствии использован и в зарубежной практике, еще очень мало изученной. Периоды различаются в количественном и качественном отношении, в самом содержании и характере изобразительности. При этом сущность художественного мышления остается стабильной, ненарушенной. Соединение разнородных тенденций искусства с целью их декоративной гармонизации становится принципиально важным качеством творческого метода художника.

В 1907—1908 годах, когда Чехонин пришел в графику, каноны мирискуснической книги уже сложились. Она рассматривалась и как произведение искусства со своей образной и пластической логикой, и как предмет, бытующий в материальной среде. Подчеркивалась активная роль художника в интерпретации авторского замысла, отчетливо осознан был принцип взаимодействия двух творческих воль — писателя и художника. Книга впервые рассматривалась как единство, ансамбль, где все части взаимосвязаны и подчинены логике решения целого. Это качество было широко реализовано в блистательной практике мирискуснической книги, подробно обосновано в теории. Именно тогда — у Бенуа — возникает сам термин «искусство книги». Одним из ведущих становится принцип декоративной стилизации. Развивается так называемая «виньеточная» орнаментальная графика, в русле которой выстраивается рисованный декоративный шрифт (имевший к тому времени немало интересных образцов, реализованных в работах Бенуа, Сомова, Добужинского, Билибина). Определяется ряд характерных приемов: господство декоративно-графического начала, утверждение плоскостности, доминирование линейно-контурного рисунка.

У Чехонина опыт работы в книге предваряется опытом сатирической журнальной графики, затем нашедшим применение и на страницах «Сатирикона». В 1905—1906 годах художник активно сотрудничал в журналах «Зритель» и «Маски», выступавших с антиправительственными карикатурами, подчас очень смелыми (недаром оба журнала вскоре закрыли).

Графика Чехонина этих лет еще несовершенна: рисунок загружен фигурами, композиция запутана, штриховка хаотична. Чехонин времени «Масок» и «Зрителя» весьма зависим от широко известного в те годы в Европе мюнхенского «Simplicissimus» (сатирического журнала) и особенно одного из самых популярных его деятелей — Т.Гейне. Именно тогда у Чехонина сложилась определенная манера заострять, доводя до злобного гротеска, облик своих персонажей. Освободившись впоследствии от этого влияния, Чехонин остался верен приемам деформации, гротескному изображению, которое в рафинированном усложненном варианте проникает и в его оформительские работы, и в детскую книгу, и даже — в роспись на фарфоре. Возможно, что импульсивно разрушительный прием заострения художественной формы, ее пародийного «остранения» помог Чехонину впоследствии приобщиться к внешней стилевой характерности «левых» направлений.

В первом периоде Чехонин выступает в основном как оформитель книги. Суховато решенные шрифтом и скупым орнаментом, заключенным в рамку, обложки для томов собраний сочинений в издательстве «Просвещение» и «Светозар» еще не могут дать представления о будущем блестящем мастере книги. Его графика набирает темп к 1911—1913 годам.

Как известно, излюбленные временные срезы, которые одухотворены мирискусническим «ретро»,— эпохи барокко и классицизма. Чехонин — последовательный неоклассик в приверженности к старым ремеслам, в высоком техницизме своего искусства, в тяготении к чеканной строгости и патетике изобразительных форм и, наконец, в использовании набора классицистических атрибутов — венков, гирлянд. Но не следует забывать также, что кроме того в творческом багаже художника старое европейское и



С.Чехонин
М.Пожарова. Солнечные зайчики
Л., ГИЗ, 1924. Обложка

русское искусство — от французской гравюры до русского лубка. Столь же тщательно изучал он народное творчество — ткачество, вышивку, керамику, резьбу по дереву. Оно вносило жизнь в его классицистические мотивы, одухотворяло их.

В эти годы складывается архитектоника чехонинской обложки: строго конструктивно выстроенный лист с большим пространством белого поля, введенного в границы декоративной рамы, овальной «медальонной» или прямоугольной. Жесткая архитектоника классического книжного фасада с симметрично расположенным шрифтом обогащена необычайной выразительностью орнаментальных форм. Знаменитые чехонинские розы, словно выкованные из драгоценного металла, обладают своей таинственной жизнью, своей многообразной текстурой, своей убеждающей вещностью. В этом отличие Чехонина от сотоварищей по объединению. У них стилизация часто превращает форму в орнаментальный арабеск, у Чехонина — в новую декоративную предметность. Жизнь природных форм для художника не отвлеченная схема, а живая структура. В плетении цветочных узоров проявляется еще одна важная особенность чехонинской манеры. Его цветы, листья, травы легко узнаются, у них свое «чехонинское» обличье. Со свойственной ему скрупулезностью Чехонин изучает богатство каждого орнаментального мотива, в особенности цветов, и сохраняет это богатство в любом стилизованном узоре. Поэтическое начало его орнаментальной графики имеет основой национальную традицию. Ритмы тончайших травинок сочетаются с большими пятнами листьев и цветов, как в росписи предметов народного искусства. Вспоминаются изделия мастеров Хохломы, с их нарядным черно-красным с золотом растительным узором, выполненным свободными открытыми мазками.

В достаточной степени каноничным в духе воплощения мирискуснических идей и характерным для чехонинской графики 1910-х годов образцом может служить обложка книги «Моцарт и Сальери» А.С.Пушкина. Ее определяющие доминанты — плоскостность, статика, декор. Им подчинено расположение орнамента и шрифта. Изолированность обложки как самостоятельного графического листа подчеркнута рамкой, удвоенной орнаментом. Этот прием — обрамление — надолго удержится в ленинградской оформительской графике 20-х годов. Он свидетельствует о том, что



С. Чехонин
Обложка для журнала «Октябрь»
1921. Б., цв. лит.

задачи ансамблевого решения книги еще не до конца осознаны художником, что отдельный лист в книге может рассматриваться как завершенное произведение. Господство линии, преображающей объем в контур, подчеркивает подчиненность шрифта и декора плоскости. Вертикальная композиция выдержана в законах строгой симметрии, равновесия частей, масштабного соотношения незаполненных белых плоскостей с пятнами черного и градациями серого. Той же декоративно-конструктивной задаче подчинены контрасты шрифтовых начертаний: в одном случае изогнутые линии курсива сплетены из цветочных гирлянд, украшены витиеватыми росчерками засечек (имитация характерных шрифтов модерна), в другом — массивные стойки букв прямого шрифта дополнены тонкими соединительными линиями.

В то же время художник еще достаточно индифферентен в своем отношении к пушкинскому тексту. Его увлекает главным образом выстраивание эталонной обложки, ритмически-спокойной, декоративно-обогащенной.

Художник прибегает к разнообразным композиционным приемам. Кроме орнаментально-шрифтового он использует как главный какой-либо декоративный мотив. Так, например, на обложке к сборнику пьес Аверченко в центре помещены атрибуты театра, а шрифту отведена подчиненная роль. Изображение построено по принципу барельефа, что укрепляет плоскость листа, и сам этот принцип напоминает книгу и книжную гравюру пушкинского времени.

В 1915—1917 годах в графику Чехонина начинают проникать новые веяния. Он не остается в стороне от популярных в то время новаций в области искусства: лаконизации рисунка, усложненности пространственных соотношений. В фронтисписе журнала «Аполлон» (1917) условное схематизированное изображение бога искусств, выстроенное резкими ломкими штрихами, словно уходит в глубину, но его удерживает на белом поле страницы гирлянда-«медальон», исполненная с характерной для художника любовью к яркой декоративной вещности. Барельефность орнамента противостоит изображению Аполлона, создаются словно бы разные пространственные зоны, взаимодействие которых заново утверждает плоскостность.

Особая сфера деятельности Чехонина — его работа над алфавитами-шрифтами, которыми он занимается значительно активнее и последовательнее, чем остальные мастера «Мира искусства». Причем художника интересовали не только декоративные рисованные шрифты, он пробовал свои силы и в наборных. В его первых шрифтах преобладает орнаментальность.

Для наборного шрифта типографии Лемана Чехонин обращается к конструкции гуманистической антиквы. Пропорции этого шрифта соотнесены с квадратом, он ясен и гармоничен. Ему присущи малая контрастность основного и дополнительного штриха, округлость перехода от основного штриха к засечкам. Широкое поле буквы, оставленное свободным, контрастно узорному фону квадрата, в который она вписана. Этот шрифт получил первую премию на конкурсе, организованном типографией Лемана, но так и не был реализован.

Если образцы наборных шрифтов Чехонина отличаются строгостью и благородством пропорций и словно бы овеяны духом искусства Высокого Возрождения, то в рисованных шрифтах художник прибегает к деформации буквы, к эксперименту. Он смело нагружает букву не только орнаментом, но и гротескным изображением, как, например, в «Сказочной азбуке» (1912), где каждая буква представляла какое-нибудь существо из русской сказки. Тот же принцип использован в знаменитом «Театральном алфавите» Чехонина, где перед зрителем парадным строем проходят разные виды театрального искусства, представленные изобразительной клоунадой в характерной для художника ироничной манере. Поле широкой, словно



С.Чехонин
С.Маршак. Книжка про книжки
Л., Радуга, 1924. Обложка

распластанной на плоскости буквы дает возможность размещения внутри него сложного рисунка или орнамента.

В творчестве Чехонина характерное для второго поколения «Мира искусства» увлечение виртуозностью и совершенное владение художественным материалом обогащаются неиссякаемой декоративной фантазией и артистизмом индивидуальной манеры.

Пики искусства Чехонина связаны, как правило, с событиями серьезнейшего общественно-политического значения. Революция 1905 года, Октябрьская революция, первое десятилетие Советской власти — вот периоды наибольшей активности художника.

В годы Октябрьской революции Чехонин оказывается в числе тех, кто перестраивал изобразительную культуру, реформировал художественное образование. Он — член художественной коллегии при отделе изобразительных искусств Наркомпроса вместе со Штеренбергом, Альтманом, Матвеевым, Каревым, Пуниным. Художник работает с невероятной интенсивностью. Он участвует в оформлении массовых празднеств, выполняет первые образцы советских гербов, печатей, денежных знаков, делает плакаты и лозунги, расписывает фарфор. Изобильна и многолика его книжная и особенно журнальная графика. Именно в эти годы его индивидуальный стиль становится широко популярным, получает всеобщее признание. Меняется сама манера Чехонина, его камерное искусство приобретает черты публицистичности, масштабности, отражает стихию революции. «Его классицизм стал жарким, боевым,

мужественным,— писал А. Эфрос,— Чехонин гудел в свои ампирные формы, как в боевые трубы»[1]. В дни Октября Чехонин реализовал свой творческий потенциал в новой агитационной стилистике, найдя созвучные времени чеканно-патетические формы, сохранив и усилив при этом качества своего изобразительного языка — декоративную остроту, пластическую ясность, а главное — доступность восприятию народа.

Активизация художественной формы с сохранением ее декоративной сущности — в этом смысл чехонинского новаторства. Его неоклассика трансформируется под влиянием искусства авангарда. В своеобразии сплава индивидуальной характерности и стилевых напластований, острой реакции на современность и определенного художественного конформизма — сложность творческой судьбы мастера. Он, казалось бы, открыт всем новациям, использует приемы супрематизма, кубизма, футуризма. Но цель остается прежней — поиски декоративного синтеза.

Художники авангарда провозглашали себя, как известно, творцами «новой реальности», Чехонин преображает лишь привычную для него реальность, стилизуя приемы нового искусства. Он воспринимает в первую очередь «букву», а не дух новаторских систем: геометризацию объемов — в супрематизме, сдвиги форм — в кубизме, движение по плоскости — в динамическом футуризме. Все эти ходы, так же как в свое время приемы классицизма, используются для того, чтобы повысить экспрессивную выразительность графической пластики. Деформация касается вначале лишь внешних признаков зрительного ряда; декоративность и плоскостность остаются ключевыми позициями. Однако постепенно в искусстве Чехонина появляются качественно новые черты, нарушается привычная симметрия композиций, в них все более настойчиво врывается движение, упрощается, становится более лаконичным рисунок, подвижными — шрифты.

В основе своей — это не новый принцип творчества, а одна из форм стилизации, доведенной до границы разрушения сложившегося канона. Типична в этом плане обложка к журналу «Октябрь» (1921), где художник объединяет контрастные тенденции современного ему искусства. Сноп дробящихся разноцветных лучей служит светозарным фоном для схематизированной фигуры рабочего. Изображение разбито на деформированные плоскости, ритмичное повторение форм передает движение, разложение цвета служит обогащению цветовой структуры листа. Шрифт включен в изображение, обострен цветом, расположен в разных пространственных зонах, отчего создается ощущение нового усложненного пространства, особенно в сопоставлении с однородной плоскостностью прежних композиций. Но все эти приемы динамического футуризма и супрематизма мирно уживаются с мирискусническими принципами стилизации, с реалиями орнамента, составленного на этот раз из вполне современных предметов — фотоаппарата, книг, фотопленки, но скомпонованного в привычную гирлянду. Здесь сложно говорить о синтезе, скорее — о декоративном согласовании разноречивых приемов, исполненном с присущей Чехонину виртуозностью.

Точно так же в обложке к монографии о нем Чехонин словно бы демонстрирует свое художественное кредо: приятие и декоративное преображение всех современных тенденций искусства. Здесь и «Черный квадрат» Малевича, и имитация контррельефа Татлина, и смещенные геометрические плоскости супрематизма, и классическая гирлянда. А в итоге — контрастные сочетания приведены к единому знаменателю декоративной логики и конструктивной выстроенности целого. Немаловажное значение приобретает в этой выразительной и необычной композиции игра фактур.

Художника все более занимают проблемы книжного ансамбля. В суперобложке к книге Джона Рида «10 дней, которые потрясли мир» (1923) орнаментальный узор

сплетен из красных силуэтов, образующих декоративный фриз, который переходит на корешок и заднюю сторону обложки, усиливая ощущение нарастающего движения. Точно найденному рисунку силуэтов аккомпанирует движение взметенных знамен, поднятых рук и оружия. Динамичность усилена ритмизацией действия, подчеркнута рисунком так называемого «пламенеющего» шрифта. Как единое целое решена композиция обеих сторон обложки. Патетика романтически-взволнованного повествования нашла адекватное воплощение в ее точно и тонко найденном образном строе.

С особой полнотой реализуется проблема книжного ансамбля в детской книге, где художник в 20-е годы осуществляет ряд примечательных изданий. Как и в других видах его творчества, важную роль здесь сыграло народное искусство, в том числе лубок. Прослеживается зависимость от форм искусства авангарда в их переосмысленном чехонинском варианте, несомненны и связи с сатирической графикой прошлых лет.

В детской книге Чехонин словно бы сознательно ставит задачу разрушить мир очаровательных фантазий, искусно обыгранных стилизаций, излюбленных мирискусниками. Он вводит в нее новые темы и образы и необычно толкует старые. Часто изощренная графическая форма служит для изображения окарикатуренных персонажей, уродливых агрессивных зверей, наделенных разрушительной силой. Казалось бы, созданный художником мир предельно овеществлен, реален. Однако эта наступательная «вещность» оказывается в итоге достаточно условной. Замысловатая игра резко очерченных предметных форм, при всем их динамизме, несет в себе подчиненность плоскости и настойчивое стремление к декоративности.

И в детской и во взрослой книге, и в плакате, и в «агитационном» фарфоре важную функциональную и декоративную роль играл шрифт. Чехонинские шрифты, как и вся его графика 20-х годов, несут на себе отсвет времени. Стремительные, заостренные, украшенные «пламенеющими» флажками-засечками, они обретают неожиданную эмоциональную остроту и ударную силу. Шрифт становится одним из главных организующих элементов композиции, привлекает внимание зрителя. Немаловажную роль в становлении чехонинских шрифтов сыграла футуристическая книга 1910-х годов с ее подчеркнутой ролью шрифта в создании ансамбля книги. Разбивается стереотип мирискуснической буквы, где конструкция всегда оставалась ненарушенной. В эти годы Чехонин тяготеет к динамичной букве, к наклонным остроугольным шрифтам, характерность которых усилена контрастами заливок и пустот. Он смело вводит такие новые элементы, как треугольник, ромб, линза, волнообразное пламя. В алфавитах все чаще встречаются элементы конструктивно-супрематической трактовки форм, появляются массивные трудночитаемые буквы, где совмещены различные по фактуре геометризованные плоскости. Интерес к фактуре — отличительная черта чехонинской орнаментально-шрифтовой графики тех лет. Введение разнообразных штриховок, сеточек, точек, пунктиров создавало впечатление полихромии даже в черно-белом рисунке. Богатство конструкций и фактур чехонинских шрифтов обогатило ленинградскую графику 20-х годов.

1. Эфрос А., Пунин Н. С.В.Чехонин, Петроград, 1924, с. 18.

О книжной графике Матисса

Н.Левина

Московская выставка книжной графики Анри Матисса (повторяющая в основном состоявшуюся в конце 1980 — начале 1981 года в Эрмитаже) дает исчерпывающее представление о Матиссе как замечательном мастере книжной иллюстрации и художнике книги.

Как известно, большинство европейских, и в частности французских, живописцев и скульпторов XX века отдали дань этому виду искусства. Говоря о Матиссе, нельзя не вспомнить работы двух его великих современников — Пикассо и Шагала. Однако оба они, как и большинство других менее крупных мастеров, мало интересовались книжным дизайном; участие в оформлении книги в основном сводилось для них к созданию иллюстраций. Что касается Матисса, то он был в полной мере именно художником книги, что вытекало из коренных особенностей его художественного мышления.

И у Пикассо, и у Шагала графическая композиция замкнута; она повествовательна, насыщена деталями, требующими рассмотрения, и концентрирует пластическую энергию внутри изображения. В то же время для графики Матисса, как и для его живописи, характерны монументальная обобщенность форм и центробежные тенденции, стремление «убежать за пределы малого пространства, окружающего мотив» [1], и включить в образ внешнее пространство, то есть стремление к синтезу. Надо сказать, что книга, как некая данность, которую надо художественно оформить, не меняя ее структуры и компонентов, вообще мало интересовала Пикассо, поскольку его неизменно вдохновляла задача художественного преобразования действительности, в котором художник все разрушает и создает заново, как бы дерзая состязаться с самой природой. Напротив, для Матисса книга (как и архитектура) — идеальный объект творчества, позволяющий подключить образы иллюстраций к более широкому художественному целому, с тем чтобы полнее выразить «на ограниченном пространстве идею необъятности» [2] и гармонии мира.

Не случайно наиболее активная работа Матисса в области книжного оформления приходится на 30-е и 40-е годы — на поздний период творчества, когда достигает кульминации стремление художника к синтезу, а также к максимальной одухотворенности образов, к созданию «пластического эквивалента поэзии». «Я долгое время наслаждался светом солнца, — писал Матисс, — и только потом сделал попытку выразить себя через свет духа» [3].

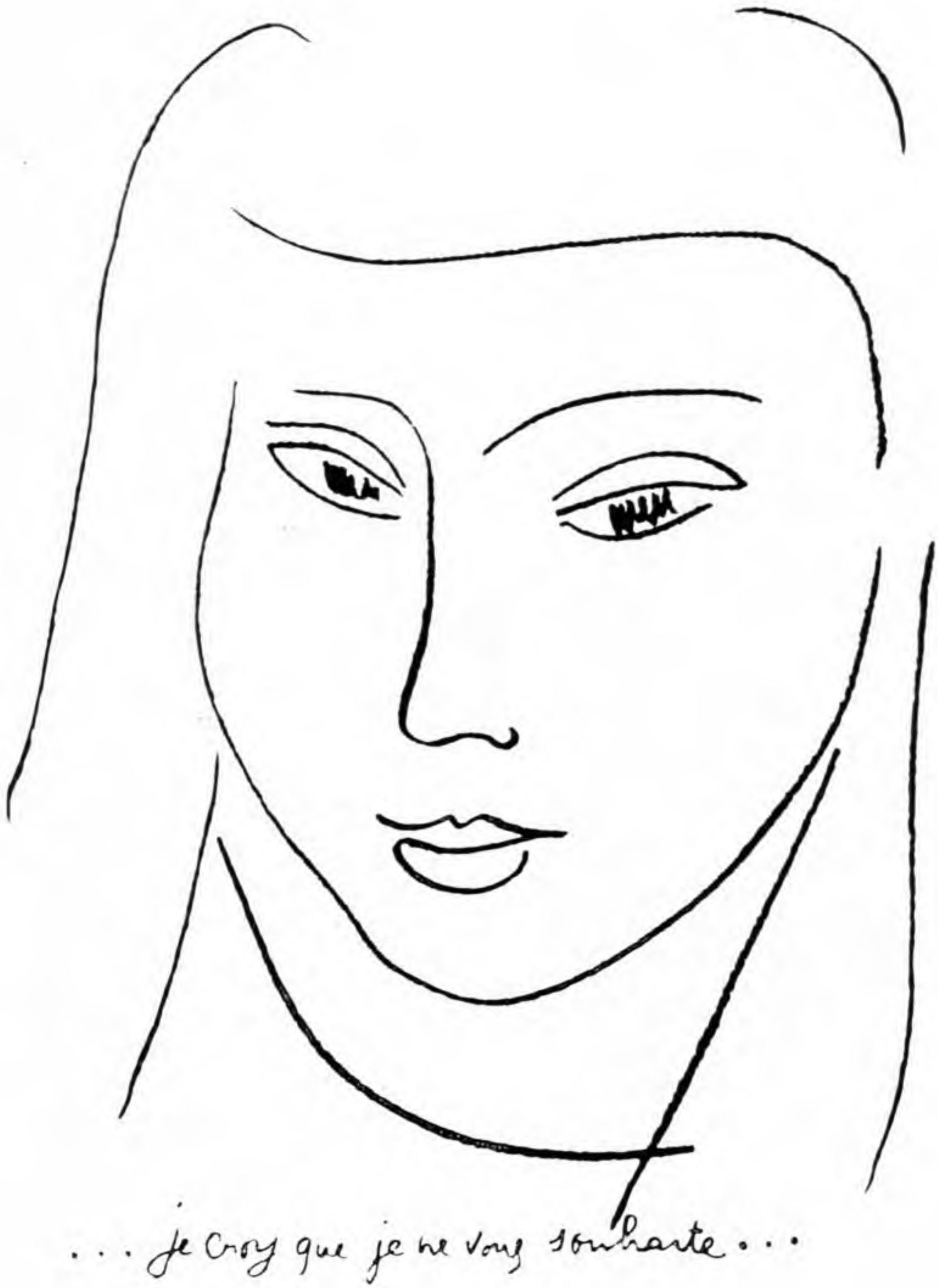
Первой целиком оформленной им книгой явились «Стихотворения Стефана Малларме» (Лозанна, 1932).

В этой работе художник как бы реализовал на свой лад мечту Малларме о «настоящей, продуманной, архитектурно выстроенной Книге, а не собрании случайных вдохновений, как бы чудесны они ни были» [4].

Главные особенности матиссовской «Книги» — активная, равноправная с текстом, а иногда и доминирующая над ним роль изображе-



А.Матисс
Портрет Ш.Бодлера.
Офорт из книги
«Стихотворения
Стефана Малларме»
Лозанна, 1932



А.Матисс
Портрет Марианны Алькофорадо
Литография из книги Марианны Алькофорадо
«Письма (Португальские письма)». Париж, 1946

ний, графическая красота рисунка и текста и их композиционное равновесие на развороте, согласованность в оформлении всех других компонентов книги, а также значимость чистой поверхности листа — воплощения пространства, свободно входящего в развеществленные, линеарные образы.
«Книга» является созданием прежде всего художника, с этим связаны и ее большие размеры, и, как правило, несброшюрованность страниц, которые можно не только перелистывать, но брать в руки и рассматривать, как станковую графику. Небольшой тираж печатается с авторских досок и на ручном станке. Таким образом, те, кому выпадает счастье читать книги, оформленные Матиссом, оказываются в самом прямом и потому особенно впечатляющем контакте с подлинным произведением большого искусства, открывающимся по мере перелистывания страниц. (Надо сказать, что этот эффект во многом пропадает при экспонировании книжной графики на стенах музеев.)
Строгое, черно-белое решение «Стихотворений Малларме», оживленное лишь красными заглавными буквами с полосными и полустраничными иллюстрациями, выполненными в технике офорта, предельно лаконично.
В последующих своих работах Матисс более активно использует цвет, варьирует формат и фактуру бумаги — то рыхлой и шероховатой, то гладкой и шелковистой, вводит авантитулы, шмуцтитулы, декоративно оформляет форзацы, заставки, концовки, инициалы. Благодаря сквозному украшению большинства книг изображениями цветов, листьев, плодов, раковин, звезд, проникнутых динамичными, подлинно «космическими» ритмами, персонажи литературного произведения оказываются как бы частью природы. При этом во всех случаях книга предстает как некое литературно-изобразительное целое, как единый Текст, в котором строчки букв с выбранной художником гарнитурой или написанные им самим дополняются «иероглифами» изображений и беспредельно глубоким пространством белого листа. Во всем этом очевидна параллель с китайскими и японскими свитками, в которых человек не отделен от природы, изображение — от слова и от пустого пространства, откуда оно рождается. Не случайно возникают ассоциации и с европейской средневековой книгой, в которой слово именно благодаря изобразительному и декоративному началу становилось в полной мере зримым.
Как бы ни складывались отношения с издателем, выбор книги для иллюстрирования у всех больших мастеров эпохи был продиктован их творческими задачами. Так, темы «Неведомого шедевра» Бальзака, «Метаморфоз» Овидия, «Естественной истории» Бюффона отвечали сквозным для творчества Пикассо темам отношения искусства к реальности, метаморфоз бытия и многообразия его форм. Не менее органичным было обращение Шагала к Гоголю, Библии и пасторали «Дафнис и Хлоя».
Литературная страна Матисса — по преимуществу страна поэзии (современной или классической) или близкой поэзии прозы, будящей воображение, воплощающей лирические переживания героя, его связь с природой, мечту о далеких экзотических странах. Охотно иллюстрировал Матисс также книги, которые могли быть сопровождены портретными изображениями.
В некоторых его изданиях текст писался «постфактум», к уже готовым рисункам («Лики» со стихами П. Реверди), иногда он принадлежал самому художнику («Джаз»), а в случае с «Улиссом» Джойса иллюстрации возникли как бы вне прямого контакта с текстом.
Но в целом иллюстрации Матисса, как и любого другого большого художника XX века, являются творческой интерпретацией литературного произведения; рожденные им, они сохраняют и связь с источником, и автономность своего образного и пластического строя. Отношение к литературному тексту аналогично отношению к натуре. «Художник,— по словам Матисса,— проникает в объект, сливается с ним в единое целое, в



А.Матисс
Бегущая женщина. Офорт из книги
«Стихотворения Стефана Малларме»
Лозанна, 1932



А.Матисс
Начало страницы
из книги Марианны Алькофорадо
«Письма (Португальские письма)»
Париж, 1946

своем объекте он нашел самого себя — вот почему его трактовка объекта есть в то же время выражение его собственной сущности»[5]. В процессе постижения текста определяются его наиболее существенные и одновременно близкие иллюстратору особенности, его внутренний ритм — и все это затем воплощается в спонтанных и вместе с тем точных и символически-емких образах-знаках. Каждый раз художественное решение книги не задается априорно, а находится как новая форма и новое знание о мире в самом процессе иллюстрирования. Как и при создании станковых произведений, Матисс стремится здесь, по его словам, «отдать всю свою энергию, проявить всю свою правдивость, чтобы избежать повторения старых образцов... они могут задушить наш нежный цветок, и он никогда не распустится таким, каким мы видим его в мечтах»[6].

«Тонкий мастер, чистый сердцем, древний, как Китай. О художник, ты китайцу подражай! Он на чашечках из снега и луны пишет смерть цветка голубизны. Тот цветок прозрачный — детству дань. Он в душе, как голубая филигрань»[7].

Эти строки Малларме кажутся сказанными о Матиссе, хотя поэт умер до того, как Матисс приобрел известность. В поздний период Малларме пытался дополнить слово выразительностью наборных шрифтов и пробелов бумаги — как бы предвосхищая искания художника. Что касается Матисса, то он всегда любил поэзию Малларме — как никакая другая, она оставляла простор его воображению и заставляла мечтать. Матиссу были близки музыкальность Малларме, его стремление «описывать не вещи, а впечатления от них»[8], характерный для него сплав современности и классических традиций, устремленность в бесконечное (в «Лазурь») и развеществленность образов в сочетании с утонченной чувственностью. («Плодов я на земле желанных не найду,— писал Малларме,— но все же чудится в заснеженном саду мне плоти аромат, волнующий и странный»[9].)
Однако для Малларме поэзия — вместилище тайны, ее язык отличает сакральная темнота, она обращена не столько к разуму, сколько к подсознанию, которое откликается на звучание слов, а ее совершенство противостоит несовершенству бытия. Между тем Матисс, для которого искусство также было исполнено высшего смысла, не противопоставлял его реальности и сочетал интуицию с ясностью разума. В своих иллюстрациях он как бы переводит поэта на общепонятный язык, отталкиваясь от отдельных строк, образов или показывая главного персонажа стихотворения. Его образы жизненны, масштабны и ясны. Вместе с тем их красота,

духовность, переданная прозрачным языком офорта, захватывающий экстатический порыв в сочетании с «божественной» невозмутимостью, мечтательность, сама их поэтическая широта — созвучны Малларме.
Иллюстрации к драме современного французского писателя А.Монтерлана «Пасифая» (полное ее название: «Пасифая. Песнь Миноса. (Критяне)»), изданной в Париже в 1944 году, представляют собой гравюры на линолеуме, в которых рисунок выполнен белым штрихом на черном фоне. В статье «Как я делал свои книги» Матисс рассказал, как он достиг здесь зрительного равновесия страниц в развороте: объединив страницу с черным квадратом, содержащим изображение, и белую страницу с наборным текстом с помощью широких полей. (В предыдущей книге офорты для зрительного равновесия со строчками текста, наоборот, заполняли всю страницу, не оставляя на ней полей.) Введение в черно-белую гамму книги красного кармина инициалов и декоративных линеек позволило разнообразить колорит и смягчить его мрачность.
В основе «Пасифаи» лежит греческий миф о любви жены критского царя Миноса, дочери бога Гелиоса и матери Ариадны и Федры, к быку морского бога Посейдона. От связи священного быка с Пасифаей родился чудовищный Минотавр, пожиравший впоследствии греческих юношей и девушек и убитый за это Тезеем. Именно Минотавр, получеловек-полузверь, олицетворяющий подземную стихию, но хранящий, как внук Гелиоса, связь с небом, стал, как известно, героем многих гравюр и рисунков Пикассо. Он увидел в этом многозначном образе символ полярности человеческой природы и воплощение темных инстинктов, пробудившихся в нашем столетии. Как и Пикассо, Матиссу был близок универсализм мифа, повествующего об изначальных временах, об основах и тайнах жизни. Но не случайно темой его иллюстраций оказался не Минотавр, а любовь Пасифаи к священному быку. Монтерлан, опираясь на идущие еще



А.Матисс
Поющие птицы
Литография из книги
«Цветы любовной лирики Ронсара»
Париж, 1948

от Еврипида традиции, насытил свою драму современным психологизмом, заставив Пасифаю испытывать страдания и чувство вины. Матиссу оказались близки оба плана драмы — и мифологический, и психологический. Его изображения, созданные лаконичной светописью на бездонно-черном фоне, напоминают ослепительные видения. В них прочитываются человеческие чувства: любовь, страдание, печаль, раздумье, мечта, — но за всем проглядывает мистерия, суть которой — таинственная связь человека с природой и всем космосом (не случайно мы видим звезды, солнечное сияние, нечто похожее на вспышки молний). Образ Пасифаи, увенчанной бычьими рогами, становится



А.Матисс
Портрет Андре Рувейра
Литография из книги
А.Рувейра «Возвраты»
Париж, 1947

воплощением этого единства человека и природы.

Десятилетием раньше Матисс выполнил (в технике мягкого лака) шесть постраничных и тоже мифологических по характеру иллюстраций к «Улиссу» Джойса, включенных в книгу вместе с подготовительными эскизами; в остальном оформлении книги художник не участвовал и поэтому не считал ее «своей». Роман Джойса повествует о странствиях героя в течение одного дня по современному городу, странствиях, напоминающих об «Одиссее» Гомера. Матисс, по собственному признанию, не читал Джойса, и соответствующие «Улиссу» сцены из «Одиссеи», ставшие темами иллюстраций, были подсказаны ему французской переводчицей романа. Он мог бы повторить слова Феллини о том, что необязательно читать Джойса, чтобы говорить на близком ему языке. Его гравюры являют скрытый подтекст романа — мифологические архетипы, своеобразные клише истории, которые просвечивают сквозь калейдоскоп эмпирических событий. И при всем различии творческих методов художника и писателя они не выпадают из стиля «Улисса» благодаря символичности их образного и пластического языка.

Особое место по количеству и разнообразию графических образов занимают в книжной графике Матисса вышедшие в Париже в 1948 году «Цветы любовной лирики Ронсара». (Как и в большинстве других поэтических сборников, стихи здесь были отобраны самим художником.)

Воспевая Кассандру, Марию или Елену, Ронсар с не меньшей любовью и поэтическим вдохновением писал о «гастинском лесе», его ручьях, деревьях, цветах и птицах, о населяющих его «сильванах и наядах». Все эти персонажи предстают перед нами в графике как бы созданными из чисто поэтической субстанции — напоминая зеркало, отражающее и поэта, и художника.

Как и в большинстве других книг, созданных после «Пасифаи», Матисс использовал здесь технику литографии, позволявшую ему, по словам дочери, «делать все в точности то же, что и простым карандашом на бумаге» [10]. Оттиски выполнены в теплом тоне сангины, линии пластично и, как всегда у Матисса, как бы с небрежной точностью очерчивают форму, не замыкая ее. Благодаря этому изображения выглядят чувственно наполненными, но лишенными предметной ограниченности, открытыми бесконечности пространства. Этой же цели «размыкания» предмета служит и фрагментарность рисунков. Форма у Матисса всегда содержит в себе нечто большее, чем то, что она обозначает (так, например, два торса в иллюстрациях к Ронсару — нечто большее, чем женские торсы). При этом динамизм, пронизывающий образы, кажется здесь, как и в других работах мастера, воплощением не только жизненных ритмов, но и экстатиче-

ского порыва от частного к бесконечному и от чувственного к духовному. Матиссу важны оба этих начала, но первое у него как бы преодолевается и сублимируется вторым.

Ощущение единства мира, не менее важное для художника, передается языком пластических метафор. Одна из таких характерных матиссовских метафор — уподобление женского тела стволу дерева. Плоды и цветы не только ассоциируются с человеческой плотью, но и говорят о силе чувств лирического героя.

В этом плане особенно впечатляют, кроме иллюстраций к Ронсару, образы «Португальских писем» (Париж, 1946) — книги любовных писем португальской монахини, написанной французским писателем XVII века де Лавернем. Зрелые гранаты и персики, раскрытые цветы, листья, напоминающие распахнутые крылья птицы, свидетельствуют здесь о силе переживаний героини, в то время как в ее портретных образах, при всем богатстве их психологических оттенков, доминирует мечтательная отрешенность. Художественное решение «Португальских писем» вообще принадлежит к числу наиболее совершенных. Здесь все полно красоты и гармонии: сочетания коричневых и лиловых тонов изображений с черным тоном букв, почти квадратный формат букв и страниц, округлые формы плодов, цветов и характерного лица монахини. На всем лежит печать «испанской» благородной строгости, чистоты и вместе с тем скрытой напряженности страстей.

Пантеизм Матисса отнюдь не означал растворения человека в космосе, его искусство оставалось антропоцентричным (и в этом, в частности, состояло основное отличие европейского мастера от чтимых им китайских и японских художников). «Мои модели, — писал он, — человеческие лица, никогда не служат статистами в определенном интерьере. Они — основная тема моей работы»[11]. (Хотя эмоции, которые вызывает модель, «обнаруживаются не обязательно в изображении



А.Матисс
Женский портрет
Литография из книги
Джона-Антуана Но
«Антильские стихотворения»
Париж, 1972

тела, но часто в линиях и валерах, рассеянных по полотну или листу бумаги»[12].)

Р.Эсколье приводит слова Матисса: «Больше всего меня интересует не натюрморт и не пейзаж, а лицо»[13].

В литографиях к «Португальским письмам», «Цветам зла» Бодлера, «Ликам» со стихами П.Раверди, «Возвратам» А.Рувейра и его же книге об Аполлинере, «Антильским стихотворениям» Д.-А.Но, «Празднику в Киммерии» Ж.Дютюи — перед нами проходят именно «лица». И если в графике Пикассо нас поражает неповторяющееся, как сама жизнь, многообразие обличий персонажей «человеческой комедии», то «лица» Матисса производят впечатление разнообразия в едином. Многие его портретные образы серийны, представляют собой разработку пластически найденного человеческого типа «В облике каждого предмета,— писал худож-

ник,—есть какая-то внутренняя, присущая ему правда, которую должно открыть нам его изображение. Это единственная правда, имеющая значение» [14].

Но если каждый предмет был для Матисса индивидуальным, то тем более это касалось человека. Задача состояла именно в том, чтобы уловить и пластически выразить ту сущность, которая делает личность неповторимой и сохраняется во всех ее состояниях. Найдя особый ритм и особую экспрессию (или «асимметрию», по словам Матисса) данного лица, художник создавал затем ряд его модуляций, раскрывающих жизнь образа во времени.

В портретных изображениях, включенных в иллюстрации, есть некоторые принципиальные различия: ретроспективные портреты Шарля Орлеанского и Ронсара несколько стилизованы по сравнению с более живыми лицами Бодлера, Э.По, Аполлинера, Рувейра, Но, а многие женские образы, сохраняя портретную основу, служат созданию «эквивалента поэзии», воплощая грезы, задумчивость, радость, грусть, замкнутость или свободный порыв. Во всех случаях кажется почти чудом способность мастера передавать несколькими линиями индивидуальность человека, его этнический тип, оттенки его переживаний, ощущение его непосредственной жизни и сопричастности чему-то надиндивидуальному. Изображения, расположенные компактно в центре листа или заполняющие его, иногда не вмещаясь в границы, наполнены пространством и светом — одновременно солнечным и духовным. Этот свет достигает, естественно, особой силы в портретах людей творческих. В этом плане особенно впечатляет известный портрет Бодлера из иллюстраций к Малларме. Это образ поэта, которого коснулся «божественный глагол», воплощение той высшей творческой силы, которая самого Матисса побуждала говорить: «Когда я смиренен и скромен, мною владеет ощущение, что кто-то помогает мне делать вещи, меня превосходящие» [15]. Как и во многих других матисовских портретах, глаза портретируемого обладают здесь завораживающей, «медиумической» силой, но все же духовная энергия тяготеет к рассредоточенности, кажется разлитой по всему изображению (в фигурных композициях художник, как известно, часто вообще отказывался от воспроизведения черт лица — в отличие от персонажей Пикассо с их неизменным проникающим взглядом).

На противоположном полюсе книжного творчества Матисса находятся образы «Джаза» (Париж, 1947). В иллюстрациях к «Джазу» побеждает стремление выявить не своеобразие, а подобие и связь вещей, не индивидуальное, а всеобщее. Соответственно, здесь ярко проявилась тенденция позднего Матисса к «резкому упрощению» и дальнейшему отходу от понимания изобразительного искусства как «искусства подражания» [16]. В художественном решении «Джаза» царствует метафора. При этом если в предыдущих книгах Матисс оперировал контурной линией и сдержанно использовал цвет, то здесь ведущая роль принадлежит цветовой плоскости и пятну. С помощью техники «декупажей», вырезок из бумаги, предварительно окрашенной гуашью, художник, по его словам, «врезается прямо в цвет». Именно техника декупажей, которую Матисс освоил еще в 30-х годах, как нельзя лучше отвечала его стремлению к предельной обобщенности форм и чистоте цвета.

В цветных таблицах «Джаза» фон для изображений составляют не белая или черная поверхность листа, а наложенные друг на друга прямоугольники спектрально-чистых, пронизанных солнцем тонов: малиновых, алых, зеленых, желтых, синих, а также черных и белых; не разрушая плоскости, они создают ощущение глубины и напоминают ритмы джаза. На их фоне возникают такие же ослепительные изображения, изгибаются или устремляются в динамичном порыве органические формы — антропоморфные, зооморфные, растительные, кажу-

щиеся частями единого Древа жизни. Четкие цветовые плоскости и пятна дополнены крупным и подчеркнуто небрежным, но подчиненным общему ритму черным курсивом текста, который здесь, как и в «Поэмах Шарля Орлеанского», написан художником от руки. Он писал в тексте «Джаза»: «Эти рисунки с их яркими и сочными тонами возникли на основе уже сложившихся воспоминаний о цирке, народных сказках и путешествиях. Страницы текста должны регулировать одновременное действие моих цветовых и ритмических затей. Эти страницы — как зыбкая подпочва, несут и окутывают рисунки, тем самым сохраняя их своеобразие» [17].

Вместе с тем «словесная» часть «Джаза» необыкновенно содержательна. Свободные, как бы спонтанно возникшие заметки (в их краткости, лаконизме и глубине есть нечто от старой японской прозы) под заголовками: «букет», «самолет», «рисуя ножницами», «у меня нет свихнувшихся линий», «один музыкант сказал», «верую ли я в Бога?», «счастье», «лагуны», «будущая жизнь», «джаз» — комментируют таблицы, но главным образом являются изложением основ творческого метода художника, его выношенных в течение долгой жизни мыслей об искусстве. Сюда же включена обширная цитата из Фомы Кемпийского, представляющая собой вдохновенный гимн любви, ибо именно любовь для Матисса — единственная движущая сила творчества, средство проникновения в суть вещей и объединяющее начало, как в жизни, так и в искусстве. На страницах «Джаза» мы находим также ключевое для художника сравнение искусства с самолетом, который позволяет «смело парить в пространстве», чтобы затем на земле уже не забывать о солнце и безграничном просторе.

В иллюстрациях «Джаза» есть изображение Икара, падающего среди звезд или, скорее, разрывов снарядов с раной в сердце. Это единственное напоминание о войне, во время которой создавался «Джаз», и наряду с абрисом страдающей женщины в «Пасифае» и ослепляемым Полифемом в «Улиссе» — один из немногих графических образов Матисса, содержащих в себе драматическое начало. Но и эти образы говорят о страдании как бы намеком, не нарушая общей гармонии мироздания. Как и в остальном творчестве, в книжной графике проявилось присущее Матиссу понимание задач искусства — как преодоления зла и страданий (остающихся как бы фактом личной биографии художника), с тем чтобы дарить людям свет и радость и служить источником надежды.

Иллюстрации к «Джазу» — одни из самых монументальных в книжной графике французского мастера. Но здесь уже возникает известное противоречие между «большой формой» изображений и сравнительно малыми размерами книжного листа. При всей красоте декупажей, элементам их композиций тесновато в таблицах книги, они требуют более широкого пространства. Поэтому кажется почти неизбежным переход Матисса от синтеза в книге к синтезу в архитектуре — который он и осуществил в самом конце жизни в «Капелле четок» в Вансе.

1. Арагон Луи. Анри Матисс. М., 1978, т. 1, с. 143.
2. Мастера искусства об искусстве. М., 1969, т. 5, кн. 1, с. 242.
3. Арагон Луи. Указ. соч., т. 1, с. 143.
4. Иностранная литература, 1984, № 9, с 179.
5. Матисс с. Сборник статей о творчестве. М., 1958, с. 74.
6. Там же, с. 79—80.
7. Арагон Луи. Указ. соч., т. 1, с. 79.
8. Европейская поэзия XIX века. М., 1977, с. 882.
9. Иностранная литература, 1984, № 9, с. 185.
10. Эскольье Р. Матисс Л., 1979, с. 123.
11. Арагон Луи. Указ. соч., т. 1, с. 118.
12. Там же.
13. Эскольье Р. Указ. соч., с. 80.
14. Матисс. М., 1958, с. 70.
15. Арагон Луи. Указ. соч., т. 2, с. 131.
16. Там же, т. 1, с. 143.
17. Матисс. М., 1958, с. 84.

Шагал — книжный иллюстратор

Н.Апчинская

Пожалуй, ни один большой художник XX века не работал так много в области книжной иллюстрации, как Марк Шагал. Книга никогда не подменяла для него живой действительности, впечатления от которой неизменно лежали в основе всего его творчества. Тем не менее он чувствовал свое глубокое сродство с отражающими действительность образами литературы и постоянно стремился дать им художественную интерпретацию. Шагал, как известно, нередко и сам брался за перо, чтобы рассказать о себе и воплотить свои образы в слове. Не случайно первой его значительной работой как иллюстратора явились офорты к автобиографической книге «Моя жизнь».

«Принципы свободного ассоциативного иллюстрирования, которых почти всегда придерживался Матисс, освобождали его от необходимости буквального следования за текстом» [1],— пишет исследователь книжной графики Матисса Ю.Русаков. Что касается Шагала, то он, при всей свободной ассоциативности своего художественного мышления, как правило, именно буквально следовал за текстом, воплощая и перипетии сюжета, и образный строй, и сам стиль литературного произведения со всеми его «тропами». Один из самых фантасмагорических художников XX века, Шагал был, как никто, привязан к жизни и конкретным реалиям, в которых проявляется ее многообразие. Почти каждый образ книги находил у него свой графический эквивалент, одновременно «предметный» и духовно-поэтический, и именно этим определялись впечатляющие объемы шагаловских иллюстративных циклов, насчитывающих нередко сотни листов.

Первые опыты Шагала в книжной графике относятся к середине 1910-х годов. В 1915 году он выполнил несколько замечательных по экспрессии рисунков к «Фокуснику» И.Переца, изданному в Вильно в 1917 году, а затем оформил еще несколько книг еврейских писателей и обложку к первой монографии о собственном творчестве, написанной А.Эфросом и Я.Тугендхольдом. Во всех этих работах наглядно проявилась характерная для Шагала неразрывная связь «изображения и слова»: изображение имеет у него внутреннюю свободно-поэтическую, «вербальную» структуру, а порой и внешне уподобляется букве. В свою очередь словесный текст постоянно включается в «контекст» рисунков...

И все же подлинным художником книги Шагал стал лишь тогда, когда овладел техникой гравюры. Это произошло во время его пребывания в Берлине в 1922—1923 годах. В этот период он создает 30 офортов, немногим больше литографий и 5 ксилогравюр. В то время как литографии и ксилогравюры представляли собой станковую графику, офорты должны были служить иллюстрациями к написанной перед приездом в Берлин книге «Моя жизнь». Предполагалось издание книги в Берлине, но из-за трудностей перевода был издан лишь альбом с двадцатью гравюрами. Книга в



М.Шагал
Состарившийся лев
Иллюстрация к басням Лафонтена
1927—1930
Офорт, сухая игла, акватинта

переводе Беллы Шагал вышла в Париже в 1931 году с тридцатью двумя рисунками Шагала, сделанными в конце 1900-х и начале 1910-х годов.

В «Моей жизни» Шагал рассказывает о детстве и юности, своей семье и родном городе, об учебе в Витебске у Ю.Пэна и в Петербурге у Л. Бакста, о том значении, которое имели для него Париж 10-х годов и французская живопись, о жизни и работе в России во время первой мировой войны, революции и в первые послереволюционные годы. Как все, что создавал Шагал, книга эта полна непосредственного и страстного чувства, представляет собой лирическую исповедь, в которой проза неотделима от поэзии, а внешний мир от внутреннего. (Пользуясь словами самого художника по поводу прозы его жены, можно сказать, что он писал, как жил и как любил, и слова ложились, как краски на холст [2].) «Моя жизнь» — не только главный источник сведений о раннем периоде жизни мастера, но во многом — ключ к пониманию происхождения и сущности всего его искусства. В ней прочитывается характерное для Шагала сочетание бытовой заземленности и космичности ви́дения, реальности и фантасмагории, бунтарства и любви к окружающему миру — и царящее надо всем ощущение таинственной глубины и красоты жизни.

На одном из шагаловских рисунков 20-х годов изображен человек, идущий с домом на спине,— образ во многом автопортретный. Во всей истории мирового искусства найдется немного художников, для которых родной дом имел бы такое определяющее значение. Приехав в 1910 году в Париж, Шагал был ослеплен «светом-свободой» парижских улиц, испытал, очутившись в среде художников и поэтов «парижской школы», «революцию глаза» и был потрясен встречей со старыми мастерами Лувра и живописью импрессионистов. Вместе с тем почти единственным «героем» его картин оставался Витебск. «Участвуя во Франции в этой уникальной революции в технике искусства,— писал он,— я снова вернулся в мыслях и в душе к моей родной стране. Я жил в Париже, повернувшись спиной к тому, что находилось вокруг... Я принес свои вещи из России, и Париж дал им свой свет» [3].

Графические листы к «Моей жизни» также посвящены воспоминаниям о Витебске. На одном из офортов мы видим человека (деда художника), сидящего на крыше дома как его естественное увенчание, в то время как его зовет стоящая внизу женщина. На другом офорте перед домом с той же естественностью движется по воздуху на уровне окон лошадь с телегой. На других листах изображены ужин в родительском доме, портреты родителей, пожар в городе, свадебная процессия, похороны, скрипач со скрипкой, которая является частью его тела, влюбленные на берегу Двины — один из них перевернут вниз головой; те же влюбленные в счастливом полете над городом. Все это прямо связано с текстом книги и одновременно повторяет темы картин Шагала 10-х годов. Как и в живописи, здесь воссозданы во всей неповторимой и острой характерности местечковые типы и быт. И так же, как в живописи, быт перестает быть чем-то внешним, а становится воплощением национальных ритмов, жестов — самой души народа. Через него просвечивают таинственные основы общечеловеческого и природного бытия, являющиеся сквозными темами всего шагаловского творчества: рождение, смерть, любовь, брак, единство человека и животного, всеобщая одушевленность и круговорот вещей, при котором верх и низ относительны, наконец, свободный полет человеческого духа, точнее, тела, которое, по словам художника, «некая тревожащая сила» [4] заставляет отрываться от земли. «Искусство представляется мне, в первую очередь, выражением состояния души» [5],— писал Шагал. Каждый его живописный и графический образ является и экспрессивным самовыражением (отсюда, в частности, сходство многих персонажей с их создате-



М.Шагал
Растоптанные цветы
Иллюстрация к роману Лонга
«Дафнис и Хлоя»
1950-е. Цв. литография

лем), и поэтической моделью мира — и в силу этого обладает автономностью по отношению к эмпирической реальности. Предметы то и дело переворачиваются с ног на голову, свободно перемещаются в пространстве, меняют масштабы и, даже оставаясь в сравнительном спокойствии, кажутся «сдвинутыми» и «остраненными» по отношению к натуре. Все изображенное создает при этом новое, чисто пластическое единство, уравновешенное в самом себе. Образы рождаются перевоплощающей видимый мир творческой волей художника, в них есть весьма существенный для Шагала мотив формотворческой игры и юмора, источник которого не только в гротескной сниженности персонажей, но и в самой неожиданности и нетрадиционности приемов, выражающих поэтическую мысль автора как бы с детской прямотой. И все же в произведениях Шагала 10-х и начала 20-х годов преобладала не веселость, а сильнейшая тревога и драматизм. Мир представал в них как органичное и полное тайны целое — но на глубинном бытийственном уровне, а на более эмпирическом казался разъединенным на элементы и взорванным. Переполнявшая их энергия — почти не имевшая себе равных по силе — воплощала не только революционный порыв в будущее, но и ощущение разрушительных катаклизмов нового столетия или, выражаясь словами самого художника, ощущение того, что «мир стоит вверх дном» [6].

Стилистически его книжная графика начала 20-х годов не отличается от остальной графики тех лет (на время почти вытеснившей станковую живопись), от многочисленных театральных эскизов, а также монументальных панно для Камерного еврейского театра. Все эти работы отличали кубистическая заостренность и угловатость форм, передача движения через стремительные диагонали, неровные ритмы и резкие контрасты черного и белого (или цветовых пятен). Но, несмотря на монументально-обобщенный геометризм стиля, в изображениях не было характерных для кубизма развеществления и абстрагированности. «Кубисты не беспокоили меня,— пишет он в «Моей жизни». — Я их рассматривал со стороны и думал: пусть себе едят свои квадратные груши на треугольных столах» [7]. И далее: «Другие силы лежат в основе вещей — скорее, органические и психологические, которые предрасполагают то к музыке, то к живописи, то к литературе, то к сновидениям» [8].

Эта органика и психологизм со всей силой проявились в следующей после иллюстраций к «Моей жизни» «книжной» работе Шагала, работе гораздо более масштабной по объему, вобравшей в себя стилевую энергию предшествующего периода и одновременно стоящей на пороге нового стиля — иллюстрациях к первому тому «Мертвых душ» Гоголя.

Оформление «Мертвых душ» было заказано Шагалу после его приезда в 1923 году в Париж известным маршаном А.Волларом. С 1923 по 1927 год он выполнил 107 гравюр (включая 11 таблиц оглавления со схематичными воспроизведениями иллюстраций) в технике офорта, сухой иглы и акватинты. Хотя тираж гравюр был отпечатан в 1927 году, «Мертвые души» (в переводе на французский А.Монго) с иллюстрациями Шагала были изданы в Париже лишь 20 лет спустя, в 1948 году Э.Териадом, причем Шагал сделал дополнительные заставки с инициалами [9]. Книга вышла небольшим тиражом в двух несброшюрованных томах большого формата, в обложках, переплетных папках и общем футляре, подобно другим дорогим послевоенным изданиям с гравюрами больших художников столетия.

Гравюры к «Мертвым душам» не были первой встречей Шагала с Гоголем. В 1919—1920 годах он выполнил театральные эскизы к неосуществленным постановкам трех гоголевских пьес: «Игроков» и «Женитьбы» — для экспериментального театра «Эрмитаж» в Петрограде и «Ревизора» — для театра Революционной сатиры в Москве.

В первые десятилетия XX века Гоголь был по-новому прочитан и оказался актуальным для многих деятелей русской культуры. Белый, Маяковский, Есенин, Хлебников, Мейерхольд, Булгаков, Бабель и многие другие видели в нем близкого себе мастера — близкого, прежде всего, неклассичностью и динамизмом стиля, словотворческой энергией, гротескной остротой и фантасмагоричностью образов [10]. Все эти черты Гоголя были созвучны и Шагалу. У обоих художников, разделенных дистанцией времени и культуры, обнаруживаются порой поразительные совпадения в образном мышлении. Некоторые фразы Гоголя, например, известный пассаж из «Невского проспекта»: «Тротуар несся... кареты со скачущими лошадьми казались неподвижны, мост растягивался и ломался, дом стоял крышей вниз, будка валилась навстречу», — могли быть описанием, если не обращать внимания на такой анахронизм, как кареты, какой-нибудь композиции Шагала. Гоголевское динамичное видение мира, при котором «дороги разбегаются, как раки», а деревни проносятся мимо неподвижного зрителя, постоянное подчеркивание неупорядоченности, разбросанности, асимметричности как воплощения бестолковости провинциального уклада и в то же время — признание отсутствия «грубоощутительной правильности» атрибутом подлинной жизни, выписывание мельчайших деталей в сочетании с эпической широтой пространства, гиперболизм, метафоричность, выражение характеров, по словам Белого «через жестовую схему» [11]. изображение животных как существ, наделенных «животной душой», — все это оказалось сродни видению и образной системе Шагала. Кроме того, столь характерная для Гоголя стихия комического, во многом означавшая бегство в страну свободы, чудесных превращений и эксцентрики, лежала в самой основе и шагаловского искусства.

Если в иллюстрациях к «Моей жизни» отразились воспоминания о городе детства и юности, то в гравюрах к «Мертвым душам» создан более эпический образ провинциальной России, в равной мере почерпнутый из творения Гоголя и из собственных впечатлений.

На одной из первых иллюстраций мы видим «маленький губернский город». Объемный и одновременно развернутый на плоскости, изображенный сразу с нескольких точек зрения, он напоминает характером построения и перечислением деталей детский рисунок. На вывесках читаем знаменитые гоголевские надписи: «Иностранец Василий Федоров», «Аршавский портной», «И вот заведение». Шагал не только обыгрывает эти юмористические детали, но со всей серьезностью усваивает сам живописный стиль вывесок, на которых «игроки были изображены... с несколько вывороченными назад руками и косыми ногами, только что сделавшими в воздухе антраша». В этой, как и в других композициях, каждый предмет имеет собственную ориентацию в пространстве, не совпадающую с ориентацией соседнего предмета, но все вместе образует единое композиционное целое. Дома заднего плана, диагональ реки, столб, забор и дом на переднем плане находятся в своеобразном динамическом равновесии. Изображение конкретного городка является также внутренним философски-поэтическим видением мира, в котором мельчайшая деталь наделена странной одушевленностью, а животные уравнены в правах с человеком, — так, за одним из столов «с орехами, мылом и пряниками, похожими на мыло», сидит загадочный зверь. Как и в жизни, все по видимости хаотично, но объединено на каком-то высшем уровне художником-демиургом и образует как бы единое энергозаряженное поле.

В иллюстрациях к «Мертвым душам» Шагал уже не разлагает изображения на плоскости, лишь иногда прибегая в целях большей знаковости образа к кубистическому совмещению пространственных планов. Предметы и персонажи сохраняют привычный объемный облик и живут (как и в прежних

работах Шагала) в конкретно обозначенном пространстве. Но, как всегда, они — поэтические и при этом, по большей части, фантасмагорические символы. Плоть, которой они обладают,— плоть идеи, а не подлинных вещей. В гравюрах к «Мертвым душам» Шагал пользуется и чисто линейным, и фактурно-живописным стилем. Но все его тончайшие абрисы и резкие штрихи, мельчайшие орнаментальные детали, свечение белого, тающие пятна черной краски, опушенные серебристой вибрацией штрихов или роем черных точек, зернистые серые поверхности, образованные акватинтой, — вся эта гравюрная маэстрия призвана передать живое разнообразие и одновременно бесплотность и литературность создаваемых образов.
Самые монументальные персонажи и предметы (например Собакевич и снедь на его столе), символизируя тяжесть непомерно разросшейся материи, остаются невесомыми, не касаются земли. Художник создает порой совершенно бестелесные изображения — таков, например, затерявшийся среди нагромождения вещей своей комнаты Плюшкин, призрачный хозяин химерического богатства. Сопоставляя подобные фигурки с преувеличенно масштабными, Шагал добивается ощущения ироничной игры разными планами одинаково бесплотной реальности.
Таким же неэмпирическим является изображаемое им пространство. Достигается это прежде всего резкой разномасштабностью фигур (или деталей) переднего и заднего планов: на переднем они гротескно увеличиваются, надвигаясь на зрителя, а на заднем уменьшаются сильнее, чем этого требует перспективное сокращение, отодвигаясь вдаль. Благодаря этому приему пространство, сохраняя конкретность, углубляется до неопределенных размеров, напоминая раздвинувшуюся во время бала квартиру Воланда из романа Булгакова.
Иллюстрации к «Мертвым душам» кажутся мизансценами своеобразного графического театра, где быт служит источником образов, сочетающих символизм и иронию, а движение актеров подчинено музыкальному ритму и исполнено одновременно ритуальной значительности и озорной клоунады. Именно такими были принципы ряда левых советских театров начала 20-х годов, и в частности театра Грановского, становлению которого во многом способствовал Шагал и понимание которого он выразил в своих эскизах и монументальных росписях (главная из них так и называлась — «Введение в современный национальный театр»), а также театра Мейерхольда с его «биомеханикой». Не случайно в одной из иллюстраций, изображающей в эксцентричном стиле работу маляров у Ноздрева (у Гоголя об этом лишь бегло упомянуто), в балансирующем на стуле и скамейке персонаже с манерно-изысканными ужимками узнаются гротескные черты Мейерхольда.
Мир Гоголя в интерпретации Шагала — прежде всего движущийся. Предметы и персонажи то и дело падают и разлетаются в разные стороны, как и половицы и стены комнат, в которых они находятся. Шагаловские герои оживленно жестикулируют, разговаривают, высунув языки, кричат, движутся или остолбеневают, но при этом предстают застывшими в своем движении, как в «немой сцене» «Ревизора». Это «движение на месте» способствует форсированности и экспрессивности жестов. Оно по большей части механистично и марионеточно, что служит одним из источников юмора, подчеркивая оболваненность и наивность персонажей, но также — выражению откровенной театральности действия и его подчиненности неким высшим внеличностным силам. Носителем этих сил становятся сами композиционные построения. С помощью взгляда сверху, снизу, сбоку, совмещения разных точек зрения достигается динамизация изображения. Излюбленные Шагалом диагональные схемы как бы увлекают за собой монументально-статичные, субстанционально-неподвижные предметы. Таково, например, «плавное течение» (по выражению Гоголя) семейства Собакевичей и Чичикова по на-



М. Шагал
Иллюстрация к «Цирку»
1967. Цв. литография

меченной точками траектории к расположенному в каком-то ином пространстве обеденному столу. Такова также чичиковская тройка, стоящая на месте, как «тяни-толкай», и все же движущаяся по диагонали, в то время как мимо проносятся обозначенные пунктиром косые струи дождя и фрагменты верстовых столбов и деревьев. В характеристике персонажей и ситуаций Шагал буквально следует за Гоголем. Подвыпивший Селифан беседует с лошадьми, в то время как ублаготворенный Чичиков дремлет в коляске. Чичиков угодливо дает взятку, которую чиновник берет «совершенно не заметив». Собакевич действительно «похож на медведя средних размеров», а его ноги — на чугунные тумбы. В послеобеденной беседе с Чичиковым он выглядит по сравнению с оживленным и бойким авантюристом Павлом Ивановичем косной глыбой, но его вытянутое по направлению к собеседнику ухо и весь облик выдают внимание и хитрость. «Отец Миняй» «с черною, как уголь, бородой» напоминает «гигантский самовар, в котором варится сбитень для всего... рынка», и лошадь, как и у Гоголя, прогибается под его тяжестью. Коробочка, также в соответствии с Гоголем, застывает с открытым ртом, не окончив фразы. Беспаспортный дворовый человек Попов стоит навытяжку перед капитан-исправником — в этой сцене отразились собственные переживания Шагала, посаженного в 1908 году в Петербурге в тюрьму из-за отсутствия паспорта; бурлацкая ватага гуляет на пристани, плотник Степан Пробка падает с купола церкви и т. д. В отличие от прежних иллюстраторов Гоголя, в частности А. Агина и П. Боклевского, Шагал не ограничивается воссозданием внешнего и внутреннего облика персонажей, которым он зачастую придает местечковый колорит, но реализует сами гоголевские метафоры, сравнения и гиперболы. Снимая с героев поэмы флер внешней благопристойности, он обнажает их скрытую сущность и трансформирует живых людей в символы. Символом целой чиновничьей вселенной — в духе Сухово-Кобылина — становится, например, лист с изображением судебной палаты. «Наклонившиеся головы, широкие затылки, фраки, сюртуки и даже просто какая-то... куртка, которая своротив голову набок... бойко выписывала какой-нибудь протокол об оттягании земли» — существуют на офорте Шагала именно так, как описано в метафоре Гоголя,— самостоятельно, причем сросшимися со своими столами и заполняющими, «подобно трудолюбивым пчелам», очерченный вокруг них круг. Шагал, как никто другой, оказался способен передать ту стихию юмора, которой проникнута поэма Гоголя, поскольку, как уже отмечалось выше, этой же стихией во многом было проникнуто его собственное творчество. Среди иллюстраций немало просто смешных изображений — например, лист с похожими друг на друга капитаном Копейкиным и Наполеоном. «Смешное» вообще есть почти в каждом листе. Но вместе с тем ирония художника постоянно переходит в страшноватые гротески. Так, «отец Миняй» превращен в почти филоновский образ таинственной и дикой крестьянской стихии. Чичиков является на балу как гигантское воплощение «чего-то даже марсовского и военного», как материализация самодовольства и напыщенности, в которой уже нет ничего человеческого. В сцене прощания Чичикова с Маниловым у первого непропорционально уменьшена голова, а второму приданы черты огромного эмбриона — таким образом Шагал подчеркивает сверхинфантильное скудоумие своих персонажей. Манилов, улыбающийся по мере приближения тройки Чичикова мертвенной улыбкой, не сладок, а страшен, как и Коробочка в сцене чаепития. Перед нами именно «мертвые» души, в которых есть инфернальность и демонизм. Ноздрев не только «обуян бесом», но порой и превращается в него. Но особенно часто черт проглядывает из Чичикова, при появлении которого Коробочка не случайно вспоминала «нечистого»...

В своей книге «Мастерство Гоголя» А.Бе-



М.Шагал
Афина и лошадь
Иллюстрация к «Одиссее»
1974. Цв. литография

лый вопрошал: «Где пролетал «галопад... во всю пропалую: дама с голубым пером, дама с белым пером... грузинский князь Чипхайхилидзев, француз Куку»?» И отвечал: «В дьявольской сарабанде, устроенной Мейерхольдом, чтобы дать урок жеста по Гоголю» [12]. Эта «дьявольская сарабанда», увиденная Белым в знаменитой постановке «Ревизора» 1926 года, в графике Шагала (созданной в это же время) имеет место в самом прямом смысле слова. И хотя в творчестве Гоголя безусловно содержались основания для подобной «дьяволиады», она свидетельствовала о сдвиге шагаловской (как и мейерхольдовской) интерпретации в сторону гораздо большей экспрессивности и символичности. Шагал смотрит на Гоголя глазами художника-экспрессиониста, уже вобравшего в себя опыт социальных потрясений, неведомых прошлому столетию, и при этом мыслящего, при всей конкретности образов, более отвлеченными образно-философскими категориями.

На фронтисписе ко второму тому французского издания «Мертвых душ» в самом верху композиции изображен чисто шагаловский кричащий ангел в облаках, ниже — конские головы тройки и церковные купола, под ними — мужик с коромыслом, символ равновесия между писателем и художником. Сами они размещены в нижней части листа, один перед рукописью, другой перед мольбертом, повернутыми в разные стороны, но с одинаковой лукавой и загадочной улыбкой. Гоголь полагал, что именно смех является тем «честным и порядочным лицом», за отсутствие которого его упрекали критики. У Шагала юмор и сарказм также есть выражение верховного суда художника, который стоит над злом, высмеивает его и при этом самим пластическим решением темы вносит в нее элементы гармонии и красоты — все же существующих в мире, несмотря на все зло.

В дальнейшем «демоническое» начало уже никогда не будет так открыто проявляться в творчестве Шагала. Жало гротеска, отражающего реальность мирового зла, до конца не притупится даже в самых пасторальных поздних работах художника, но уже со второй половины 20-х годов гротеск будет звучать более приглушенно, на первый план выдвинется ощущение глубины и богатства жизни, а стиль приобретет более живописный и более классичный характер.

Таковы созданные в 1927—1930-х годах 100 офортов к «Басням» Лафонтена. Как и в случае с «Мертвыми душами», тираж их был отпечатан сразу после окончания работы художника, но издание книги — в двух несброшюрованных томах большого формата — было осуществлено Териадом только в 1952 году. В 20-х годах работа Шагала неожиданно натолкнулась на внешние трудности: поручение Волларом иллюстрирования Лафонтена — национального классика левому художнику-иностранцу, не имеющему французского гражданства, вызвало недовольство официальных кругов. Воллару пришлось писать объяснительную записку в Палату депутатов. Он говорил в ней, что все, что было специфически восточным в истоках басен Лафонтена, восходящим к индийским, арабским, персидским и даже китайским источникам, навело его на мысль поручить иллюстрирование Лафонтена художнику восточного происхождения и при этом обладающему богатым воображением и палитрой, способному создать не поверхностно-эмпирические и фрагментарные, а обобщенные и экспрессивные образы. Именно таким художником, по мнению Воллара, был Шагал. Он подчеркивал, что последний близок Лафонтену сплавом утонченности и наивности, реализма и фантасмагории [13].

Офорты к «Басням» были задуманы как цветные. Шагал выполнил гуаши, которые собирался перевести на язык офорта, но, столкнувшись с техническими трудностями, ограничился черно-белыми изображениями. Вместе с тем богатство оттенков черного и белого в офортах (дополненных сухой иглой, акватинтой и рулеткой) к «Басням» таково, что они производят впечатление

подлинной красочности. Здесь царствует стихия гравюры в рембрандтовском ее понимании — как стихия света и тьмы, рождающаяся из пересечения штрихов и пятен. Контрасты черного и белого создают впечатление ослепительных вспышек и потоков света, в то время как тончайшие переходы и оттенки краски делают поверхность листов похожей на переливчатую восточную ткань. («Восточный декоративизм» ощущается здесь порой и в композиционном решении образов.) Изображения возникают из этой ткани и вновь уходят в нее, как в живой космос природы.

В иллюстрациях к «Басням» появляется уже ощущение Франции, ее пейзажа и людей. Но главные их герои — звери. В «Мертвых душах» природа почти отсутствовала; лишь в изображении сада Плюшкина возникал микрокосм веток и листьев деревьев и такой же микрокосм животных — в листе с «курятником» Коробочки. Правда, загадочные и «ангелические» лошади-тройки нередко изображались там крупным планом, а их головы почти неотступно маячили в окнах и проемах дверей.

В поэтическом комментарии к «Цирку», вышедшем в 60-е годы, Шагал посвятил животным многие страницы. «Я всю жизнь рисовал, — пишет он,— лошадей, которые скорее похожи на коров и ослов. Я их видел в Лиозно, у моего деда, который брал меня покупать скот для своей лавки... Среди лошадей и птиц я их брат и сын, который плачет. Я иду к животным. Я ищу их взгляда, их знака. Я их признанный художник. Корова моего далекого города, у которой мать брала для меня молоко, в той земле, где ты спишь, рождены и зарыты мои слезы. Мои картины написаны с тебя... Эти животные, лошади, коровы, козы, всегда молчаливы. Мы болтаем, поем, кричим... Я слышу, как из их широко открытых пастей выходит некая правда, правда звериная, непонятная нам. Они мычат о тайнах своего мира, о своем заточении...» [14].

На отношении Шагала к животным сказались детство и юность, проведенные в патриархальном и близком природе Витебске, в среде торговцев скотом и «резников», где сохранялось древнее, восходящее к пастушеским временам отношение к животному как сакральной жертве. Иконоборчество иудаизма не мешало существованию богатой народной традиции изображения животных — на каменных надгробных стелах, посуде, мебели, в декорировке синагог и ритуальных предметов.

В произведениях народного искусства звери мифологичны и, при всей своей нереатичности, подлинно живые, лишенные сухой правильности. Они кажутся прототипами шагаловских. Как и для народных мастеров, животное для него — одушевленное и близкое человеку существо (для Шагала — «братское»; отсюда, в частности, сочетание животных и человеческих черт в «лицах» многих его зверей), но при всем этом все же иное и загадочное в этой своей «иной» сути. В искусстве XX века, пожалуй, только известный немецкий экспрессионист Ф.Марк превзошел Шагала в своем пристрастии к образам животных. Но он отталкивался от дальневосточной философской и живописной традиции. Его звери — стихии природы, их индивидуальность растворена в универсально-космическом начале. У Шагала они, при всей «остраненности», индивидуальные существа. В своем отношении к животным он был близок русской поэзии первых десятилетий века — Есенину с его нежностью к «братьям меньшим», Хлебникову, который провидел «конские свободы и равноправие коров», раннему Заболоцкому, утверждавшему, что в быке «заключено безмолвие миров, соединенных с нами крепкой связью», и воспевавшему «тревожный сон коров и беглый разум птиц».

В иллюстрациях к «Басням» звери, в соответствии с характером текста, вполне «зоологичны», но вместе с тем и волшебны. Естественный мифологизм видения позволил художнику передать мифологические истоки образов и самого языка Лафонтена. Как

все животные Шагала, они кажутся также представителями одной и той же «шагаловской» породы — проекцией его чувств и мыслей.

Как и в «Мертвых душах», стиль гравюр основан на сочетании динамики и статики, которые здесь уже как бы уравновешивают друг друга. Прерывистые диагональные построения, игра темных и светлых пятен, движение штрихов передают экспрессию, а порой и драматизм, заложенные в сюжетной коллизии, в то время как монументальная статика самих изображений позволяет вникнуть в психологические оттенки образа и почувствовать его неисчерпаемую глубину.

Раскрывая содержание басен, Шагал не только выражает свою нежность к животным, но и показывает исходящую порой от них угрозу человеческому существованию.

При всей сравнительной гармоничности образов «Басен», художник далек от идеализации даже в таких традиционно-идиллических сюжетах, как «мать и дитя» — басня о том, как мать грозилась отдать волку плачущего ребенка. (Этого наивно поверившего словам женщины волка Шагал изображает в окне с присущей ему не менее наивной прямотой.)

Сразу же после окончания работы над Лафонтеном он приступил — по инициативе того же Воллара — к более грандиозному труду: иллюстрированию Библии, точнее, Ветхого Завета. Именно в этой работе нашло наиболее полное выражение присущее Шагалу сочетание «любви к земле», «укорененности» с экстатическим порывом к небу. Его восприятие Библии определялось впитанными с детства народными верованиями с их эмоциональностью и жизнеутверждающим духом. Воплощая в своих иллюстрациях далекий от идилличности мир Ветхого Завета, художник — как подчеркнуто в его предисловии к каталогу «библейского» музея в Ницце — видел свою задачу в выражении прежде всего гуманистической идеи братства и любви всех людей.

Предварительные гуаши, сделанные в конце 20-х — начале 30-х годов, не удовлетворили Шагала. «Я не вижу Библию, а мечтаю о ней» [15], — говорил он Воллару. Чтобы «увидеть», ему было необходимо прикосновение к живой реальности. В 1931 году он предпринимает поездку в Палестину, Сирию и Египет. Впечатления от этого путешествия, которые Шагал называл сильнейшими в своей жизни, и легли в основу цикла работ на библейскую тему. По возвращении он выполнил 39 гуашей и частично на их основе создал на протяжении 30-х годов 66 офортов. Однако, как и в случаях с Гоголем и Лафонтеном, Воллар (умерший в 1939 году) так и не издал задуманной книги. После окончания второй мировой войны и возвращения во Францию Шагал возобновил работу над Библией (совершив при этом еще одно путешествие в Палестину) и создал с 1952 по 1956 год еще 39 офортов. Все 105 листов были изданы в 1956 году Териадом, как обычно, в двух несброшюрованных томах большого формата, небольшим тиражом, отпечатанным с авторских досок. Параллельно художник работал в 50—70-е годы над циклом картин, литографий, витражей, шпалер и скульптур, которые были собраны в уже упомянутом музее в Ницце, названном Шагалом «Библейское послание».

В своих гравюрах Шагал как бы раскадрировал Библию — от сотворения человека, Ноева ковчега, Лота, первых патриархов, проданного в рабство Иосифа — до Моисея, царей Давида и Соломона, пророков Исайи и Иеремии. Каждый «кадр» — эпизод огромного повествования и окно в мир (бывая в детстве в синагоге, Шагал больше всего любил смотреть в окно — в большой мир природы). Широта этого мира передается в офортах с помощью углубления изображения. Мы видим уходящие вдаль холмы Палестины, причем несоразмерность фигур переднего и заднего планов усиливает впечатление бесконечной глубины пространства, заполненного все уменьшающимися фигурками людей и животных, элементами пейзажа и архитектуры, наконец, просто

пятнами и точками офорта. Как всегда у Шагала, это пространство увидено внутренним зрением и обладает духовной природой. Шагаловский термин «психопластика» как нельзя лучше определяет стиль его гравюр. Лепка фигур является одновременно как бы лепкой их духовного мира, их переживаний, захватывающих своей силой и глубиной, а также воплощением лирического порыва художника, размывающего границы формы и подчиняющего отдельный предмет ритмам всей композиции. Сами библейские персонажи кажутся и древними, и взятыми из современных Шагалу местечек. При всем величии, они лишены героизации, а их наивные и скованно-экспрессивные жесты национальны по пластике. Мы видим также доверчивых и полных ангельской чистоты осликов и коз, грозных, мистических львов, похожих на птиц ангелов — связны́х между небом и землей с кроткими или гневными ликами. В глубокой интимности чувства, пренебрежении внешним, соединении высокой духовности с обыденностью Шагал выступает здесь наследником Рембрандта; в самих его композициях нередко ощущается рембрандтовское влияние. В то же время визионерство художника заставляет вспоминать Эль Греко. Не случайно в начале работы над Библией он совершает паломничество в Голландию к Рембрандту, а затем и путешествие в Испанию — к Эль Греко (а также Гойе и Веласкесу).

По словам Шагала, Библия была для него в первую очередь «самым большим источником поэзии»[16]. Именно свободная стихия поэзии наполняет его послевоенную книжную графику, и в частности иллюстрации к «Дафнису и Хлое» Лонга. 42 цветные литографии к этому позднеантичному роману, созданные в 50-е годы и изданные с текстом в двух томах в 1961 году Териадом, явились также подлинным триумфом цвета в книжной графике Шагала, подготовленным предшествующей «пробой пера» в тринадцати литографиях к «Сказкам 1001 ночи».

В предисловии к книге Ж.Каина «Шагал — литограф» художник писал: «Мне кажется, что мне чего-то не хватало бы в отношении цвета, если бы я не занялся в какой-то момент жизни гравюрой и литографией. Когда я только начинал работать карандашом, я искал чего-то, что могло бы свободно разливаться, подобно большому потоку, устремленному к далеким и влекущим берегам...»[17].

Во всех гравюрах Шагала есть это ощущение «свободно разливающейся» графической субстанции, но только техника литографии



М.Шагал
К.Бурникель
Феерия и королевство
1972. Цв. литография

позволила его печатной графике стать достойной соперницей живописи в отношении цвета. Цвет буквально затопляет литографии к «Дафнису и Хлое» (как и к последующему «Цирку»), достигая несравненной чистоты, насыщенности и богатства оттенков. Основанное на единстве вре́менного и вечного, питающееся живыми впечатлениями от действительности, искусство Шагала всегда жило в одном ритме с эпохой. Именно поэтому в годы, последовавшие за победой над фашизмом и освобождением Франции, он обращается к исполненным радости и полноты жизни образам античной пасторали. С этого времени пасторальные мотивы наполняют все его творчество и жизнеутверждающие ноты, всегда присутствовавшие в партитуре шагаловских произведений, становятся доминирующими.

Роман Лонга, в свое время удостоившийся высокой оценки Гете, вплоть до XX века почти не привлекал к себе внимания иллюстраторов. В нашем столетии Боннар и особенно Майоль, а за ними и Шагал оценили ритмическую выразительность его языка, детскую чистоту и наивную грацию персонажей, эпическую простоту повествования, в котором фигурируют «на равных» люди, природа и ее божества. Для художников бурного XX века идиллия Лонга стала воплощением мечты о гармонии. Но если пластические и чисто линейные образы Майоля олицетворяли собой архаическую цельность, то свободно-живописные иллюстрации Шагала кажутся гимном цветущей природе и любви.

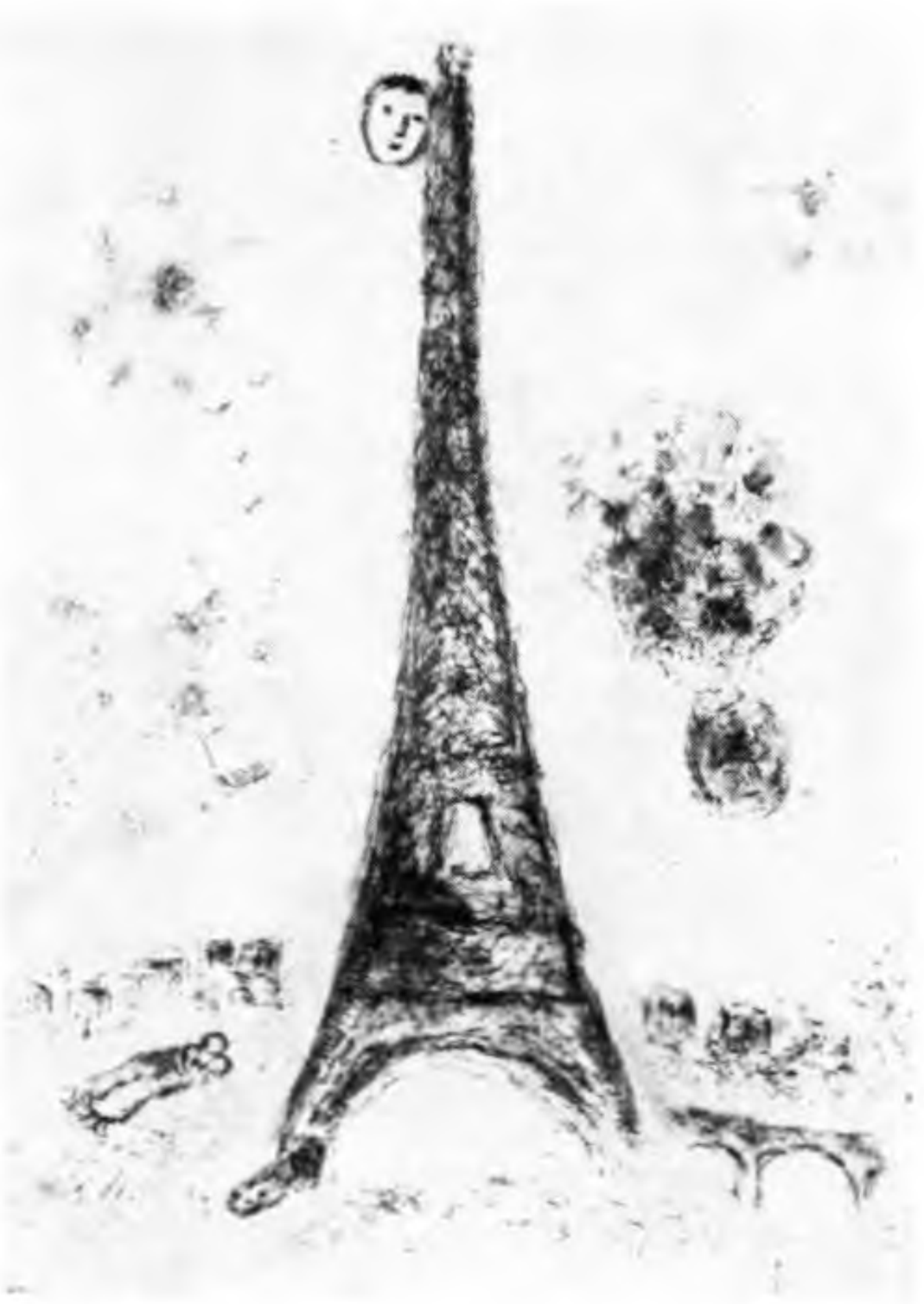
Как всегда, первоначальным импульсом к созданию иллюстраций (параллельно Шагал работал над декорациями к одноименному балету Равеля) стали впечатления от живого первоисточника образов книги — полученные во время двух путешествий в Грецию в начале 50-х годов. Эти впечатления вылились в сюиту гуашей и пастелей, послуживших основой для литографий. На каждом листе мы видим реальные приметы греческого ландшафта: пастухов, коз, овец, цветущие деревья, полосу моря и очертания гор на горизонте, силуэты храмов. Превращаясь в поэтическое, это реальное пространство не углубляется, как в иллюстрациях к «Мертвым душам» и «Библии», а расширяется. Над увиденными с натуры лугами Греции свободно парят влюбленные, их головы и руки, букеты цветов, реальные и фантастические звери. Шагал гораздо более подробно, чем его предшественники, иллюстрирует четыре книги романа, изображая всех его персонажей и все основные эпизоды, как идиллические, так и драматические, поскольку искусство для него никогда не сводится к идиллии. Особенно занимают его сны, которые постоянно снятся героям Лонга. Один из самых впечатляющих листов — с изображением сна Ламона и Дриаса (пастухов, нашедших Дафниса и Хлою). Фантасмагоричность видения достигается здесь не только образами, но и сочетаниями ослепительных и контрастных красок, среди которых преобладают синие, красные, густо-сиреневые и зеленые. Вообще в иллюстрациях к «Дафнису и Хлое» Шагал говорит более монументальным, чем прежде, языком, растворяя человека в природном космосе и повествуя в значительной степени именно цветом. Каждый лист имеет свою цветовую доминанту, передающую то жаркое горение летнего солнца, то нежное цветение весны, то холодную гамму зимы. С широкими массами красного, оранжевого, синего, желтого или зеленого цвета, образующего фон, контрастируют свободно положенные цветовые пятна фигур и предметов. Однако фон у Шагала никогда не локален, а включает в себя многочисленные цветовые вкрапления и пробелы. В листах к «Дафнису и Хлое» предметные подробности во многом уступают место графическим штрихам и цветовым пятнам и «микрочастицам» краски — той «химии» цвета, о которой Шагал постоянно говорил в поздний период и которая заставляет вспоминать любимого им К.Моне, Шардена и других великих колористов прошлого.

Если в полных света и воздуха иллюстрациях к Лонгу есть общее с витражами, то литографии к «Цирку», изданному Териадом в 1967 году, с их предельно насыщенными и густыми красками, напоминают эмали. 38 литографий, в которых преобладающие цветные чередуются с черно-белыми, собственно, не являются иллюстрациями — скорее, написанный Шагалом текст служит к ним пояснением. Можно сказать, что они образуют друг с другом дуэт, как в вышедшем двадцать лет назад (у того же Териада) «Джазе» Матисса.

Хотя персонажи Шагала взлетали на воздух и делали сальто уже в самых ранних его произведениях, собственно акробаты и клоуны появляются в его искусстве с середины 10-х годов. В конце 20-х он создает в Париже 19 гуашей на тему цирка, которые впоследствии найдут продолжение в образах литографий.

Цирк и шире — театр, близкий по духу к цирку, свободно-поэтический и музыкальный, всегда являлся для Шагала символом всего искусства и своеобразной мифологемой жизни. На протяжении почти всего творческого пути он стремился не только «отражать» образы театра, но и прямо участвовать в театральном представлении в качестве декоратора.

В тексте к «Цирку» Шагал вспоминает детские впечатления от бродячих акробатов на улицах Витебска. И это качество цирка, как в первую очередь «детского» театра, останется особенно существенным для художника, всю жизнь стремившегося к сочетанию глубины с детской непосредственностью, духом игры и внутренним, не опосредованным рассудочным знанием, взглядом на мир. Композиции литографий строятся, как правило, по одной схеме: круг арены, на которой происходит представление, за ним — поднимающиеся вверх дуги ярусов со зрителями, а на переднем плане — главные участники действа: клоуны, арлекины, музыканты, созерцательные и нежные, почти всегда с букетом цветов (все они — alter ego художника), а также их возлюбленные, наездницы, акробатки.



М.Шагал
Л.Арагон
Тот, кто говорит без слов
1976. Фронтиспис
Офорт, сухая игла, цв. акватинта

Для Шагала цирк — это прежде всего место, где преодолеваются законы тяготения, а смех клоуна побеждает печаль и трагизм жизни. Это также своеобразный «Ноев ковчег», где полные «величайшей скромности» лошади и яростные «библейские» львы соседствуют с откровенно фантастическими животными. На первый взгляд, эти странные существа напоминают гибриды Босха — тот же органичный синтез черт разных животных, а порой и людей и предметов. Но у Шагала они, кроме этого и прежде всего, несут на себе печать их создателя. Если для

мастера XV века фантастические существа объективны и живут в реальном физическом пространстве, то у современного художника они существуют в поэтическом пространстве и воплощают личностное переживание мира. Отсюда их цельность, откровенно пластическая природа и ярко выраженная эмоционально-лирическая окраска. В образах фантастических животных Шагал выражает свою любовь к загадочному миру зверей и в какой-то мере свое подсознание, показывает иррациональное начало, которое, по его убеждению, лежит в основе жизни, а также — ее единство. Эта тема единства и круговорота всего сущего, проходящая через все творчество художника, в литографиях к «Циркy» как бы находит свое завершение. Не случайно главной композиционной схемой здесь становится не диагональ, а круг.

В созданных на близкую тему «декупажах» «Джаза» Матисс передавал связь вещей через растворение индивидуального во всеобщем, через абстрагирование и пластические метафоры. У Шагала это — объединение и взаимопревращение, срастание живых существ. Вообще, воплощая некие универсальные и вневременные закономерности жизни, он не игнорирует, а как бы преодолевает время (в этом смысле символом его искусства могут служить знаменитые летающие часы, взятые прямо из столовой витебского дома,— образ окрыленного и превращенного в вечность времени). Но так же, как для Матисса, основой единства мира и самим условием его существования для Шагала является любовь. Она воплощена и в персонажах «Цирка», и в колорите литографий, которые по своей феерической красоте почти не имеют аналогий во всем творчестве художника. Здесь как бы воплощены все вариации излюбленного Шагалом синего цвета — от фиолетового до голубого и сиреневого, красного — от вишневого до золотисто-оранжевого и розового, зеленого — от оливкового до бирюзового и т. д. Широкие цветовые потоки дополняются драгоценной россыпью и мозаикой мазков, передающих столь важное для Шагала ощущение предметной подробности мира.

Его книжная графика 70-х годов в своей цветовой сдержанности кажется реакцией на этот «цветовой взрыв». Персонажи поздних шагаловских литографий и офортов живут в более разреженном поэтическом пространстве. Стиль приобретает как бы небрежную легкость. Сумятица черных штрихов, контуров, мазков, строящих форму, дополняется свободно брошенными пятнами краски или цветными контурами, оставляющими незаполненной белую поверхность листа,— и все это передает движение не столько предметов, сколько самой лирической стихии.

Самая значительная работа художника в книжной иллюстрации в поздний период — 41 цветная литография к двум томам «Одиссеи» Гомера, изданной в 1974 году Ф.Мурло. Эти очень «шагаловские», с озорным оттенком, листы, на первый взгляд, не содержат в себе ничего «классического». Вместе с тем Шагал, как никто, сумел передать наивную непосредственность героев эпоса, то, что Маркс называл выражением во всем обаянии и безыскусственной правде прелести человеческого детства [18], а также присущее античному мифу живое — еще не ставшее метафорой — ощущение связи всего живущего, благодаря которому Афина естественно превращается в птицу или беседует с лошадью.

Вслед за «Одиссеей» художник создал 26 черно-белых — как бы отливающих серебром и чернью — литографий к «Буре» Шекспира. Атмосфера сновидений и волшебных превращений, маг Просперо, овладевший тайнами природы, дух воздуха Ариэль, который, подобно художнику, творит бесплотные, но живые образы, гротескный Калибан, влюбленные и их счастливое соединение — все это не могло не оказаться родственным образному миру Шагала. Наряду с классиками он иллюстрирует в 70-е годы и современных авторов, в частности Л.Арагона и А.Мальро.

Книга Арагона «Тот, кто говорит без слов» посвящена Шагалу и состоит из стихотворных медитаций по поводу его искусства. Соответственно, 24 офорта в сочетании с сухой иглой и цветной акватинтой представляют собой своеобразную антологию образов Шагала, выполненную штриховым рисунком, на который положены легкие пятна краски. Другой характер носят 14 черно-белых офортов с акватинтой к книге Мальро «И на земле...» — рассказу о гражданской войне в Испании, в которой Мальро сражался на стороне республиканцев. Все творчество Шагала являлось живым протестом против войны и насилия, с особой силой прозвучавшим в годы второй мировой войны. Но иллюстрации к Мальро представляют собой сравнительно редкое у художника прямое — при всей изначальной метафоричности языка — отражение реальных событий. Сгущениями черных штрихов и пятен Шагал показывает разбомбленный город, плывущие над ним, подобно акулам, самолеты, окопы, кричащих и убитых людей; воссоздает саму атмосферу смерти и разрушения. Тем не менее иллюстрации кончаются на оптимистической ноте: мы видим тот же город, но над ним летят уже не бомбардировщики, а вестники мира и надежды — голуби.

В 1974 году в Париже выходит книга Беллы Шагал «Зажженный свет», в оформлении которой Шагал выступает уже не в качестве гравера, а как рисовальщик. Книга его жены, содержащая описание жизни в Витебске и еврейского быта начала века,— своеобразная параллель к «Моей жизни». Как и в 20-е годы, образы Шагала соединяют в себе предельную достоверность с поэзией, одновременно печальной и радостной и проникнутой ощущением неразгаданной тайны жизни,— но его стиль далек от прежней «взрывчатости». Пластичные, музыкально-легкие и свободные контуры, иногда дополненные штриховкой, как бы полностью отождествляют изображения с вольным и устремленным ввысь духом поэзии.

Хочется упомянуть еще одну работу Шагала 70-х годов, связанную с оформлением книги французской писательницы К.Бурникель — «Феерия и королевство», посвященной проблеме «Шагал и Моцарт», и в частности теме «Шагал и «Волшебная флейта». (К этой особенно любимой им опере Моцарта Шагал делал декорации и выполнил на ее сюжет ряд росписей.) На одной из цветных литографий к книге изображен парящий над оркестром — и как бы над всей землей — крылатый дирижер, которому художник придал собственные черты. Этот образ (у современного зрителя невольно ассоциирующийся с «Репетицией оркестра» Феллини) наглядно воплощает глубокую веру в жизнестроительную и гуманистическую миссию искусства, которая питала собой все шагаловское творчество и в том числе его книжную графику.

1. Русаков Ю. Анри Матисс. Искусство книги. Каталог. Л., 1980, с. 12.
2. Chagall B. Lumières allumées. Paris 1974, p. 388.
3. Chagall M. Oeuvres sur papier. Paris 1984, p. 39.
4. Литературная газета, № 42, от 16 октября 1985 года, с. 15. Здесь следует добавить, что устремленность к небу, как и связь с землей, являлись коренными качествами творческой индивидуальности Шагала, проявившимися у него еще в детстве. В «Моей жизни он рассказывает о том, что мальчишкой *постоянно лазил по крышам*, на крыше также иногда сидел его дед (образ иллюстраций), тетки казались ему «крылатыми, как ангелы»; засыпая, он видел через потолок комнаты «небо со звездами» *и одновременно слышал* «запах полей, конюшен и дорог» (Chagall M. Ma vie. Paris 1931, p. 42).
5. Chagall M. Ma vie, p. 168.
6. См. примеч. 4.
7. Chagall M. Ma vie, p. 162.
8. Там же, с. 152.
9. См.: Марк Шагал. Четыре книги. Каталог выставки. Л., 1981. Составитель Русаков Ю.
10. Эта тема во многом раскрыта в кн.: Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1934.
11. Там же, с. 85.
12. Там же, с. 315.
13. Parinaud A. M.Chagall. Paris 1965, p. 32.
14. Chagall M. Cirque. N. Y., 1981.
15. Musée National Message Biblique. M.Chagall. Nice. Paris, 1973, p. 17.
16. Там же, с. 9.
17. Cain J. Chagall-lithographe. Paris, 1960, p. 11.
18. Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 137.

«Вокруг книги»

В.Савицкая

В декабре 1985 года в Москве была развернута выставка «Вокруг книги. Пробы, предложения, реализация». За год до этого она была открыта в Варшаве и приурочена к 25-летию существования Экспериментального издательства варшавского отделения Мастерской изобразительных искусств. Небольшая, но насыщенная экспозиция создавалась по ретроспективному принципу: целью устроителей выставки был показ разных сторон и этапов деятельности художников, сотрудничающих с издательством на протяжении четверти века, а также талантливой молодежи, пришедшей сюда в последние годы.

С подобной экспозицией московский зритель встретился впервые. Правда, в Москве уже не раз гостили выставки, в которых принимали участие польские художники книги. Их иллюстрации запомнились своим артистизмом, свежестью и остротой видения, безудержным полетом фантазии, необычностью композиционного и колористического решения, — словом, теми качествами, сочетание которых на протяжении трех десятилетий неразрывно связано с понятием «польская школа книжной иллюстрации».

Однако эскиз иллюстрации — это, по сути дела, лишь специфическая разновидность станковой графики. Полиграфия на разных уровнях производственного цикла неизбежно снижает (или снимает вовсе) многие живописные или графические достоинства авторского оригинала, раскрывает отдельные просчеты или оплошности. Но — как полагают некоторые польские коллеги — «художник, увлеченный своим воображением, имеет больше прав на заблуждения, чем специалист-издатель».

Основным принципом выставки «Вокруг книги» был показ процесса работы над книгой художника, досконально знающего все тонкости технологического процесса и умеющего любой технический прием превратить в средство художественной выразительности. Он понимает книгу как единый, цельный ансамбль со всеми составляющими его элементами — как графического искусства, так и полиграфического производства. Деятельность этого издательства доказывает, что размышления художника над книгой — ее макетом, обложкой, форзацем, расположением колонок текста на странице — тоже являются выражением творческой концепции художника. И его поиски — будь то композиции книжного разворота или гарнитуры шрифта — столь же четко определяют творческую индивидуальность мастера и способ его самовыражения, как и прочие средства выразительности, используемые в других видах творчества. Главным критерием остается создание художественного образа книги, как ни назвать процесс работы над ним — полиграфический дизайн или типографское проектирование.

В экспозиции наиболее полно было представлено творчество Леона Урбаньского, энтузиаста и подвижника, многие годы возглавляющего Экспериментальное издательство. Тридцать из оформленных им книг



К.Лада
К.Маркс
Избранное
Обложка
1983—1984

(а их более сотни) получали премии и медали не только на отечественных, но и на зарубежных выставках. В их числе — Международная книжная ярмарка в Лейпциге и Международная выставка книги в Братиславе, где помимо золотой медали художник завоевал и первый в истории этого форума Гран-при.

Урбаньский виртуозно владеет мастерством полиграфического проектирования. Ему в равной мере доступно создание и оригинальных иллюстраций («130-й сонет Шекспира» получил в 1985 году золотую медаль в Братиславе), и комплексного оформления книги (серия «Поэзия Востока»), и типографских шрифтов (библиофильский и акцидентный набор). В частности, ему превосходно удалось воспроизведение сигнатур польских первопечатников 1503—1655 годов, созданных по случаю серии выставок, проходивших в честь 500-летнего юбилея типографского искусства в Польше.

К числу наибольших удач Урбаньского относится работа над библиофильским изданием японских трехстиший «Хайку» («Весна»). На выставке представлены обложка и разворот в двух колористических вариантах:



Л.Урбаньский
130-й сонет В.Шекспира. Разворот
1983—1984









Л.Урбаньский
500 лет польского книгопечатания
Форзац
1983—1984

Л.Урбаньский
Японская поэзия. Разворот
1983—1984

один — желтая обложка, белые страницы, черный шрифт; другой — обложка песочного оттенка, более темного, чем страница, шрифт — светло-коричневый. Оба варианта очень точно следуют традиции рафинированных цветовых соотношений, принятых в классической японской живописи. И в общем решении книги художник проявляет большой такт и чуткость по отношению к неповторимым особенностям японской культуры слова — и его звучания, и его изображения. На обложке даны три названия. Большой, во весь лист, японский иероглиф, как и положено, размашисто написан крупной, мягкой кистью. Наверху слева — фонетическая транскрипция японского слова латинскими буквами, а рядом — польский перевод. Тому же принципу художник следует и в каждом развороте. Благодаря этому

создается не только синхронность восприятия поэтического текста на двух языках, но даже само воспроизведение иероглифического письма — на сей раз беглым прикосновением маленькой, легкой кисточки к шершавой бумаге — дает зрительный эквивалент поэтического образа, заключенного в трехстишии:

Тот дождь весенний
слегка лишь оросил
те мелкие ракушки.

Восприимчивость музыкального слуха Урбаньского — дар и неотъемлемая часть его призвания; недаром его всю жизнь так влечет лингвистика. «Начало печатного издания — слово, его звучание, ласкающее слух,— говорит художник.— Музыку можно воспроизвести средствами графики, даже не понимая ее содержания. Но по отношению к слову — именно его смысл является главной сутью в этом союзе глаза, уха и руки. Полиграфист-художник имеет право даже разрушить рисунок слова, чтобы усилить значимость его содержания».
Такая тонкость проникновения в ткань литературного текста также не случайна. Урбаньский давно и глубоко интересуется культурой Востока — литературой, изобразительным искусством, музыкой. По его собственному признанию, все началось с поездки в Узбекистан. Там художник открыл для себя целый мир форм и красок: неистовую лазурь неба и глазури куполов Самарканда, нескончаемую вязь куфического письма на зданиях Бухары, завораживающий ритм бесконечного узора из обожженных глиняных плиток цитадели в Хиве. «Деталь — и целое. Гармония иерархии. Единство. Там все это становится понятным»,— утверждает художник.
Интерес к поэтическому слову во многом определяет выбор книг, над которыми Урбаньский работает и самостоятельно, и в соавторстве со своими единомышленниками: Титусом Вальчаком («Шесть стихотворений» Циприана Норвида) и Марианом Штукой





К.Ероминек
Экслибрисы
1983—1984

(«Ниобея» Константы Галчиньского, «Избранное» Горация, антология «Польша в советской поэзии»). Даже в таком, казалось бы, узкоспециальном издании, как альбом «Казимеж над Вислой», посвященном уникальному памятнику польской урбанистики XVII века, художник благодаря использованию тонкой стилизации — фотографий и приемов книжного оформления прошлого века — сумел передать ощущение бытия памятника в архитектурной среде разных эпох.

Много и плодотворно работает над ансамблевым решением книги Мариан Штука, также неоднократный лауреат выставок в Братиславе (бронзовые медали). Его отличают точность выбора гарнитуры шрифта, тонкое чутье в расположении текста на странице и их гармонического равновесия, особая элегантность в оформлении обложки («Поэма из бумажной массы», «План реформы просвещения» Борелли).

Кроме опытных мастеров в выставке активное участие приняла и талантливая молодежь — студенты полиграфической мастерской варшавской Академии художеств, которой также на протяжении многих лет руководит доцент Урбаньский. Его ученики — Анджей Борецки, Иоланта Коложин, Кшиштоф Ерминек, Кшиштоф Лада, Ева Маршал, Ирена Садковска, Кшиштоф Труша — в 1982 году получили коллективный приз — золотую медаль за польский раздел на Международной выставке книги в Братиславе.

В числе награжденных работ была и показанная на выставке «Вокруг книги» обложка тома «Избранные сочинения» Карла Маркса, выполненная Кшиштофом Ладой. Молодому художнику удалось решить очень трудную задачу: найти емкую и в то же время сжатую пластическую формулу для выражения идеи «человек и социализм», которая заключена в трудах Маркса. Обложка книги, построенная на контрасте разобщенности индивидуумов и сплоченности коллектива, тем самым наглядно подтверждает силу и правоту знаменитейшего сочинения, включенного в этот том,— «Манифеста Коммунистической партии».

Помимо книг, альбомов, проспектов в экспозицию был также включен маленький раздел экслибрисов. Большинство из них выполнено в технике гравюры на металле и отличается большим разнообразием решений — от сложной символики до классического стереотипа книжного знака. Особым остроумием замысла отмечены экслибрисы Кшиштофа Ерминека.

Важность задач, которые ставят перед собой художники Экспериментального издательства, серьезность и последовательность, с какими они стремятся их решить, — все это позволяет надеяться, что в ближайшем будущем поле их деятельности значительно расширится и постепенно они будут оказывать более ощутимое воздействие на повышение уровня массовой полиграфической продукции. В этом будет огромная заслуга всех последователей и учеников Леона Урбаньского, вместе с которым они могут сказать: «Полиграфист — это человек, восприимчивый к маленькому черному знаку, к диалогу белизны и черноты, к взаимной соотнесенности линии, пятна, точки, пустоты. Это — человек упрямый и терпеливый, не ждущий воздаяния почестей... Я не создаю искусство — я помогаю читать».

Рисунок и слово

Русский лубок конца XIX — начала XX века

Г.Мясоедов

Когда в 1822 году появилось первое русское исследование о лубке И.М.Снегирева и было представлено им в качестве доклада в Обществе любителей российской словесности, члены этого общества задавались вопросом, стоит ли рассуждать о таком «низменном предмете». Перелом в отношении к лубку связан с появлением в 1881 году известного труда Д.А.Ровинского «Русская народная картинка», ставшего впоследствии настольной книгой всякого исследователя, обращающегося к изучению русского лубка. Это многотомное издание (Ровинский собрал как коллекционер и обработал громадный материал) оказало решающее влияние на дальнейшие труды о лубке — и в том, что касается фактической стороны дела), и в общей оценке — в представлении о лубке не как о живом явлении, а как об искусстве прошлого, народнопоэтическом творчестве сродни народной песне и былине, которыми увлекался друг и соратник Ровинского В.В.Стасов. По традиции, идущей от этих времен, под лубком и сегодня нередко понимается в основном «народная картинка» — в том специфическом, нерасчлененном понимании «народности», которое тогда существовало. При этом листы второй половины XIX века, утерявшие тесную связь с «корневой основой», выпадают из поля зрения. Не случайно, несмотря на то что лубок продолжал жить и эволюционировать и как раз во время издания труда Ровинского переживал интереснейший период смены техники (внедрение хромолитографии относится к 80-м годам), Ровинский устанавливает для него верхний хронологический предел — 1839 год — год введения цензуры на лубочные листы. Все последующее, по его мнению, не заслуживает внимания, поскольку было тогда не историей, а непосредственным бытовым окружением — как пол, по которому ходишь, не замечая его.

Вместе с тем можно было бы задуматься о том, в какой мере «народным» был «классический» старый лубок. Очевидно, что он обнаруживает связи с крестьянским искусством деревянной резьбы, пряничных досок и прочего. Однако эти связи определялись не бытованием лубка в крестьянской среде (в силу своей дороговизны до крестьянина он доходил редко) и не эстетическими требованиями этой среды, а тем, что городской ремесленник, изготовлявший лубок, не до конца отрешается от своего крестьянского происхождения и в его сознании существуют исконные иконографические и композиционные стереотипы. Таким образом, и в свой «классический» период лубок не есть то искусство «почвы», которое в нем хотели видеть, а скорее искусство, свидетельствующее о ее разложении, искусство полународной-полукультурной городской среды, которое вернее было бы назвать «массовым» — при всем влиянии на него народной эстетики. Таким же оно остается и впоследствии, в тот период, который историками лубка чаще всего выпускается из рассмотрения и который является предметом данного очерка.

Лубок появляется тогда, когда отступает на задний план традиционная, из Древней Руси



Бомбардировка Владивостока.

Русско-японская война
Бомбардировка Владивостока

идущая, система фольклорных видов и жанров, в которой воплощается средневековое отношение к миру. О факте отступления фольклора за пределы городской среды, где зарождается и развивается лубок, по мнению Д.С.Лихачева, свидетельствуют многочисленные записи фольклорных традиционно-изустных произведений, «потому что в какой-то мере... в известной среде их было уже трудно услышать и они становились редкостью» [1].

Лубок в некотором смысле и порожден этой новой по отношению к традиционному фольклору письменной культурой и отчасти тоже является фиксацией бытовавших в этой культуре представлений, шуток, поговорок, элементов театрального зрелища. Отмечавшаяся уже в науке связь лубка с театром, «действом» очень существенна для его понимания, ибо она свидетельствует, что это новое явление, оторвавшееся от фольклора и заменив-



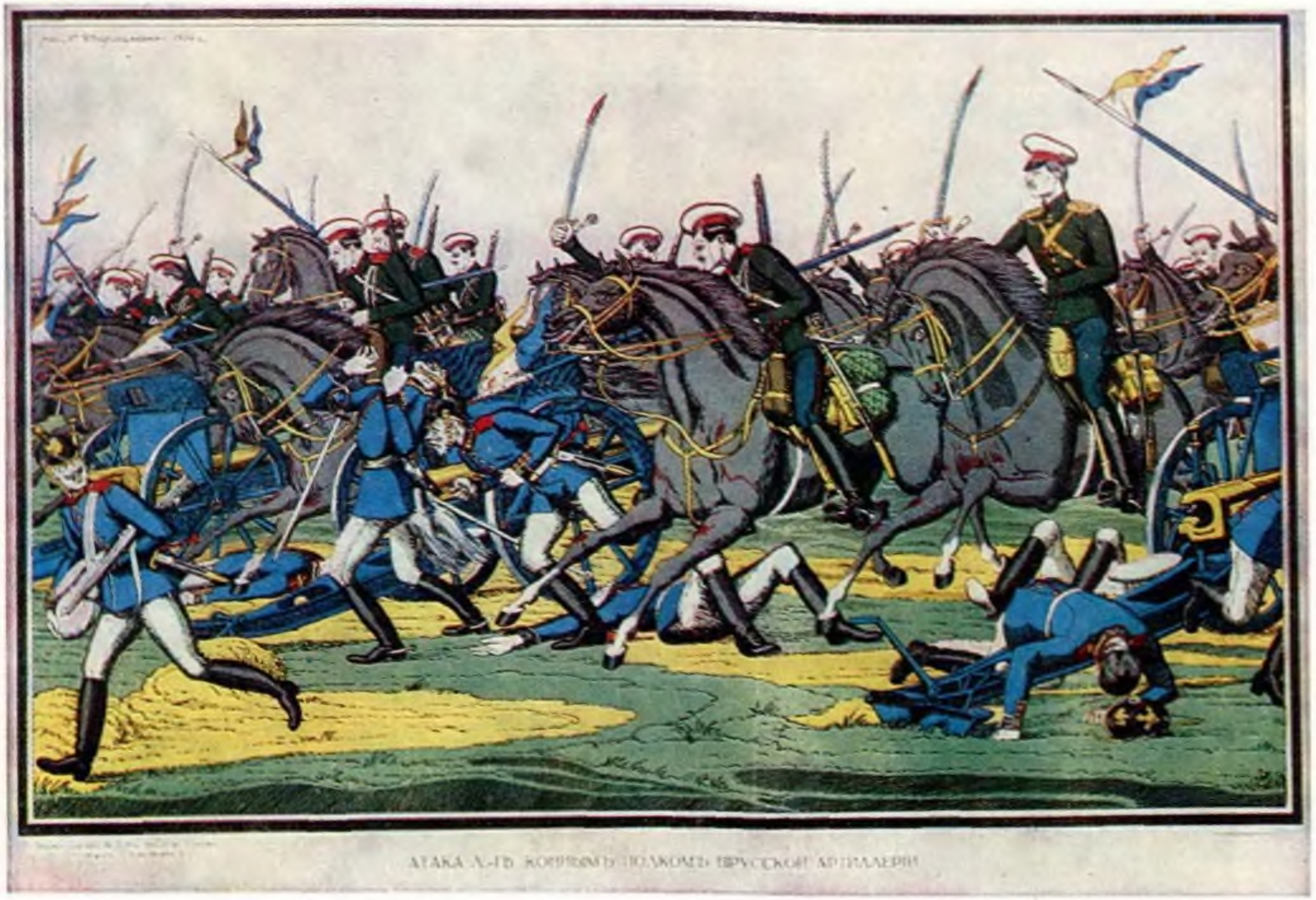
Удаль казака

шее его традиционные мотивы иными элементами, отчасти заимствованными из западной культуры (это касается даже гравировальной техники),— все же является фольклорным по способу своего бытования.

Для фольклора, в отличие от профессионального искусства, характерно отношение к произведению не как к замкнутому тексту, а как к тексту, зависящему от импровизации и осуществляющемуся в импровизации как производящего, так и воспринимающего. Лубочный лист, как и народная песня, может существовать в нескольких вариантах, каждый из которых будет свободной импровизацией на известный сюжет — скорее своего рода индивидуальным «исполнением», нежели первичным «творчеством». И существует такой лубок не как статичная картина, а как повод для некоторых действий: прочитывая лубочный текст, сопоставляя его с рисунком, его зритель, владелец, продавец или зазывала тоже становятся «импровизаторами» и «исполнителями» [2].

Развивавшееся рядом с этим в XVIII веке профессиональное искусство было ориентировано на другой род текстов. Западновозрожденческий вариант искусства, построенный на системе прямой перспективы, диктовал иное отношение к изображению. Перспективная картина представляет собой изолированный, единый внутри себя момент, который может связываться с окружающей реальностью только посредством обнажающих художественный прием «фокусов» (которые, кстати, в русском искусстве XVIII века были очень распространены) — это всякого рода «обманки». «Обманываясь», то есть включаясь в прямые отношения с таким произведением, зритель обнаруживает «неправильное», «неграмотное» по отношению к этому искусству поведение, и над ним смеются.

Все шло к дискредитации и отрицанию того специфического языка, которым говорил лубок; обслуживавший первоначально все слои общества, лубок постепенно превращался в культуру «низовую», «презираемую», что и продолжалось до его «открытия» на новой основе Снегиревым и Ровинским. Для того чтобы жить и функционировать в сложившейся ситуации, лубок должен был искать сближений с новым художественным языком. Это и происходит во второй половине XIX века. Изменение затрагивает даже традиционные сюжеты. Известный лист «Медведь с козою прохлаждается» (Ров., № 177), ведущий свое происхождение от народного игрища, изображает только сюжетную формулу (медведь и коза рядом); текстовой же «сценарий» служит «руководством к действию», в которое зрителю надлежит включаться. Тот же сюжет в листе середины XIX века трактуется по-другому: изображается все «скоморошье»



С.Шарлемань
Атака лейб-гвардейским конным полком прусской артиллерии

действие, как оно могло бы происходить в реальности, с переодетыми в костюмы козы и медведя участниками и зрителями, с реалистически трактованным местом происшествия — получается сцена, не требующая зрительского участия; по заглавию листа («В Марьиной Роще») можно судить, что перед нами действие, относящееся к определенному (и, возможно, чужому для зрителя) месту.

Своеобразным показателем развития лубка являются военные сюжеты. В XVIII веке это в основном «Славное побоище царя Александра Македонского с Пором Индийским», причем в лице Александра читаются портретные черты Петра I (считается, что под видом битвы Александра и Пора изображается борьба Петра с Карлом XII). Преимущественно в таком аллегорически-сказочном ключе, приводящем к фольклорно осознанным схемам, отражались в лубке того времени современные политические события. Более конкретное отношение к войне и делам государственным проявляла профессиональная гравюра, в которой нам известны и «Полтавская баталия» (у Пикара и Зубова), и построение Петербурга, и другие события, но на народный лубок эта линия начинает оказывать влияние только во второй половине века (см. лист «Краткое описание о взятии Очакова», 90-е годы, Ров., № 355). Но все это не идет ни в какое сравнение с конкретностью листов первой четверти XIX века, особенно порожденных событиями войны



Русско-японская война
Броненосец «Ретвизан»

1812 года. Здесь наряду с фольклоризированными персонажами («Милицейский мужик Долбила», «Казак удит французов») выступают «Храбрый Кульнев генерал-майор», «Бобелина» и другие. Чем дальше, тем конкретнее становится лубок, повествующий уже не о битве добра со злом вообще, которая может происходить когда и где угодно, но об определенных событиях, имевших место на определенной, удаленной от зрителя в пространстве, сцене театра военных действий. Покупатель лубка узнает из него о «Разбитии Верховного Визиря при крепости Шумле 1829 года 30 мая» или о «Подвиге прапорщика Щеголева под Одессою 10 апреля 1854 года». Лубок принимает на себя ранее не знакомую ему в такой мере информативную функцию. И характерно, что вместе с этим изменяется и художественный язык лубка. Представляя сюжеты как некогда бывшую конкретность, лубочный художник обнаруживает ориентацию на язык живописи с его специфическими способами передачи объема, пространства, перспективы.

Конечно, это не академическая картина с единством действия, и «преобразованный» лубок не выходит за пределы лубочности. Его автор хочет дать представление обо всем, что входит в понятие «война»: не удовлетво-

ряясь, например, сценой бегства турецкого визиря, он рисует рукопашную, взрывы, пушки, шеренги солдат, стволы орудий с язычками выстрелов, лежащих убитых — чтобы лубок можно было рассматривать, переживать, вертеть в руках; таким образом, в этой уже иной по существу структуре продолжает подспудно жить подобие того «рассказа» и той возможности участия в действии, что были принципом «классического» лубка. В силу этого живописное пространство здесь — нестройное, деформированное, особенно на заднем плане, который должен был вместить большое количество деталей и подробностей, выходящих за пределы главной сцены.

Можно сказать, что именно конкретика и прямолинейность трактовки, необходимые для того, чтобы лист можно было «рассказать» (то есть ориентация на вербальный язык), диктующие трансформации в системе композиции вплоть до ее полного несообразия с точки зрения профессионального искусства, и вместе с тем ориентация на это искусство как на «высокую» систему изобразительного языка — это и делает листы второй половины XIX века тем, что они есть — то есть «лубочным примитивом».

Ориентация на язык профессиональной живописи была тесно связана с изменением техники — внедрением литографии, а с 80-х годов и хромолитографии — в лубочное производство. Лубок XIX века развивался с постоянной тенденцией к механизации процесса. Хромолитография довела эту тенденцию до возможного предела. Гравера старого лубка можно было уподобить переписчику текста, который всегда превращался в исполнителя и интерпретатора, осознанно или нет вносящего в текст коррективы. В технике хромолитографии предварительный рисунок механически переводится на отдельные камни (соответствующие разным цветам) по частям, что делает переинтерпретацию текста как целого невозможным; более того, от исполнителя требуются ремесленные профессиональные качества, и прежде всего точность в воспроизведении, без которой невозможно правильное совмещение частей изображения. При этом в основе изображения лежит уже не известный заранее текст и не сюжет, подлежащий интерпретации, а любое явление — в силу информативной функции лубка.

На основе механизированного производства лубочная продукция становилась все более массовой, отражая тем самым растущую потребность в ней, что связано с упадком истинно фольклорного искусства и отрывом от него больших масс народа. В результате реформ 60-х годов эти массы освободились от крепостной зависимости и двинулись в город. Небывалая прежде мобильность населения, расширение контактов между городом и деревней приводили к расшатыванию средневекового, в основе своей традиционно-патриархального уклада и деградации связанного с ним фольклора с его народным идеалом, заменяемым теперь новым массовым стереотипом. Парадоксально выглядит тот факт, что именно в это время лубок становится фактом деревенского быта: он все чаще попадает в деревню и лубочные издательства начинают в своей деятельности ориентироваться на крестьянство. Те же процессы, которые породили массовую потребность в лубке, создали ему и мощную конкуренцию — в лице новых типов городского фольклора (бульварного романа, кинематографа), и под воздействием их лубок постепенно теряет свои позиции в городе и оттесняется в деревню и в провинциальное захолустье. Но «крестьянским» искусством он не становится, теряя даже те основы старой фольклорности, которые были в нем; теперь он несет в деревню новые, городские эстетические идеалы, знакомит с новой жизнью и новой системой мировидения.

Интересным моментом в лубке конца XIX—начала XX века является использование старого макета для новой картинки. Художник, создавая произведение, уже не связанное с традицией, применял изобразительную схему, вызывавшую привычные ассоциации и включавшую произведение о современных событиях в общий исторический ряд лубочных изображений. Так, лубок «О цыгане, мужике и

его кобыле», изданный в 1876 году, был «перелицован» М.Щегловым во время первой мировой войны в картинку, где цыгана заменил русский солдат, а мужика — Вильгельм II. (Подобное применение формул отдельных картин можно видеть в сатирической графике первой русской революции, но там изображение соотносилось не с массовым сознанием, а с искусством вообще.) В массе же гораздо более распространенным было применение традиционных схем, возводящих конкретное событие к его извечному прототипу. Так, в листе «Маленький герой» (о подвигах тринадцатилетнего Николая Зуева, 1905, Сытин, № 142) использован принцип житийной иконы, а лист «Удаль казака» (1914, Товарищество типолитографии Машистова), аллегорически представляющий победу России над Тройственным Союзом, вызывает в памяти не только изображения казака Кузьмы Крючкова, но и иконографию святого Георгия.

Введение техники хромолитографии породило и другие важные следствия. Поскольку гравер уже практически не участвует в творческом процессе и за конечный результат ответственно только предварительное изображение, которое механически репродуцируется, стало возможным обходиться без художников, воспроизводя в листах картину, гравюру или журнальную карикатуру. Так в религиозных листах появляются «снимки» с картин Леонардо да Винчи, Гвидо Рени, Гюстава Доре, Александра Иванова, в исторических — В. Верещагина и А.Кившенко. Но основная масса лубочной продукции тех лет делалась по рисункам мастеров, известных под собирательным названием «художники Никольского рынка». Можно, конечно, осуждать их продукцию за вторичность, но не следует забывать о том, что новый хромолитографированный лубок создал свой стиль и что этот стиль был явлением принципиально новым и для зрителей, и для творцов лубка (которые от зрителей мало чем отличались). Хромолитография конца XIX — начала XX века завершает перевод полусредневековой структуры лубка на художественный язык нового времени.

Трудность изучения лубка этого периода заключается в том, что он теперь не представляет тематического целого. Его репертуар обнаруживает ориентацию на самые различные слои, что связано с возможностью репродуцировать любой образец, зачастую непонятный самому исполнителю. Так, в лубочной продукции спокойно уживается Леонардо со «Сказкой о Еруслане Лазаревиче», а эта последняя — с новейшим романсом «Маруся отравилась».

Репродуцирование взамен личного производства разрушает и общую структуру лубка, строившуюся раньше на органическом слиянии текста и изображения. Надпись из элемента более общей художественной структуры (интермедии, песни или фацетии) и ее производного превращается в подпись к изображению, неся в себе информацию, которую иллюстрирует лист. Раешный стих, характерный для старого лубка, еще используется в сатирических листах, но это уже литературная подделка под истинно площадное балагурство, осуществляющее себя только в контакте, в диалоге со зрителем-слушателем. Импровизационный лубок, рассчитанный на глаз и слух, смыкается отныне с визуальной картиной нового времени.

Что касается самого изображения, то потребитель предъявлял к нему определенные требования. Оно должно было быть прежде всего зрелищным. Вся фактическая информация заключалась в письменном тексте, оставляя изображению право и возможность разыграть ее по-своему, никак не предопределяя визуального результата. Художник должен был превратить текст (например ту же военную хронику) в реальность, разыграв ее в лицах, и это более приближает лубок к театральной мизансценировке, чем к графике, средствами которой он пользуется.

Театр же, к которому лубок тяготел, — ярмарочного свойства. Это «военная драма», ставившаяся в балаганах на Адмиралтейской площади в Петербурге, или военные поста-

новки А.Я.Алексеева-Яковлева в Крестовском саду, «где основные эффекты заключались в переправах через реку, атаках крепостных стен, сражениях, взрывах, обвалах и торжественном, победном апофеозе» [3] — то есть в излюбленных сюжетах народных картин. Показательно, что изображение театрального представления на афише рождественских гуляний ничем принципиально не отличается от лубка, изображающего события русской войны [4]. В качестве примера «постановочности» военного лубка можно привести лист «Прерванная японская пирушка» (Сытин, 1905). Здесь внутренний вид китайской фанзы «представляет» (как это могло быть в условиях балаганной постановки) крестьянская изба с резной оконницей и идолами в псевдовосточном духе в красном углу. Бревенчатые стены «фанзы» — только декорация для действия, где безошибочно различаются «свои» и «чужие», где среди бутафорской обстановки легко и обильно проливается кровь.

Для того чтобы войти в эту лубочную струю, произведения искусства переинтерпретировались — и таким образом становились известны и понятны широким массам. В народном театре А.П.Дейферта «Развлечение и польза» ставились военно-исторические «живые картины», инсценированные по оригиналам известных русских художников («Переход Суворова через Альпы» — по Сурикову, «Военный совет в Филях в 1812 году» — по Кившенко). Известный певец Д.А.Агренев-Славянский сопровождал пение своего хора немыми «живыми картинами». Так, народная песня «Эй, ухнем», исполнением которой славилась капелла, ставилась как живая картина, причем за основу «сценического образа» была взята картина И.Репина «Бурлаки на Волге», весьма тщательно воспроизведенная. Лубок начала XX века справедливо можно назвать «сытинским». Уже к 1914 году товарищество «Д.Сытин и К⁰» выпускало свыше 25% всей печатной продукции России. Лубочные листы Сытина расходились миллионными тиражами. Деятельность фирм Шарапова, Морозова, Соловьева и других, более мелких



Казак Петруха

типолитографий оживлялась только в период войн и других крупных событий, когда повышался спрос,— например, при праздновании пушкинского юбилея в 1899 году. Сытин в своих воспоминаниях пишет о том, что его лубок был «вне конкуренции». Деловой успех облегчался тем, что сам Сытин был издателем, вышедшим из той же крестьянской среды, что и рядовой потребитель лубочных листов и книг, и хорошо знал запросы и вкусы своей аудитории. В его издательстве сотрудничали такие крупные художники, как А.Моравов и Н. Касаткин (последний даже преподавал в школе лубочных художников — учил их рисунку), С.Герасимов и А.Апсит;



Бой под Чемульпо

однако на практике исследователь чаще сталкивается с такими малоизвестными авторами, как М.Щеглов, З.Пичугин, или с вовсе безвестными, фамилии которых, даже будучи обозначены на листе, ничего не говорят историку искусства.

«Анонимность» же их говорит о многом. Творчество этих художников было направлено не на создание индивидуального художественного мира, а на создание массовой изобразительной культуры, где от художника требовался не индивидуальный язык, а язык уже выработанный и общепонятный. Формальный язык этого лубка есть, в сущности, не язык, а нейтральное средство передачи любого содержания, не зависящее от содержания и не изменяющееся от листа к листу (неизбежные изменения, связанные с личностью исполнителя, в данной системе не ценятся). В подобном подходе к изобразительным средствам была заложена возможность появления в русской массовой культуре механических средств изображения — фотографии, кино (о родстве которых с лубком на ранней стадии имеется исследование Н.Зоркой [5]). Как и в лубке, в этих новых видах искусства с самого начала были заложены две противоположные тенденции — к документализму, то есть к передаче действительного, и к тому, чтобы выдавать желаемое за действительное, представлять живущие в массовом сознании стерео-

типы как то, что есть на самом деле (кинематограф, заимствующий сюжеты из лубочной книги, фотография на фоне клееных декораций, где заказчику достаточно было просунуть голову в окошко, чтобы оказаться на лихом скакуне или в объятиях пышнотелой красавицы).

Таким образом, в культуру рубежа XIX—XX веков лубок вошел как в соотношении со своим истоком — искусством фольклора, так и в связи с только что возникающим массовым искусством, которое тогда привлекало не только «массу», но и интеллигентские слои населения. В обоих случаях «лубочность» приводила иначе ориентированное сознание (традиционное или интеллигентское) к массовой психологии.

Поскольку лубок был очень влиятельным явлением массовой культуры, его нельзя было игнорировать вовсе. Это была та стихия, которая вызывала резкое неприятие и критику в демократически настроенной профессиональной среде. Влечение народа к лубочной картинке объяснялось его темнотой и художественной непросвещенностью. Естественным следствием этого было стремление к просвещению народа, к тому, чтобы научить его воспринимать другой тип искусства — профессиональный. Первая попытка реформации эстетического вкуса масс связана с именем Л.Н.Толстого, по инициативе которого было создано издательство «Посредник», выпускавшее дешевые книги «для народа», иллюстрированные такими мастерами, как Ге, Кившенко, Савицкий, Ярошенко и другие. Не были обойдены вниманием и настенные картины. Самые значительные из них выполнил И.Е.Репин в 1885—1886 годах на темы рассказов Толстого «Вражье лепко, а Божье крепко», «Два брата и золото», «Первый винокур или как чертенок краюшку заслужил» (первые две композиции были переведены на камень в литографии Сытина, последняя осталась в пробных оттисках автора). Ведшаяся с самыми благородными намерениями деятельность издательства, однако, закончилась неудачей. Говоря на языке книгопродавцов того времени, картинки (в том числе и прекрасные литографии Репина) «не пошли». У массового покупателя они не имели успеха, их неохотно брали для продажи коробейники-офени, бывшие главными распространителями лубка в деревне и провинции. Издание медленно разошлось в кругу интеллигенции. Причиной этого была разница в ценностной ориентации художника и зрителя.

Эстетический вкус народной массы вообще отличает известная консервативность. Издательство «Посредник» стремилось работать в привычном для народа жанре, не понимая, однако, специфики этого жанра. Лубок есть зрелище, он делается не ради воспроизведения жизни, а ради ознакомления с тем, чего в жизни не увидишь; он ориентирован не на быт и обыденность, а на явления, выпадающие из круга привычного (война, портреты царствующего дома, знаменитые герои, волшебная сказка, эротика). По словам Ф.М.Достоевского, «...«зефироты» и прочие произведения, представляя собой факты или возможность фактов, прямо противоположных насущной действительности и глубоко отрицающих ее непреложность и ее гнетущее спокойствие, чрезвычайно нравятся этой отрицательной точкой зрения средней массе общества и, написанные популярно, дают превосходный способ волноваться умам, философствовать и насладиться хоть каким-нибудь скептицизмом. Вот почему и простолюдин и даже пахарь любят в книгах наиболее то, что противоречит их действительности, всегда почти суровой и однообразной, и показывает им возможность мира другого, совершенно непохожего на окружающий»[6].

Рассказы Толстого и иллюстрации Репина делались с бытовой окраской, чтобы быть понятными народу. Но для лубка характерно повествование со многим количеством деталей и эпизодов, происходящих одновременно. Новые же картины давали не повествование, а один яркий драматический момент, кульминацию действия. Глядевшие на изображение не умели его понять, не схватывали в нем

общего, «идеи». Лубочный писатель И.Ивин (Кассиров) писал в своей статье «О народно-лубочной литературе», что, по его наблюдениям, книги интеллигентных писателей народу не нравятся, в том числе и книги Толстого — тот же «Первый винокур», потому что в нем «очень много говорится про чертей»[7]. Это еще раз говорит о пропасти, разделявшей интеллигентское и народное сознание. Для Толстого и Репина черт был порождением «поэтической фантазии» народа, но для сознания крестьянина вовсе не все «реалии» подлежали изображению; для него, окруженного, куда ни глянь, домовыми, лешими и чертями, присутствие нечистого на картинке было приемлемо только в соответствующем контексте (см. «Трапеза благочестивых и нечестивых», Ров., № 757), но повесить изображение чертей, «как в жизни», на стену, было делом совершенно невозможным. Однако сам по себе метод передвижничества не был препятствием для работы в системе лубочного изображения. Известны лубки, сделанные художниками передвижнической ориентации — С.Ягужинским, Н.Богатовым; уже упоминалось о деятельности Н.Касаткина у Сытина. Ведь передвижничество тоже было искусством городской демократической среды, и связи с этой средой художники не теряли. Кроме того, сам метод передвижничества находит некоторое соответствие в художественном языке лубка. Эта система тоже в известной мере является «средством», которое не зависит от объекта и способно передавать любые ситуации и положения, внушать те или иные идеи. Причем стремление к силе и ясности внушения этих идей могло доходить до почти лубочной «притчевости» («Земство обедает» Г.Мясоедова).

Лубок вообще привлекал внимание профессионалов своей неподдающейся рациональному объяснению (с точки зрения иных художественных вкусов) способностью влияния на народ, массы, которой профессиональное искусство не обладало. Отсюда и стремление работать в лубке — как у передвижников, так и у художников «Мира искусства» или «левых», попытки навязать лубку свои принципы, чтобы это влияние на массы было «правильным». Но отсюда же и противоположные по смыслу попытки использовать приемы лубка в деятельности, так или иначе направленной не на создание уникального станкового произведения, а на распространение в некотором кругу потребителей с целью на этот круг воздействовать.

Эта установка характерна для деятельности мирискусников — в книге, открытке, других областях печатной графики. Частью их общей программы было намерение создать художественную культуру взамен стихийного изобразительного рынка с его отсутствием сознательного вкуса, превратить каждую вещь в «произведение». Но осознав необходимость ориентироваться на такие станковые, незамкнутые художественные миры, как русский лубок, старонемецкая графика и прочее, комбинируя влияния и создавая новое и усовершенствованное художественное единство (см. книги, иллюстрированные И.Билибиным и Г.Нарбутом), мирискусники создают в результате замкнутую в себе «художественную вещь» (тогда как предметом мечтаний модерна было построение художественной среды). Можно сказать, что в этом — органическая связь «Мира искусства» со «станковым» XIX веком.

Тот же принцип определял и работу мирискусников в самом лубке, к которому они обратились в годы первой мировой войны. Их военный лубок — чаще всего стилизация лубка времен войны 1812 года. Но при сравнении оригинала и реплики выявляется существенная разница. «Храбрый Кульнев генерал-майор» — это «идея» генерала, представляющая идею войны вообще, а потому он может находиться в непосредственном соседстве с иконой в красном углу. В отличие от него, «Верховный Главнокомандующий князь Николай Николаевич» Г.Нарбута — это переведенный в графику и в не свойственную ему изобразительную систему парадный портрет, не передающий в этой заимствованной системе ничего, кроме идеи конкретного лица.



Как хохол немца в плен взял

Впрочем, мирискусники отлично понимали тягу лубка и народного сознания к обобщению — но интерпретировали ее по-своему. Создавая картину «Атаки лейб-гвардейским конным полком прусской артиллерии», А.Шарлемань делает картину войны и атаки вообще, лишенную конкретности,— мы узнаем, о какой войне идет речь, лишь из даты, сопровождающей подпись художника, — 1914 год. Но при этом не учитывается, что народное сознание не создает отвлеченных образов, а именно мифологизирует конкретное. Сиюминутные события и лица, запечатленные в лубочном «моменте», на годы и десятилетия становились своего рода «иконой», застывая в красном углу. У Шарлеманя же «война вообще» представляет собой красивую и полностью отвлеченную от связей с миром и живым сознанием картину.

Самый исследованный эпизод взаимодействия русского искусства начала XX века с лубочной культурой — это деятельность М.Ларионова и Н.Гончаровой. Они коллекционировали лубок; в 1913 году устроили ставшую широко известной выставку своей коллекции и в самом своем искусстве обнаруживали ориентацию на лубок и родственные ему виды творчества.

Н.М.Зоркая справедливо пишет о «многоуровневости» структуры литературного процесса в начале XX века, когда сталкиваются в одном синхронном моменте лубок, бульварный роман, журнальная литература и поэзия Блока или Мандельштама (анализ произведен на примере книг, выпущенных в одном и том же 1916 году) [8]. Это положение можно распространить и на культуру в целом, в частности на изобразительное искусство, которое тоже разделяется на непересекающиеся слои — каждый со своим охватом реальности, своей тематикой и способами ее интерпретации. Осознание многоуровневости в профессиональном искусстве может пониматься по-разному. Самый распространенный вид этого осознания — внезапное открытие того пугающего факта, что рядом с «подлинным искусством» существует искусство «низовое», уничтожающая критика этих «нижних» слоев, третирование их как «неискусства». Так, К.И.Чуковский, уже тогда указавший на связь кинематографа с лубком, писал, что этот кинематограф и представляет собой не искусство, а «рыночный продукт», «гуртовый, оптовый товар» [9]. Другая форма реакции — как это, на наш взгляд, было с Ларионовым — осознание рамок своего слоя как искусственных, отграничивающих творчество художника от живой и многообразной реальности, стремление расширить поле зрения за пределы условных ценностей того, что считается «искусством»; и призмой, через которую оказывается возможным увидеть мир в ином охвате его явлений, становится другой, «низовой» тип творчества.

М.Ларионов в своей солдатской серии и в провинциальных жанрах обращается к ценностям и реалиям, которые тогда входили только в поле зрения лубка и игнорировались «серьезным» искусством. Лубочный мастер, когда ему это было нужно по соображениям сюжета и информации, изображал тех же прогуливающихся модниц, что и Ларионов (например, в лубке «Бомбардировка Владивостока», где они должны были проиллюстрировать тот факт, что во время обстрела население «сохраняло полное спокойствие» — и дамочки прогуливаются среди бегущих сол-

дат и летящих бомб). Сущность взаимодействия искусства Ларионова с лубком — как старым, так и новым,— по нашему мнению, не романтическое обращение к фольклорной культуре (как это было у мирискусников), а стремление к новым оценкам современности. Сам интерес к «старому», который проявился на выставке 1913 года, был порожден глубокими процессами расслоения в современной культуре.

Но если Гончарова и Ларионов только использовали в своем творчестве некоторые принципы лубочного подхода, то целая группа художников в 1914 году прямо обратилась к работе в лубке. Эта группа, которая стала называть себя «Сегодняшний лубок», включала К.Малевича, В.Маяковского, А.Лентулова, В.Чекрыгина, Д.Бурлюка и других. Всего ими было выпущено чуть более двадцати листов, часть из которых воспроизводилась в открытках. Все стихотворные подписи к ним сочинял Маяковский.

Относительно их лубка можно с уверенностью сказать, что это явление было порождено не коллекционерским или ретроспективным интересом, а сознательной ориентацией на другой уровень переживания современности. В статье 1914 года «Будетляне» («Рождение будетлян») Маяковский провозглашает появление нового человека, который станет носителем грядущей послевоенной культуры, противоположной исчерпавшей себя культуре сегодняшней. Почвой для появления этого нового человека Маяковский считает ту самую ныне презираемую массовую культуру, которая породила и лубок. Именно война предопределила выдвижение на первый план массы и ее культуры. Не случайно группа «Сегодняшний лубок» образовалась в 1914 году, который был отмечен невиданным увеличением продукции военного лубка — достаточно сказать, что в этом году числится около тысячи новых сюжетов!

Попытка этих художников работать в лубке была вызвана не пожеланием облагородить массовую культуру, а стремлением внедриться в иное по природе и по принципу осуществления художественное творчество. Они не диктуют лубку свое представление об искусстве, но, наоборот, воспринимают сами многие его особенности. Первое и самое главное — это работа не в индивидуальной манере, а в некоем «коллективном стиле». Этот стиль, конечно, отличается от «коллективного стиля» сытинской хромолитографии, но внутри группы он достаточно един, что делает трудной атрибуцию листов. Само явление коллективного стиля, сложенного такими яркими индивидуальностями, кажется нам уникальным для своего времени. Близость работ разных художников сказывается в приемах обобщения форм, в колорите листов, в работе крупными цветовыми плоскостями, в манере разграничения этих плоскостей и обозначения объема и т. д.

Для этого уникального явления были свои предпосылки. Вспомним статью К.И.Чуковского (она была написана в 1908 году): «...гуртовый, оптовый товар. Наши личные индивидуальные вкусы нисколько не отражаются в нем, но наш массовый, стадный вкус кинематограф... выражает очень определенно и резко» [10]. Во взглядах Маяковского под влиянием войны это представление о массовом сознании преломляется следующим образом: «Раньше личный героизм стоял обособленно... История в последней войне ввела новую силу — сознательную жизнь толп. Явления приобретают необычайный масштаб. Если один человек еле выносит удар кулака, то он среди тысячи таких же вынесет сокрушающие молоты громаднейших гор... Сознание, что каждая душа открыта великому, создает в нас силу, гордость, самолюбие, чувство ответственности за каждый шаг, сознание, что каждая жизнь вливается равноценною кровью в общие жилы толп,— чувство солидарности, чувство бесконечного увеличения своей силы силами одинаковых других. Все это вместе создает нового человека: бесконечно радостного оптимиста, непоборимо здорового» [11].

И листы «Сегодняшнего лубка» поражают именно здоровьем, оптимизмом, яркостью, юмором, чересчур лихими стихами с издевательствами над врагом — иногда, правда, не лучшего вкуса.

«Коллективный стиль» группы, конечно, отличается от общего художественного языка лубка, но можно утверждать, что он является все же интерпретацией стиля военного лубка средствами современного искусства. При изменении художественной трактовки реалии, ситуации, положения, композиционные приемы военного лубка часто остаются теми же — то есть «грубыми». Солдаты протыкают своих противников насквозь (как Кузьма Крючков), отрываются головы, обильно льется кровь, русский солдат или баба-великанша расправляются с мизерными врагами.

Несмотря на то что главная черта стиля художников «Сегодняшнего лубка» — его коллективность, уже проводились попытки атрибуировать отдельные листы, и нам кажется возможным внести некоторые уточнения. Маяковский подписывал свои листы (ВМ), и поэтому их атрибуция трудностей не вызывает. Тем не менее нет гарантии, что он делал это всегда. Поэтому на основании стилистического сходства мы могли бы приписать ему еще два листа.

Подписные листы Маяковского наиболее «дилетантские» из всей группы, в них наименее чувствуется рука обученного профессионала. Он часто использует настоящие лубочные стереотипы: массовая батальная сцена («Эх ты немец, при да при же...»), казак, протыкающий врага пикой («Немец рыжий и шершавый...»),— так сказать, Кузьма Крючков, но в роли врага выступает аэроплан. По специфическому изображению немецких касок, способу обозначения глаз и по степени жестокости очень близок к подписным листам Маяковского лист «Выезжал казак за Прут...» Кстати, здесь применен тот же принцип разделения листа на две зоны изображения, представляющие последовательные эпизоды (само событие и его следствие, плачевное для врага), что и в подписном листе «Немец рыжий и шершавый...» Другой случай сложнее, и здесь настаивать на атрибуции мы не можем. Вопрос касается листа, обнаруживающего наибольшее сходство с современным военным лубком. Об авторстве Маяковского здесь говорит то же изображение касок, растопыренных рук, сама фигура немецкого солдата, насаженного на штык, которая напоминает фигуру летчика, выпавшего из аэроплана, в подписном листе. Но Маяковскому или нет принадлежит этот лист, он сделан явно на очень раннем этапе образования стиля «Сегодняшнего лубка». Здесь военный лубок как таковой еще только переводится в плоскостную цветовую манеру, еще не выработаны приемы художественного обобщения и нет той лаконичности, которой привлекают работы художников «Сегодняшнего лубка». Зато здесь есть вся «поэтика» военного лубка — насаживание на штык, теряющий голову испуганный враг, драки, схватки, бегущие солдаты и даже такая деталь, как персонаж, глядящий из листа прямо на зрителя, с лицом, выражающим, как и обычно, непонятно что, ибо лубочник никогда не придаст такому лицу определенного выражения, так как предполагается, что все эмоции, которые участник битвы испытывает, сами собой разумеются для зрителя, и он может их «вчитать» в изображение в своей собственной интерпретации.

У Малевича, который тоже подписывал свои лубки, подход как раз наиболее далек от собственно лубочного. В его интерпретации война превращается почти в идиллию — причем идиллию крестьянскую, напоминающую его же крестьянские сцены. Наиболее характерная черта листов Малевича — «позем» в кустиках и цветочках, который он никогда не забывает обозначить. По этому признаку и по композиционному сходству (характерное соотношение земли и неба, крупнофигурность) ему можно приписать листы «У союзников французов...» и «Шел австриец в Радзивиллы...» (последний однажды был явно ошибочно атрибуирован как произведение Маяковского [12]).

И, наконец, еще два листа — едва ли не самые красивые из всей серии — кажутся нам принадлежащими Лентулову. Глядя на лист «Сдал австриец русским Львов...», в котором дается обобщенное изображение города, кажется, что именно так могла бы преломиться в хромолитографии с ее возможностями и в пределах общей групповой манеры «лоскутная» система Лентулова. Другой лист, на котором имеется подпись — «Л.» — «Масса немцев пеших конных...» напоминает о картине Лентулова, сделанной почти на тот же сюжет,— «Война 1914 года».

«Сегодняшний лубок» работал, вероятно, с сознанием личного участия в событиях войны. Он отзывается на все наиболее существенные ее эпизоды — по названиям упоминающихся городов можно составить хронику и географию военных действий. Но просуществовало это объединение недолго: война очень скоро дала знать, что главное в ней— вовсе не оптимистический момент. Но и этот краткий период дал русскому искусству ряд уникальных художественных явлений. Опыт работы «Сегодняшнего лубка», без сомнения, применен Маяковским в «Окнах РОСТА».

1. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М,, 1979, с. 77.
2. О непосредственной связи поэтики лубка с народным балаганом и театром см.: Лотман Ю.М. Художественная природа русских картинок.— В сб,: Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX веков. М., 1976, с. 247—267. Ср.: Сакович А.Г. Русский настенный лубочный театр XVIII—XIX веков.— В сб.: Театральное пространство. М., 1979, с. 351—376.
3. Русские народные гулянья по рассказам А.Я.Алексеева-Яковлева. Л.—М., 1949, с. 130—131.
4. Воспроизведение см. там же, с. 123.
5. Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900—1910 годов. М., 1976.
6. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. 1895, т. 9, с. 143.
7. Ивин Ив. О народно-лубочной литературе (к вопросу о том, что читает народ). Из наблюдений крестьянина над чтением в деревне.— Русское обозрение, кн. 24. М., 1893, с. 780.
8. Зоркая Н.М. Указ, соч., с. 138.
9. Чуковский К. Нат Пинкертон.— Собр. соч. в 6-ти томах. М., 1969, т. 6, с. 126.
10. Там же.
11. Маяковский В. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 1, с. 331.
12. Свиридова И.А. В.Дени. М., 1978, с. 162.

Народные картинки XIX века из коллекции С.В.Образцова

А.Сакович

В сентябре — октябре 1985 года в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина прошла выставка «Народные картинки XIX века». Она знакомила с самой значительной частью весьма необычной коллекции, приобретенной ГМИИ им. А.С.Пушкина в 1983 году у Сергея Владимировича Образцова — известного актера и режиссера-кукольника, народного артиста СССР.

Действующие лица многих картинок этого собрания, ситуации и сюжеты ряда листов, их композиция, характер движения героев, текст возникли, вероятно, под влиянием балагана, театра Петрушки и других народных пересмешных зрелищ, что было бесспорно интересно С.В.Образцову при создании собственных кукольных спектаклей. Главную часть собрания представляют народные картинки московского производства (мстерские листы отсутствуют). В большинстве своем это шуточные и сатирические (преимущественно бытовые) лубки 1850—1860-х годов, переплетающиеся не только с народным театром, но также с традициями искусства натуральной школы, с творчеством Н.В.Гоголя и А.Н.Островского, с сатирической графикой предреформенной поры. В коллекцию вошли отдельные образцы литературного и песенного лубка, характерных жанров русской народной картинки второй половины XIX столетия. Особое место в собрании занимают русские сентиментальные картинки «для народа» 1840—1890-х годов, рассчитанные на вкус мещанина и барской дворни (выполненные уже не народными мастерами, а художниками-полупрофессионалами), и листы профессиональной сатиры 1850—1860-х годов, подделывающейся под лубок, использующей жанр народного настенного или летучего листка в политических либо моральных целях. Кроме того, в коллекции есть небольшое число листов европейской народной картинки рубежа XVIII—XIX и середины XIX столетия (итальянской, чешской, немецкой).

Коллекция составлялась в течение ряда лет, главным образом в Москве; некоторые лубки были куплены в книжном магазине Литфонда на Кузнецком мосту. Созданная сравнительно недавно, она сильно отличается от собраний XVIII—XIX веков, вобравших в себя доцензурный лубок XVII — первой половины XIX века, и приближается к известным коллекциям Е.П.Иванова и Н.Эренбург-Маннати (ныне собственность Гарвардского университета). Но территориальная ограниченность коллекции (только Москва) и одновременно ее широта (не только Россия, но и Европа), ярко выраженный театрально-живописный характер, высокое художественное качество придают неповторимое обаяние собранию Образцова как коллекции произведений народного искусства вне этнографических и литературных интересов, составленной артистом, а не просто коллекционером. Однако, крайне интересное само по себе, собрание Образцова (в отличие от других коллекций русского лубка второй половины XIX века, имеющих целью широту охвата этого явления искусства) дает возможность судить



УДОБСТВО ЮБОКЪ КРИНОЛИНЪ ВЪ ЛѢТНЕЕ ВРЕМЯ

или новая классификация этихъ

Крестьянинъ Ванька вуглянька гривъ то какой съ гору
Ванька У уу Тятинька Ефто никакъ Валянка правo зглянька
Крестьянинъ Врешъ дуракъ ето крахморъ

лишь о некоторых сторонах народной картинки России того времени. В коллекции почти нет лубка религиозного, волшебного, героического; картинок на темы народных лирических песен и лубочного портрета, которыми так богат и славен русский XIX век, то есть отсутствует возвышенная, утверждающая нота русской народной картинки и тот ее поворот, который в значительной мере отличает русский лубок этой поры от современной ему народной картинки Европы (за исключением бумажных икон, царского и военного портрета — общих жанров европейского и русского лубка).

Коллекция народных картинок С.В.Образцова обогатила собрание ГМИИ рядом новых сюжетов и композиций; дала новые и необычные образцы раскраски московского лубка 1850-х годов; утвердила характерность и красоту некоторых из них, казавшихся до сих пор случайными; показала живучесть отдельных сюжетов русской народной картинки XVIII века, просуществовавших вплоть до начала XX; ввела в музейную коллекцию имена владельцев печатных заведений Москвы середины XIX века (М.Поталовский, В.Зернов, А.Прокофьев, В.Дмитриев, М.Соловьев, М.Кудряков, Ф.Ефимов), продукция которых либо отсутствовала в собрании ГМИИ, либо была представлена в нем единичными листами; дополнила весьма небольшую коллекцию европейской народной картинки музея. В собрание лубка ГМИИ, благодаря приобретенной коллекции, вошли такие редкие или не известные ранее картинки, как «Последствия Нижегородской ярмарки», «Интереснейший разговор жениха с невестой», «Девица Родионова 18-ти лет», «Раздел», «Вот как жена с дружком пирует», «Я так сильно бросился», «Всякому свое счастье» и другие, а также лубки давно вожделенные: «Мужичок» и «Возвращение из Питера промотавшегося трактирщика». Кроме того, музей купил у С.В.Образцова листы широко известные, но крайне привлекательные либо композицией, либо раскраской («Вылетел в трубу», «Воздушное путешествие», «Разговор большого Носа с сильным Морозом» — прообраз повести Н.В.Гоголя «Нос», «Кринолин или средство заменить им при случае воздушный шар», «Небылица в лицах», «Трудолюбивый медведь», «Я — цыган-молодец» и другие). К числу листов редчайших относится весь иностранный лубок собрания Образцова, так как в музеях СССР он почти не представлен.

Замечательная по своей цельности коллекция С.В.Образцова хранится в отделе графики ГМИИ им. А.С.Пушкина обособленно, не смешиваясь с другими листами музейного собрания. В экспозицию выставки мы включили около половины купленных листов (41 экспонат), представив при этом все части коллекции. Критерием отбора служили красота и необычность листа, типичность и разнообразие сюжетов, композиций, раскраски, экспозиционные качества и, наконец, необходимость достичь цельного впечатления от выставки. Экспозиция должна была показать не только особенности собрания Образцова и его вклад в собрание ГМИИ, но также эстетическую ценность народной картинки России второй половины XIX века, национальные черты и связи русского и европейского лубка. Выставка такого профиля и состава демонстрировалась в ГМИИ впервые. Она была подготовлена старшим научным сотрудником ГМИИ им. А.С.Пушкина Антониной Георгиевной Сакович и реставратором музея Еленой Юрьевной Любченко.

Московские лубки, показанные на выставке, распадались на две большие группы: адресованные городу и обращенные к деревне. Самыми интересными разделами были московский городской буфф 1850—1860-х годов и народные картинки 1870—1890-х годов, рассчитанные на деревенский вкус. И те, и другие замечательны своей раскраской — искус-

Удобство юбок кринолин
в летнее время
или новая классификация грибов
1851. Гравюра на меди



Разговор большого Носа
с сильным Морозом
1857. Металлография, акварель

ством крестьянской живописи. От чисто городских картинок «для народа» их легко было отличить не только по содержанию, но и по внешнему виду. Народные картинки обычно исполнены в технике металлографии (перевод с медной доски на литографский камень) и раскрашены декоративно. Картинки «для народа» — это литографии, раскрашенные под натуру, а потом — хромолитографии.

Выставка лубка из собрания Образцова была веселой, озорной, нарядной. Она давала богатый материал для впечатлений и размышлений. Радовала глаз яркостью красок, потешала ужимками и речами героев, поражала свободной фантазией мастеров лубка и удивительным сплавом в их творчестве традиций изобразительного фольклора, народного театра, средневекового искусства и искусства натуральной школы. Она давала великолепные образцы крестьянской и городской народной речи, песни, стихов, прозы, предоставляла

полную возможность судить о взаимодействии большой литературы и лубка, об излюбленных и принятых лубком литературных сюжетах и о его влиянии на русскую классическую литературу XIX века и профессиональное искусство (живопись, кино) XX века. Она воочию представляла народные картинки разной социальной направленности. Впервые в стенах ГМИИ был показан русский лубок второй половины XIX века как высокое национальное искусство, как самый интересный по цвету период в истории народной картинки — и сравнительно с русским лубком XVII — первой половины XIX века, и по отношению к лубку европейскому.

Коллекция Образцова (как, впрочем, и любая другая коллекция русского лубка второй половины XIX века) заставляла задуматься над судьбами народной картинки России в целом. В истории народной гравюры русский лубок второй половины XIX века замечателен не только как явление изобразительного искусства, литературы, театра, этнографии, но также крайне интересен как явление третьей культуры (паракультуры), то есть народной культуры города, стоящей между

Вред от пьянства
и размышление доброго мужичка
о его последствиях
1888. Хромолитография



крестьянским и профессиональным искусством. С этой точки зрения, московский лубок второй половины XIX века предстает перед нами как явление гораздо более сложное, чем это кажется на первый взгляд. Среда городских ремесленников Москвы постоянно менялась. Это далеко не всегда были ее коренные жители, но очень часто отходники. Кроме того, раскрашивали лубки деревенские мастера, и не только подмосковных деревень, но и более отдаленных мест (например Мстеры); и не столько мужчины, сколько женщины и дети (как и сейчас в городецких промыслах). И, наконец, одни и те же предприниматели выпускали на рынок лубки, рассчитанные на разную социальную аудиторию (города и деревни). Все это отличает лубок от городской вывески или городского провинциального портрета — явлений (не всегда, но все же) более локальных, местных и нетиражных. И только с прекращением торговли лубком вразнос он стал городским искусством, почти сразу же выродился в хромолитографский кич и к началу XX века перестал существовать как народное искусство. То есть деревня и деревенское искусство были и для народного искусства русского города XIX века тем ориентиром и той питательной средой, которая давала ему возможность оставаться самобытным народным творчеством.

Шрифт в гравюрах Н.Н.Купреянова

Ю.Герчук

I.

Исследователи советской ксилографии 1920-х годов сравнительно мало обращали до сих пор внимание на гравированные шрифты обложек и титульных листов, инициалов и заголовков, книжных и издательских знаков и прочего. Традиционный художественный анализ затрагивал в первую очередь изобразительную графику, как в станковых ее формах, так и в книге. А между тем ксилографические шрифты этого периода не только были характерной и важной областью искусства гравюры, органическим элементом сложных графических композиций; они заслуживают также и отдельного внимания как в высшей степени своеобразный и плодотворный этап в развитии русской шрифтовой культуры.

В те годы гравированный шрифт находил широкое применение не только в книжных и прикладных графических работах, но и в станковых листах. Он не был в них, как правило, лишь вспомогательным, служебным элементом, а играл активную роль в организации плоскости и построении композиции, в формировании самого стиля новой ксилографии. Показателен в этом смысле также активный интерес ведущих ксилографов — В.А.Фаворского, Н.Н.Купреянова — к проблемам теории шрифтового искусства, впервые в русской искусствоведческой литературе так глубоко и самостоятельно ими разрабатывавшимся [1].

Объединение шрифта с изображением, их совместное выполнение на одной доске, в единой и притом специфической, весьма пластически активной технике заставляло художников не просто переносить в свои композиции традиционные, веками отработанные начертания знаков, а искать в них новую пластику, органичную для данного материала, для этого именно способа исполнения. В то же время гравюрная строгая техника дисциплинировала руку художника, уводила от начертаний произвольных, неконструктивных, манерных. Благодаря этому и были созданы не только интересные и выразительные шрифтовые работы, но принципиально новые системы построения шрифта. Открыто и тесно связанные со своим материалом, формы этих шрифтов наглядно воплощали художественный язык ксилографии, упругую твердость дерева, усилие резца, бороздящего плотную поверхность. У разных художников эти особенности выражались по-разному и не в одинаковой степени. Но в общем именно они определили значение шрифтовой ксилографии 1920-х годов как целостного явления и важного этапа в развитии культуры русского шрифта.

Как ни обширна была сфера распространения ксилографического шрифта в станковой и прикладной графике 1920-х годов, все же его возникновение и развитие было в первую очередь связано с книжной гравюрой. Ксилография была тогда в книге не просто одной из большого ряда возможных художественных техник. Она определила собой целое направление книжного искусства и сформировала особую художественную разновидность книги. Художники двадцатых годов воспринимали ксилографию как средство наилучшим образом осуществить художественно-тех-



Н.Купреянов
А.В.Луначарский
1920

ническое единство графики и набора. В ней органически воплощался принцип высокой печати — оттиска с выпуклой формы. Важным было то, что теперь уже не свободный рисунок механически переводился в печатную форму, служившую лишь пассивным посредником между оригиналом и книжной страницей. Таким решением удовлетворялись мирискусники, чьи работы были, по мнению Н.Н.Купреянова, «лишены пластической жизни материала» [2]. И изготовление клише, и эффект оттиска включались в творческую задачу гравера. Поэтому ксилография осознавалась как техника полиграфически активная, книжная по самой своей природе, не произвольно выбранная. Графическая четкость и пластичность гравюрного штриха соответствовали аналогичным качествам типографского шрифта, их тесное единство в наиболее принципиальных случаях организовывал художник, подбирая шрифт соответствующей насыщенности и начертания [3]. Гравюра двадцатых годов входила в книгу по большей части не в виде замкнутых в себе, обведенных рамками иллюстраций, но как раскрытая в «книжное пространство» и активная в нем динамичная и пластическая система. Важны были, в частности, ее «вес», насыщенность и плотность черного цвета, укрепляющего, а не размывающего иллюзорной глубиной, «воздухом», плоскость страницы. Сам гравюрный образ носил по преимуществу действенный, конструктивно-пластический характер. Гравюра ощущалась как рельефная, «выпуклая», а не глубинно-пространственная композиция, и эти качества определяли ее конструктивную роль в построении книги. Благодаря этому и сама книга с гравюрами воспринимается как весомая, плотная форма.

Таким образом, гравюра не только иллюстрировала текст, но и формировала книгу как предмет, как конструктивное и пластическое целое. И это обстоятельство было четко осознано самими художниками. «Художник «Мира искусства» делает серию рисунков на ту же тему, на которую написана поэма. Рисунки эти потом могут войти в книгу. Лебедев или Фаворский начинают с того, что строят книгу и делают иллюстрации только как часть, подчиненную целому»,— писал Н.Купреянов [4].

Становясь, таким образом, активной формирующей силой в книге, ксилография не могла ограничиться одними только иллюстрационными, изобразительными задачами. Гравюра организует обложку, титульный лист, спусковую полосу, входит в инициал, и это нередко побуждает художника гравировать шрифт вместе с изображением или даже выполнить в гравюре чисто шрифтовую композицию. Стремление пронизать всю книгу единой творческой волей, добиться полного композиционного, пространственного и пластического единства изображений и текста заставляет художников ставить себе специфические

задачи организованного взаимодействия различных по своей художественной природе элементов. «Неправильно было бы думать, что достаточно механического соединения всего этого разнообразия: книга естественно должна стремиться к цельности, так как только тогда и возможно говорить о ее форме и только тогда есть возможность ее действительно воспринять»,— писал В.Фаворский [5]. Этими задачами в основном и направлялось развитие гравированного шрифта и в самом книжном искусстве 1920-х годов, и в иных, тесно с ним связанных, областях графики. Три крупнейших ксилографа 20-х годов — В.А.Фаворский, Н.Н.Купреянов, А.И.Кравченко не только широко применяли гравированный шрифт в своих книжных и станковых композициях, но и выработали индивидуальные, легко узнаваемые шрифтовые почерки. Более того, каждый из них нашел собственную систему построения ксилографического шрифта, оттачивавшуюся в целом ряде произведений.

Система Фаворского, получившая развернутое теоретическое обоснование и широко применявшаяся, наряду с самим мастером, его многочисленными учениками — наиболее известна. Впрочем, и она не стала еще предметом специального историко-художественного анализа. О шрифтовом искусстве двух других мастеров вообще еще ничего, кажется, не сказано. В данной статье делается опыт такого анализа на примере творчества пока лишь одного художника — Н.Н.Купреянова.

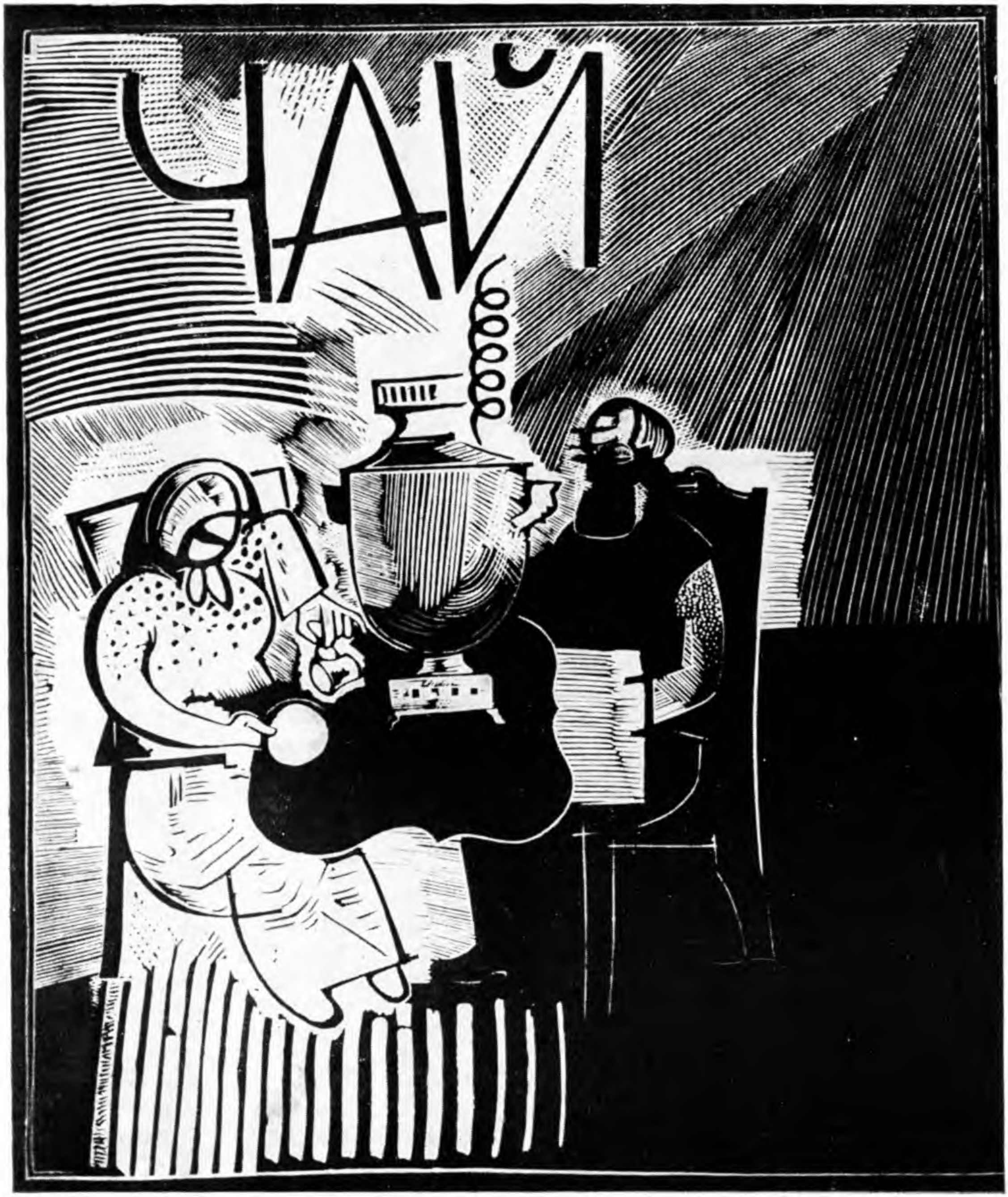


Н.Купреянов
«Крестьянин — хозяин в деревне...»
Плакат. 1920—1921

II.

Н.Н.Купреянова нельзя назвать по преимуществу книжным художником. Его станковое творчество явно перевешивает. Однако органическое чувство книжности, целостности художественной формы книги было ему присуще буквально с первых шагов в искусстве. В 1915 году начинающий художник от руки переписал, иллюстрировал и украсил драму А.Блока «Роза и крест», стилизовав оформление в духе готических миниатюр. Это было еще вполне дилетантское и, пожалуй, инфантильное изделие, но понимание книги как художественного произведения, в тогдашнем, мирискусническом по преимуществу, смысле этого слова, проявилось в нем достаточно определенно. И переходя затем к гравюре, которая стала для него главным средством художественного самосознания и формирования своего творческого лица [6], Купреянов, наряду со станковыми листами, продолжает интересные опыты создания целостных книжно-графических композиций: «Действо о Егории храбром» А.Ремизова (1916—1917), «Никола чудотворец» (1917—1919).

Вероятно, первыми опытами гравирования шрифта, подводившими его к этим ранним книжным работам, было несколько экслибрисов 1914—1915 годов. В них ясно чувствует-


ЧАЙ

ся стремление объединить шрифт с изображением и композиционно — плотно вмещая надпись в просветы фона, и ритмически, и, наконец, по стилю. Таков, в частности, экслибрис И.Рязановского с изображением взмахнувшего мечом и трубящего в рог ангела, где тексту отведено неудобное вертикальное поле справа, тесно, враспор забитое угловатыми буквами.

Как и фигура ангела, буквы заметно стилизованы в довольно условном «древнерусском» духе, местами они образуют несложную вязь. И в то же время резкая экспрессия начертаний, превращающая полукружия в остроугольные треугольники и направляющая несколько вкось короткие, всего в три-четыре буквы, строки, так же как подчеркнутое огрубление, нарочитая примитивизация формы вносят новую, не знакомую мирискусническим стилизациям и остросовременную для искусства 1910-х годов ноту. Несомненная декоративность этой плоскостной и плотной, как чугунная решетка, надписи спорит с ее грубоватой подвижностью и смелой небрежностью гравированного, угловато обрезанного штриха. Принципиальная гравюрность этого шрифта, определяющее влияние техники исполнения на его форму уже в этой ранней работе художника несомненны.

Сходным образом решена и краткая надпись в картуше на станковой гравюре «Король Гвидон» (1915—1916) — откровенной реплике лубочного листа середины XVIII века. Шрифт и здесь органическая часть художественного целого. Заимствуя почти целиком композицию и отчасти стилистику плоскостно-декоративного лубочного изображения, художник в то же время утяжеляет, укрупняет штрих, обобщает очертания и сохраняет несколько массивных пятен черного цвета. Он стремится максимально воплотить в отпечатке ощущение целостности и плотности доски, сохранить по всей поверхности листа

Н.Купреянов
Чай
1922



Н.Купреянов
Доение козы
1923

тяжелую цветовую нагрузку. Лубочный лист выполнялся относительно тонкими линиями и предполагал раскраску; у Купреянова цветность определяется отношениями бархатисто-черной печати и белого фона. И шрифт надписи, играющей в этом листе еще относительно скромную роль, находится тоже как бы на полпути от стилизации к органическому графическому языку современной гравюры. В его начертаниях явно прочитывается архаизация, в то же время он еще больше, по сравнению с достаточно лаконичным ориги-

налом, упрощается и утяжеляется, объединяясь в плотное цветовое пятно.

В титульном листе к неосуществленному «Действу о Егории храбром» крупный, грубо резанный и явно стилизованный шрифт плоскостен, он плотно заполняет и хорошо держит поверхность отведенного ему прямоугольника, перекликаясь со столь же лаконично гравированным и резко архаизированным изображением. Художник точно выдерживает там и здесь одинаковое отношение массы штриха к просветам фона, соблюдает одну и ту же степень примитивизации формы. Этими, достаточно противоречивыми, качествами определяется первый этап шрифтового творчества Купреянова — вплоть до начала двадцатых годов. Из работ, где примитивизация формы мотивирована темой, задачами стилизации, подобный шрифт, с небольшими изменениями, переходит и в гравюры, не связанные с древнерусской или религиозной тематикой.

Прекрасный образец такого рода — лаконичная, чисто шрифтовая обложка к каталогу «Первая выставка национального музейного фонда» (М., 1918). Она обведена простой и широкой рамкой, придающей особую упругую плотность заключенному в нее белому полю. Довольно обширный текст собран на нем в тесные, насыщенные черным цветом блоки. Не только буквы в строке, но и сами строки тесно сомкнуты, образуя четко очерченные и вполне цельные по ощущению куски плоскости. А вместе с тем размещенная строго симметрично, плотно и лаконично вырезанная надпись полна резкой динамики. Кажется, она готова прорвать свои тесные классические рамки и разлететься вширь, броским плакатом. У этого купреяновского шрифта особый беспокойный ритм и колючая графика, определяемые угловатостью и резкой контрастностью в начертании букв, подчеркнутой асимметрией в построении знаков «А», «Л» и «Д». Между тем начертания округлых букв, особенно «Е», с очевидностью выходят к стилизованным формам «Действа о Егории храбром».

Стоит отметить вольную или невольную перекличку этого экспрессивного шрифта с подвижно-декоративной шрифтовой графикой С.Чехонина, соединившего в эти годы мирискусническую манерную каллиграфичность с плоскостной угловатой динамикой «левых» течений. Этот несколько противоестественный синтез противоположных тенденций поставил Чехонина в центр стилевых исканий революционного времени. «Обложки «под Чехонина» выходят во всех концах России»,— констатирует провинциальный художественный журнал 1921 года [7]. Впрочем, Купреянов, пожалуй, несколько опережает Чехонина, чьи наиболее динамичные надписи появились годом-двумя позднее. Важнее, однако, принципиальная гравюрность купреяновского шрифта, сохраняемое в нем ощущение единой и плотной черной плоскости, из которой извлекаются все эти обрезанные по контуру штихелем угловатые буквы.

Подобный шрифт гравирует Купреянов в 1919 году и на обложке проспекта сборников «Художественное обозрение». Но здесь, заключенный в тяжелую орнаментальную раму, перекликающуюся с орнаментальной виньеткой, этот шрифт кажется не столь экспрессивным, выявляет в первую очередь свои декоративные качества, пластическое богатство, сочные контрасты черного и белого цвета. Еще более мирискуснически декоративным и, пожалуй, несколько манерным оказывается аналогичный шрифт, когда художник исполняет его в других, негравюрных техниках — в литографском плакате «Граждане, храните памятники искусства» (1919) и в титульном листе к «Борису Годунову» (1919). Здесь «чехонинское» начало становится заметнее. Между тем основные тенденции времени вели к более строгим, сурово-лаконичным художественным решениям. Меняется отношение Купреянова к стилизации. Уже летом 1918 года он пишет в одном из писем: «Я Гоголя иллюстрировать вовсе не могу, а древнерусские повести и жития святых могу, но не хочу, т. к. кроме стилизации ничего в этом занятии не вижу» [8]. Однако еще годом

позже он проектирует и начинает даже выполнять цельногравированную книжку «Николино житие» — «серия в 10—12 моих гравюр с текстом»[9]. Шрифт в этих гравюрах, как показывают сохранившиеся эскизы, был бы, вероятно, близок к описанному выше. Но и в этой специфической теме, ведущей, по словам самого художника, к стилизации, Купреянов упорно ищет более современного и цельного решения. «Начал я с трактовки сюжета в традиционно-иконописных схемах, но чем дальше работал, тем больше от этих схем уходил, и сейчас от иконности осталось мало. То же и со шрифтами, они нисколько не будут похожи на старинные, резанные на дереве»[10].

Выполненные приблизительно в это же время — в конце 1919 года титульный заголовок и рубрика для бюллетеня «Художественная жизнь» уже вполне лишены оттенка стилизации, но сохраняют некоторую декоративность, так как шрифт в них связан с тяжеловатым лиственным орнаментом. В названии бюллетеня широкие жирные росчерки буквы «Ж», пластичное «З» и упругая петля мягкого знака отдают не столько гравюрной четкостью, сколько непринужденной свободой кистевого мазка. Эта оплетенная орнаментом надпись снова напоминает одновременные обложки не только Чехонина, но даже А.Лео. Однако в более мелких наклонных шрифтах подзаголовка и рубрик отчетливо видны поиски пластической цельности строки, где черный цвет штриха господствует над белыми просветами (что вообще характерно для гравюрных приемов Купреянова). Буквы здесь лапидарны и угловаты, их вырезанность из плоскости не скрыта, а скорее сознательно подчеркнута. Очень характерная для времени, эта работа все-таки еще переходная для автора — шаг к строго гравюрным шрифтам, лишенным и орнаментальных прикрас, и внешней динамики.

Таким стал уже шрифт надписи на портрете А.В.Луначарского, выполненном в 1919 году. По-плакатному лаконичный и четкий, он при этом вырезан довольно свободно, без сухости. Края широких черных штрихов чуть волнисты, сохраняют живую свободу линии, проведенной от руки. Характерным для Купреянова способом втиснутая в вертикальный просвет фона, эта крупная надпись играет в гравюре важную композиционную роль. Она выявляет и укрепляет плоскость листа, нарушаемую тяжелой пластикой самого портрета, помогает сохранить единую, хотя и ажурную массу черного цвета в пределах рамки. И благодаря этому особенно полно выявляется массивная цельность самой гравюрной доски. Наконец, крупный масштаб и четкий ритм надписи лишают портрет интимной камерности, превращают тридцатисантиметровую гравюру в своеобразный портрет-плакат. (Такой жанр в самом деле существовал в эти годы. Можно указать, например, портрет Ленина, гравированный на линолеуме С.Павловым для петроградских «Окон РОСТА» в начале 1920-х годов. В его композицию также введена вертикальная, белая по черному надпись из угловатых и «разломанных» букв, близких к трафаретному шрифту большинства «Окон».) Более мелкие буквы подписи художника — инициалы «НК», заполняющие собой еще один небольшой просвет фона, по контрасту подчеркивают величину и «громогласность» основной надписи.

Интересно также сопоставить шрифт этой надписи с гравированной Н.М.Чернышовым (по-видимому, на линолеуме) чисто шрифтовой обложкой сборника «Четверо из мансарды» (1920). Напечатанная красной краской на коричневатой бумаге, почти враспор, без полей справа и слева, эта броская надпись демонстрирует сходное стремление к укрупненно-плакатному масштабу, равномерному и плотному заполнению поверхности (равные строки и отсутствие пробелов между словами), наконец, к предельному выявлению технических особенностей гравюры. «Вырезанность» этого шрифта подчеркивается его грубой угловатостью, чертами нарочитого примитивизма (эта принципиальная самодельность характерна и для всего облика от руки литографированной книжки), специфической де-



Н.Купреянов
А.Ремизов. Действо о Егории храбром
1916—1917. Титульный лист



Н.Купреянов
Е.Полонская. Знаменья
1921. Обложка



Н.Купреянов
Экслибрис И.Лазаревского
1915

формацией некоторых букв. Особенно заметны «Ш» — с подрезанным, не доходящим до горизонтальной линии средним штрихом, «в» с уменьшенными, не смыкающимися одна с другой петлями, а также угловато-неровные очертания всех вообще округлых элементов шрифта. При общей плотности поверхности ритм грубоватых, покачивающихся букв с неровными по толщине штрихами оказывается подвижным и зыбким.

Приведенное сравнение демонстрирует как общность основной художественной тенденции, так и различия в средствах ее воплощения. Рядом с примитивизированным шрифтом Чернышова купреяновский шрифт в «Луначарском» кажется отточенно-строгим, почти элегантным. Пожалуй, ближе к Чернышову латинская надпись «Nature morte» в гравюре Купреянова «Натюрморт с лампой» 1920 года — в ней есть и примитивизация начертаний (пусть не столь резкая), и подвижный ритм неровных строк, и разная насыщенность знаков. Как и в «Луначарском», шрифт здесь активно противостоит пластичности изображенных вещей, погашает ее, приводит к поверхности доски и листа. Помещенная в просвете между предметами, как бы на дальней, замыкающей плоскости изобразительного пространства, она в то же время активно выдвигается вперед, сближая, совмещая эту заднюю плоскость с передней, с поверхностью самого листа и гравюрной доски.

Эта роль шрифта как утвердителя плоскости и ее ритмической структуры в объемно-пространственном изображении разрабатывается Купреяновым и в последующих его станковых гравюрах. Иногда это всего лишь подпись и дата в нижнем углу («В кухне. Натюрморт», 1920; «Рояль» и «Гладильщица», 1921). Но они масштабно и ритмически соотнесены с изображением, заметны и активны

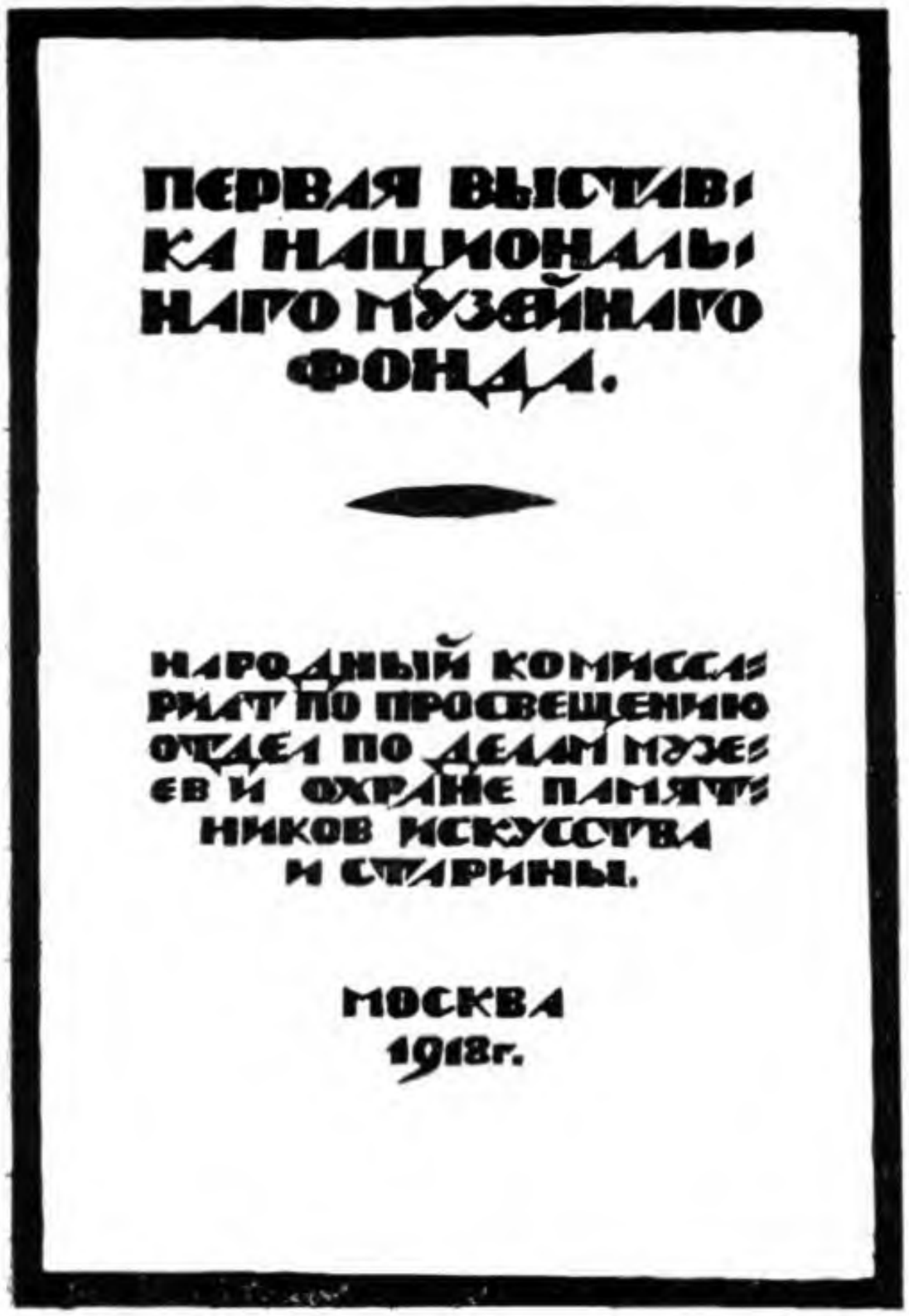
в композиции листа. Такова в особенности трехстрочная подпись «Н.Купреяновъ 1921» в «Гладильщице», замыкающая композиционную диагональ, отточенно-конструктивная по начертанию и не менее весомая, чем, скажем, натюрморт с ножницами и катушкой, который формирует соседний угол гравюры. Развернутой подписью художника является, в сущности, и текст в одной из последних гравюр мастера — «Доение козы» — «Костромской губернии и уезда, Коряковской волости село Селище, Н.Купреяновъ 1923». По словам Ю.А.Молока, «словно приравнивая себя к мастеровому, художник открыто и деловито сообщает адрес своей мастерской и свое имя» [11]. Однако пластическая активность и композиционная роль надписи в этом листе несоизмеримы с ее скромным содержанием. Скомпонованная характерным купреяновским столбиком, эта надпись энергично утверждает плоскость листа, усиливая и выдвигая вперед второй план изображения — стену дома с окошком, которой шрифт придает также определенную фактуру и осязательную плотность. Шрифт надписи, лаконичный, плотный и угловатый, очень гравюрный, обрезанный несколько грубо, кажется подвижным благодаря тому, что и отдельные буквы, и целые строки не одинаковы по высоте и по ширине штрихов. Его экспрессия очень точно отвечает гротескной остроте изобразительной графики листа и в известной мере уравновешивает, погашает эту гротескность. Почти карикатурная сценка получает, благодаря соседству надписи, звучание, близкое к монументальному.

Еще один опыт изменения эмоционального характера листа с помощью шрифта демонстрирует гравюра «Чай» (1922), где крупное слово «Чай» вносит резкую экспрессию в спокойную, камерную сцену чаепития. Буквы возникают, как взрыв, угловатые и броские, на стыке разнонаправленных энергичных штриховок. Их грубоватая размашистость спорит с тонкой фактурной игрой высветляющегося внутри надписи фона.

Плоскостно-экспрессивное звучание гравюрного шрифта в станковых листах Купреянова начала 20-х годов прямо опирается на его опыт работы в плакате и книге. Так, лаконичный и грубоватый шрифт гравированного на линолеуме плаката «Крестьянин — хозяин в деревне, пока рабочий — хозяин в городе» (Кострома, 1920—1921) органически включен в композицию и пластику листа и придает ему энергичный плоскостный ритм. Коренастые, широкие буквы очерчены свободно и броско. Они лишены каких-либо прикрас или нарочитой динамики, остаются органической частью плоскости, но в то же время по своей естественной пластичности вполне родственны изобразительным частям композиции. Масштаб и пластика основной надписи выразительно оттеняются чуть более небрежным и угловатым мелким шрифтом лозунгов в руках у рабочих. Рядом с обычным — черным на белом фоне — шрифтом Купреянов применяет здесь и «выворотные», белые на черной плашке буквы. Знаки и фон взаимно меняются цветами, белое и черное уравновешиваются пластически и в своем отношении к конструктивной плоскости листа.



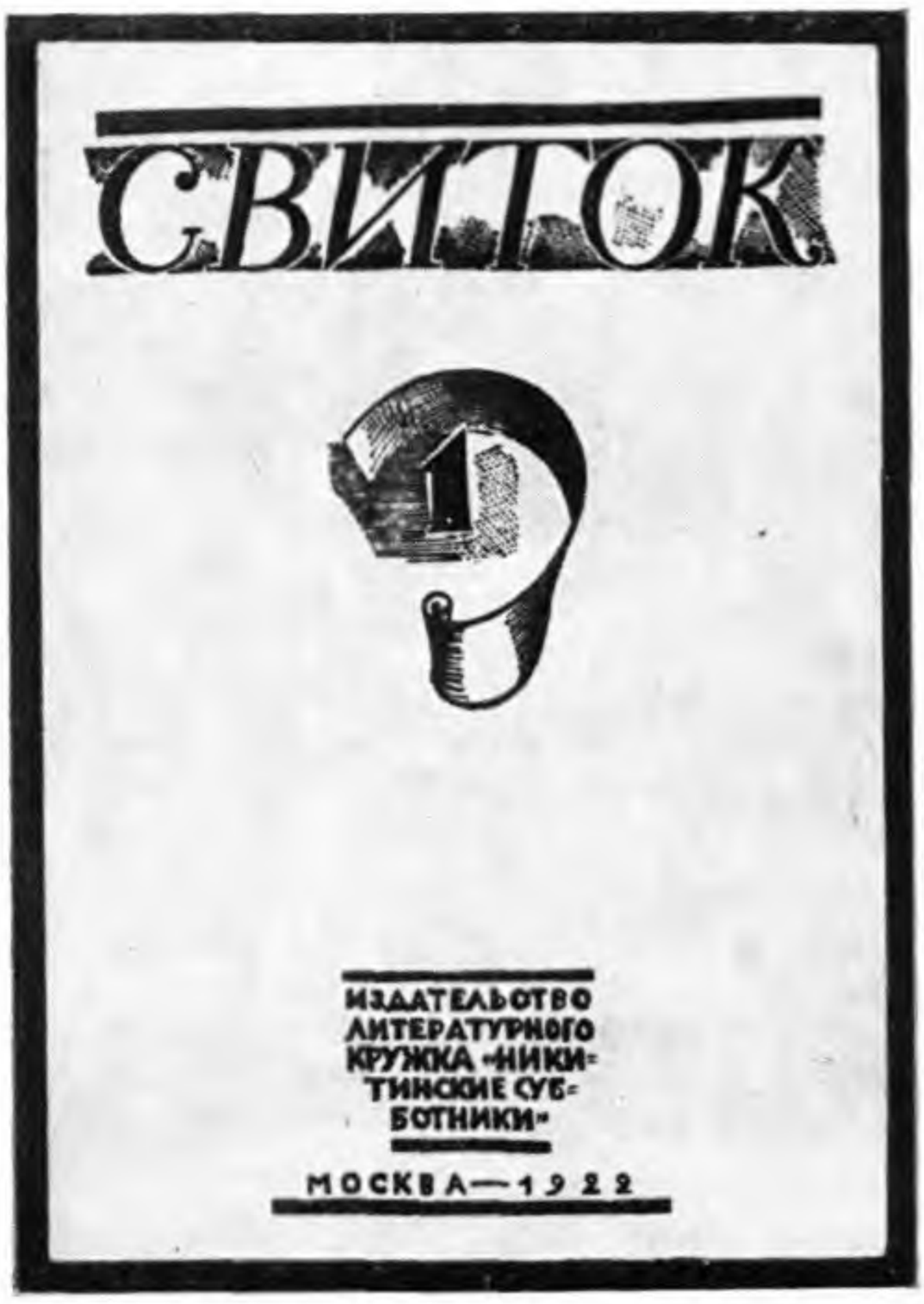
Н.Купреянов
Экслибрис Н.Вышеславцева
1920



Н.Купреянов
Обложка каталога I выставки национального музейного фонда
1918

В гравированных обложках 1921 года — «Еженедельник искусств» (Кострома), «Знаменья» Елизаветы Полонской, «Новая Троя» Л.Бермана — Купреянов варьирует один и тот же прием перехода надписи, меняющей при этом цвет, с черного на белое поле. Он добивается того, чтобы бумага не оставалась только пассивным фоном для черного изображения, включает оба цвета в сложное пластическое взаимодействие. Благодаря этому шрифт получает, при всей его лапидарности, не строго плоскостное, а своеобразно пространственное звучание. Не нарушенная никакими перспективными эффектами или изобразительной пластикой, плоскость листа обретает специфическую напряженную глубину. Сам шрифт, по-плакатному лаконичный и броский, очень экспрессивен, хотя и лишен той внешней динамики наклонов и перекосов, которые оживляли более ранние шрифтовые композиции художника. В нем усиливаются черты примитивизма, он очерчивается свободно и грубовато, не равные по высоте буквы отказываются держать строгие линии строки. В обложке журнала переход с одного цветового поля на другое отмечен резким сдвигом, в обложке «Новой Трои» угловатые, черные буквы, наклоняясь, как бы падают в пространство белого фона.
Во всех этих опытах ощутимы целенаправ-

Н.Купреянов
Обложка сборника «Свиток», № 1
1922



А. ЛУНАЧАРСКИЙ

МЕДВЕЖЬЯ СВАДЬБА

ДРАМА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

МОСКВА—1924

Н.Купреянов
А.Луначарский. Медвежья свадьба
Обложка
1922—1924

ленные и активные поиски стиля времени, стремление воплотить его суровый дух в лаконичную и резкую форму, во многом диктуемую, по-видимому, еще очень активными в искусстве тех лет веяниями кубизма.
Наконец, в обложке «Медвежьей свадьбы» А.Луначарского (1924) художник добивается пластической и ритмической связи надписей с главенствующим в этой композиции изображением. Лапидарный, насыщенный черным цветом шрифт вырезан энергично и грубовато. В его начертании как бы сохранена непринужденная свобода предшествующего гравюре эскиза. Плотные строки не выровнены под линейку, высота букв заметно колеблется, легкий их наклон не везде одинаков, и равная ширина штрихов не выдержана. Особенно по контрасту с пространственностью и виртуозным изяществом штриха в изображении надписи кажутся несколько неуклюжими и массивными. Между тем, точно уравновешенные с иллюстрацией по тону и по экспрессии, они как бы получают от нее и определенный эмоциональный заряд, включаются в драматическую динамику сюжета. И одновременно шрифтовое обрамление «картинки» помогает ее распластать на плоскости обложки, отчасти погасить активную глубину перспективы. Подобного рода полуэскизные по манере, но виртуозно точные по ритму, по пластической, начертательной и композиционной связи с изображением надписи будет делать позднее Купреянов в своих литографированных или от руки рисованных обложках.
Наконец, еще одним полем активной работы со шрифтом были для художника малые формы прикладной графики: экслибрисы, издательские марки. В графической культуре 20-х годов эти малые формы с их обязательной символичностью, лаконизмом вмещенной в тесные рамки композиции и необходимым включением шрифта играли особую роль. Меньше всего эта область графического творчества была тогда узкослужебной и побочной. Напротив, она служила как бы экспериментальной лабораторией стиля, и прежде всего для книжной гравюры. Поэтому многие крошечные гравюрки В.Фаворского, А. Кравченко, Н.Купреянова, будь то книжные или издательские знаки или просто этикетки для катушек, вошли в историю советского искусства в ряду ее самых высоких достижений.
Именно у Купреянова экспериментальный характер «малой графики» выражен, пожалуй, наиболее сильно. Он был необычайно свободен и изобретателен в компоновке своих миниатюр, испробовал композиции замкнутые и открытые, уравновешенные и остродинамичные, заключал их в формы прямоугольные или многогранные. Шрифт в этих композициях всегда экспрессивен. Он не вычленен в отдельную надпись при картинке (что встречается даже у крупных мастеров), но включен в знак, как его органический и притом наиболее активный элемент. Надпись строит композицию, пересекая ее по диагонали (экслибрис Т.Персиц, 1921) или закручиваясь тугой спиралью (экслибрис А.Эфроса, 1919). Почти всегда надпись соотнесена с изображением и пластически. Отсюда такое разнообразие типов шрифта, применяемых в разных случаях художником. В тяжеловатой черноте упомянутого знака А.Эфроса это широкие, тоже насыщенные черным и слитые с плоскостью буквы без засечек.
«Держит» плоскость и угловатый, конструктивный шрифт экслибриса И.Лазаревского (1921). Характерна для Купреянова форма этой надписи в виде вытянутого по вертикали плотного пятна, образованного коротенькими — в 3—4 буквы — строчками со множеством переносов. Тесно сближенные, они здесь воспринимаются именно цельным цветовым пятном со своеобразной угловато-жесткой фактурой. Весь этот знак, с его неглубоким пространством, предстает выразительным ансамблем таких графических фактур, куда входят, контрастируя со шрифтом, горизонтальные и косые штриховки, белый фон и наконец уплощенная, барельефная пластика улетающей за пределы рамки фигурки ангела. Подобный же угловато очерченный четкий и плотный шрифт, очень ясно демонстрирую-

щий свою «обрезную» ксилографическую природу, применен художником в марке издательства «Никитинские субботники» (1922). Здесь конструктивная связность шрифтовой композиции подчеркнута еще проложенными между строк черными линейками. Такой шрифт (он встретился нам также в описанной выше гравюре «Доение козы») образует очень цельные, хотя и ажурные плоскостные блоки, подобно плотной и крепкой металлической решетке.

В пластичном знаке Н.Вышеславцева (1920—1921) рядом с четким объемом купола флорентийского собора применен совершенно иной, гораздо более предметный, не сливающийся с плоскостью шрифт с сильным контрастом основных и волосных штрихов и острыми длинными засечками. Беспокойный, неровно ложащийся в строку, он вносит экспрессию в классически строгую композицию экслибриса. А «сломанная» под тупым углом косая строка в книжном знаке Н.Ушаковой (1920) отчетливо выступает на передний план и кажется даже более предметной, чем отступающие в глубину предметные мотивы скромного натюрморта — раскрытая книга и розы в стакане. Предельный знаковый лаконизм этих схематичных изображений позволяет им жить в одном пространственном мире с упруго очерченными пластичными буквами. На подобном же зрительном уравнивании предметно-весомых букв и схематически-знаковых изображений (многоэтажный дом, серп и молот) построена изысканно-простая и свободно скомпонованная марка издательства Костромского губкома РКП(б) (1920). Ритм букв и строк здесь непосредственно продолжает ряды прямоугольных окон.

Однако в экслибрисе Н.Ушаковой есть еще, кроме черной на белом, другая, белая на черном фоне, строчка. Казалось бы, близкие по рисунку и подвижному ритму эти две короткие надписи существуют в различной среде. Если черная с ее упруго выгнутыми штрихами и жесткими засечками конструктивна и предметна, будто татлинский контррельеф, то белая, с истонченными волосными штрихами, растворяется в черноте. Зрительно отступая в глубину композиции, куда-то за изображение, она определяет собой плоскость фона.

Каким-то драматическим противоборством черного и белого шрифта проникнута чисто шрифтовая марка афишно-плакатного подотдела костромского агентства центропечати (1920). Она построена на круговом движении надписей — как в печатях — и создает резкий эффект столкновения противоположно ориентированных и направленных, полярных по цвету строчек.

Из сказанного ясно, что шрифт в художественной системе Купреянова-ксилографа активнейшее выразительное средство. Его главная роль здесь не в том, что он выступает носителем текста, определенного словесно выраженного содержания. Скорее, она в использовании экспрессивных и пластических возможностей самой шрифтовой графики. Художник строит шрифт в определенном отношении к материалу гравюры и к ее технике, всегда у него активно выявленной, подчеркнутой. Использует его экспрессию, способность наглядно выявлять и характеризовать графическую плоскость, сообщать ей динамическую направленность и определенный ритм. Соотносит его пластику с пластическим строем гравированных изображений. Специфика гравюрного языка была в центре внимания художника, считавшего, что «раскрытие возможностей материала и техники как совершенно самостоятельных приемов работы художника — единственное для нашего времени оправдание существования гравюры» [12]. И именно шрифтовая графика в наибольшей степени шла навстречу этим требованиям «материала и техники, борющихся против насилий изобразительности за свой голос, за самостоятельность, пластическую самоценность этого голоса» [13].

В этом отношении поиски Купреянова были характерны для искусства его времени, и в частности — для того этапа развития русской ксилографии, активным участником которого он оказался. Однако в его понимании спе-

цифики гравюры были особенности, существенно отличавшие путь этого мастера, в частности, от параллельного ему пути В.Фаворского, к произведениям и теориям которого он очень внимательно и, пожалуй, несколько ревниво присматривался. «В противоположность Фаворскому не стремлюсь разрешать задачи пространственного построения, полагая, что плоскостная композиция в большой мере присуща ксилографии. Хочу «освободить Андромеду» — то есть найти способ выражения, исходящий исключительно из требований дерева» [14],— писал он в 1922 году искусствоведу М.Бабенчикову. Отсюда и столь последовательно проводимое в его графике сохранение зрительной целостности гравюрной доски, характерная слитность, даже некоторая чернота его гравюр, наконец, использование шрифта в качестве «уплощающего» элемента, вновь приводящего изобразительное пространство к плоскости.

С этим же связано и отношение художника к «белому штриху» в гравюре, наиболее, по его мнению, органичному, но отвергавшемуся идущим от традиции обрезной гравюры Фаворским [15]. Отсюда и характерно купреяновские опыты перехода надписи с черного на белое поле — с изменением цвета и общая укорененность в плоскости большинства его гравированных шрифтов. Насколько все эти приемы были для него принципиальными и осознанными, показывает, наряду с прямыми высказываниями мастера, выполненный им в том же 1922 году экслибрис В.Фаворского. Здесь строгий черный штрих, характерно конструктивные, близкие к шрифтам самого Фаворского буквы надписи, наконец, общее композиционно-пространственное решение знака создают некую прозрачную среду, не по-купреяновски напряженное силовое поле. Обращаясь к коллеге, художник подчеркнуто (и, нужно сказать, виртуозно) говорит на его языке и воспроизводит его принципы.

В еще не написанной истории русского шрифтового искусства гравированные шрифты Николая Николаевича Купреянова не должны быть забыты. Внешне очень простые, как будто небрежные, порой грубоватые, они были на самом деле плодом очень острого пластического чувства художника, давали весьма тонкие решения небанальных художественных задач своей эпохи. Сложность этих задач и умная простота предлагавшихся мастером решений делают его произведения классическими.

1. См.: Фаворский В.А. Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом.— Гравюра и книга, 1925, № 1—2 (4—5), с. 3—19. Те же проблемы разрабатывались Фаворским в его до сих пор не опубликованных лекциях. Наконец, в статье, напечатанной в 1961 году, художник снова изложил свое понимание культуры шрифта, в основном восходящее к его работе двадцатых годов. См.: Фаворский В. О графике как об основе книжного искусства. — Искусство книги, вып. 2. М., 1961, с. 65—70. Купреянов коротко изложил свой подход к проблемам шрифта в рецензии на поверхностную книжку В.Анисимова «Основы и рисование печатного шрифта» (Пг., 1922). См.: Купреянов Н.Н. К вопросу о художественности шрифта.— Среди коллекционеров, 1923, № 3—4, с. 39—42.
2. Купреянов Н. Советская графика за 10 лет.— Журналист, 1928, № 2, с. 38.
3. «А книга как складывалась? Прежде всего шрифтом. Мне удалось получить великолепный шрифт в типографии Гознака. Это была так называемая «обыкновенная» гарнитура, то есть шрифт с тонкими усами и довольно черными штамбами — вертикальными основами букв. Так что книга вся была наполнена красивым черным цветом. И вот в таком книжном пространстве должен был жить мой заяц. Он должен был быть круглым и темным и вылепленным средством гравюры». — Фаворский В. Как я оформлял «Рассказы о животных» Л.Толстого.— В кн.: Рассказы художника-гравера. М., 1965, с. 56.
4. Купреянов Н. Советская графика за 10 лет.., с. 39.
5. Фаворский В. Шрифт, его типы.., с. 9.
6. «...Ни рисунок, ни живопись не казались мне в моих руках искусством... Это был опасный период, и, может быть, я бросил бы работу, если бы не попробовал заняться гравюрой. Она легко и сразу дала мне самочувствие художника».— Купреянов Н. Автобиография.— В кн.: Николай Николаевич Купреянов. Литературно-художественное наследие. М., 1973, с. 81.
7. К. Р. Художественные выставки в Москве.— Еженедельник искусств. Кострома, 1921, № 2, с. 35.
8. Письмо к Н.С. Изнар, август 1918 года.— Купреянов Н. Литературно-художественное наследие, с. 117.
9. Письмо Н.А. Ушаковой, 23 VIII 1919 года.— Там же, с. 125.
10. Письмо П.Д. Эттингеру, сентябрь—октябрь 1919 года.— Там же, с. 127.
11. Молок Ю. Из истории одного «романа с гравюрой».— Панорама искусств'3. М., 1980, с. 47.
12. Купреянов Н. Рецензия на книгу В. Масютина «Гравюра».— Печать и революция, 1923, кн. 4, с. 286.
13. Там же.
14. Купреянов Н. Литературно-художественное наследие, с. 133.
15. Там же.

Воспоминания и публикации

О Гравюрном кабинете

М.Холодовская

Часть первая
В Румянцевском музее *

I

Осенью 1919 года моя двоюродная сестра, уже несколько месяцев работающая в секретариате при канцелярии Румянцевского музея, сказала, что там нужна еще сотрудница, и предложила мне прийти переговорить с ученым секретарем. У меня не было еще никакой определенной специальности, и я металась между непрерывно переформировывающимися учебными заведениями, которые все казались интересными, и работой, о которой все время думалось, что это «не то».
Некоторое время я числилась «вольнонаемным писцом» (тогда еще существовала такая номенклатура!) в канцелярии податного инспектора и смачивала горестными слезами «дела», которые подшивала, и «формы» — отпечатанные бланки «напоминаний» о взносе налога, в которые я должна была проставлять фамилию и адрес плательщика. Из «писцов» я сбежала в педагоги. Там очень любила свою детвору, и они меня, кажется, любили, но я быстро поняла, что это тоже «не то», так как не было во мне достаточно жертвенности и самоотречения, необходимых для хорошего педагога. Жить только в других я еще не могла.
Музей привлекал прежде всего красотой зданья, которое казалось святилищем («Пашков дом»). Волновала возможность свободно входить туда, стать там своей. И потом книги! От сестры я знала, что сотрудникам открыт доступ в хранилище: можно подходить к полкам и смотреть любую книгу, можно взять читать то, что захочется! Да и сама работа, по словам кузины, была живой и нескучной.
Ученый секретарь — Анатолий Корнилиевич Виноградов — представлялся мне почему-то (видимо, в силу сочетания учености и секретарства) сухоньким старичком с бородкой клинышком и скрипучим голосом, и, очутившись перед рослым молодым широкоплечим человеком с насмешливыми глазами и низким, глубоким и очень выразительным голосом, я растерялась. Его это, видимо, позабавило, и, задав мне несколько незначительных вопросов, он сказал, что «рекомендации Веры Владимировны» (моей кузины) ему «вполне достаточно» и я могу приступать к работе. Меня зачислили с 10-го декабря 1919 года.

*

В годы, к которым относится начало этих воспоминаний, горячо дебатировался вопрос о правописании названия музея — Румянцовский — и было принято решение сохранить первоначальное «ов», вопреки позднейшим правилам, что отражено и в каталоге 1915 г., и на бланках музея.

II

Секретариат музея в это время состоял из директора — Василия Дмитриевича Голицына, которого, несмотря на 1919 год, заглазно все называли «князем», ученого секретаря А. К. Виноградова, о котором говорилось выше, и двух его помощников — очень спокойного, очень солидного бородатого Павла Сергеевича Воскресенского и второго, который, когда я пришла, был в нетях, откуда и не вернулся, и чья фамилия — Пашуканис —ассоциировалась у меня с боязливым шушуканьем по углам.

Через некоторое время на его место был взят очаровательно молодой, живой и веселый Александр Львович Тарасевич. Сотрудниц было три. Старшая из нас и в некотором роде наше начальство — София Сергеевна Добролюбова, математик с высшим образованием, очень добрая, веселая, быстрая и остроумная, заведовала канцелярией. Моя кузина, Вера Владимировна Свистунова, хорошо владела иностранными языками (в то время — французским и немецким, а впоследствии и английским, который преподавала в университете); она же хорошо печатала на машинке и часто оставалась вечерами перепечатывать какие-либо работы Анатолия Корнилиевича по издательской комиссии. И самая младшая — я, тогда еще носившая девичью фамилию — Карпова. Была еще и машинистка — пышноволосая блондинка Елена Николаевна Робер-Лека. Ее потом сменила молоденькая кокетливая Маруся Нестеренко, а затем жена брата Леки — Мурочка Робер.

Пока было тепло, мы располагались просторно в доме, выходившем на Моховую и теперь не существующем. Большой директорский кабинет, комната секретарей и смежная с ней просторная канцелярия, где сидели мы, сотрудницы, и машинистка. В стороне помещались еще несколько комнат: хозяйственная и финансовая часть, маленькая проходная комната их машинисток и, возможно, еще какие-либо подсобные помещения или квартиры служащих. Верхний этаж занимали квартиры: директорская, где вместе с дедом жила в те годы его внучка, учившаяся в балетной школе, еще девочка, впоследствии всеми любимая, рано ушедшая из жизни, сотрудница ГМИИ — красавица Ирина Михайловна Лосева; квартира заведующего отделом изящных искусств Н. И. Романова, а быть может и еще чьи-либо. На нашем же этаже надо всем владычествовала курьерша — Анна Савельевна, маленькая энергичная пожилая женщина, когда-то, видимо, очень красивая. Она командовала всеми, начиная со своего мужа, мрачного и словно заросшего мхом кассира музея Козлова, и кончая Анатолием Корнилиевичем, который, в свою очередь, командовал всеми остальными. Квартира Анатолия Корнилиевича также была в этом доме.

Когда наступили холода, территория наша значительно сократилась: мы все, включая князя и машинистку, перебрались в небольшую комнату секретарей, где была установлена железная печурка, которую со всякими приговорами и присказками подтапливала мелко наколотыми дровишками Анна Савельевна. Как разместились другие отделы — не помню, видимо, у них была какая-то своя печурка. Скучная, казалось бы, канцелярская работа тогда не была скучной. Время было горячее, и музей оказался в центре культурной жизни. Туда сходились нити со всех сторон: кто-то ехал спасать библиотеку национализированной усадьбы или разыскивал ценнейшие рукописи, кто-то сигнализировал об опасности, угрожающей собранию картин или нумизматической коллекции: в музей свозили с торжеством

отовсюду книги, картины, гравюры, скульптуру — все, что принадлежало теперь народу. В маленькой комнате около железной печурки мы становились свидетелями событий государственной важности. Лишь в редкие особо торжественные дни, когда собирался ученый совет музея, открывался большой директорский кабинет.

III

Научными отделами музея заведовали крупнейшие профессора и ученые. В стенах музея сконцентрировалась тогда значительная часть московской интеллигенции. Но людей новых там почти не было. В то время они действовали на ударных участках. Но и старая беспартийная собравшаяся там интеллигенция кипела и бурлила по-своему. В канцелярии появлялся то один, то другой с какими-нибудь новостями, предложениями, вопросами, требовавшими немедленного разрешения. Поражало отношение этих пожилых людей, часто больших ученых, к нам — зеленой молодежи. Они были не только изысканно вежливы и предупредительны, как старый князь, но и неизменно внимательны, прислушиваясь к нашим словам и делясь с нами своими мыслями; они шутили с нами ласково и весело, без всякого оттенка снисходительности. Особенно разительно это было для меня при сравнении с недавно оставленной канцелярией фининспектора, где начальство — полуграмотный делопроизводитель — здоровалось с нами, сотрудниками, сидя, развалившись за столом и высокомерно протягивая два пальца (я, правда, после первого же опыта стала ограничиваться общим поклоном).

К нашей печурке приходили погреться многие: ведь огромный Румянцевский зал, где сидело большинство сотрудников научных отделов библиотеки, отопить было невозможно. Там проводились общие собрания, но всегда было мучительно холодно. Около нашей печурки сообщались последние новости, отдавались распоряжения, возникали споры. Часто заходил стремительный, живой и остроумный Юрий Владимирович Готье — главный библиотекарь музея, спускался из своей квартиры на 3-м этаже хранитель Отделения изящных искусств — Николай Ильич Романов, милый, внимательный, но уже тогда казавшийся мне стариком, хотя ему было лишь немного больше 50-ти. Картинная галерея не отапливалась, и сотрудники отделения занимались в его квартире, тоже около печурки. Из них в это время я запомнила лишь Н. М. Черемухину, которая, узнав, что я интересуюсь искусством (зиму 1916—1917 года по окончании гимназии я училась в художественной студии К. Ф. Юона, а затем несколько месяцев занималась в Государственных свободных мастерских), иногда снисходила до разговоров со мной (но она, в отличие от Николая Ильича и других профессоров, именно покровительственно «снисходила»). Очень дружили мы все с милейшим Алексеем Сергеевичем Петровским, заведовавшим отделом философии. Вот в ком не было ни на грош важности, хотя он и был другом Блока, Белого и Сергея Соловьева, а строгий в своих оценках Брюсов писал о нем в своем дневнике, как о самом умном студенте Московского университета. Позднее появился и сам Сергей Михайлович Соловьев, синеглазый брюнет («он мистик, голубоглазый гимназистик» — так охарактеризовал его в юности Андрей Белый). От рассказов о нем сохранилось скорее впечатление как о чем-то таинственно-романтическом, а не самые факты. Был священником. Несчастная любовь. Тургеневы. Белый. Блок...

Отделом рукописей заведовал тогда Георгий Петрович Георгиевский, которого мы все почему-то недолюбливали. Заведующий отделением нумизматики — старик

Семен Осипович Долгов был фигурой молчаливой и плохо запоминающейся. Заведующий отделом этнографии — Янчук — больше запомнился своей женой Марией Васильевной, очень энергичной дамой, ярой общественницей, живой и разговорчивой. Его же отдел — таинственный и интересный — всегда вызывал во мне трепет, особенно если приходилось проходить через него в сумерки, когда казался оживший многочисленный народец за стеклами витрин. Маститый историк — Дмитрий Николаевич Егоров — всегда горячился и спорил, особенно с Виноградовым (они, видимо, недолюбливали друг друга). Была еще Вера Оскаровна Анисимова — черная, сухая, чем-то знаменитая. У меня сохранились написанные ею стихи, довольно верно освещавшие жизнь музея в те дни.

ПОСЛАНИЕ К ДРУЗЬЯМ ВО ВРЕМЯ БОЛЕЗНИ

Тоскую я о нашем учрежденье,
И в памяти — все книги и друзья,
Румянцевская тесная семья
В часы ее трудов, в часы отдохновенья...
Я все стремлюсь ту жизнь вообразить:
Меж канцелярией, музеем и столовой
Дипломатическая порвана ли нить,
Иль для сближенья брошен лозунг новый?
Все так же ль вы в двенадцать по местам,
Чтоб в два бежать невидимо и скромно?
Все так же ль отдаете честь супам,
С бурдой съедая таз огромный? [1]
Надежда зла? Елена Львовна тоже [2],
И так же ль яростно перед едой Пучков
Словесности российской древо гложет
И сыплет рой неизъяснимых слов?
А наш Готье? Все так же ль быстр и зорок
Летит вперед, как трепетная ртуть,
Сквозь букву «А» [3] — красавицы за сорок
К столу склоняясь — блеснуть и промелькнуть?
Что неразлучные? [4] Все так же ли воркуют,
Друг другу подливая кипяток?
А Мери как? [5] (но это лишь намек)
О городах Поволжья ли тоскует?
И наконец... дерзну ль?.. Наполеон
Музейский наш [6] — все также ль славен он?
Кампании какой он план лелеет?
Пайковой? Трудовой? Иль, может быть, друзья,
Он нынче метит выбраться в «князья»? [7]
Или по-прежнему им мысль одна владеет —
Незримого врага поймать, прижать, накрыть
И, торжествуя, доказать, скрутить —
Связать и обличить сотрудника злодея?!
Но как мне имена других не вспомянуть?
И знойный ветр, провеявший сквозь зиму,
Несет мне весть про Нину и Максима [8].
А там другие: томный Киселев,
Ленивец, и насмешник, и мечтатель
Петровский; наш жестокий истязатель —
Мохнатый гном и казначей Козлов,
Лиса — Ерохин [9], нимфа — Никитюк...[10]
Как завершу воспоминаний круг?

Слабее пульс... Вдруг предо мной Кассандра —
То Лебедева наша (Александра);
Стучит мне в спину сухоньким перстом
И говорит мне: «Милая, поверьте,
Врачи, наверное, залечат Вас до смерти,
Мои слова Вы вспомните потом —
В музее так у нас всегда бывает —
Сотрудников и смерть ведь ни за что считает».
Что ж, умереть? Принять сей вещий глас?
Нет, подожду, как будто бы атлас,
Иль шелк, или сукно Всерабис обещает.
Уж легче боль, уже мой жар спадает,
Бессмертный просыпается едок,
Ко мне плывут и санки, и мешок.
Но их Канакову доверить не могу...
И я здорова вдруг, встаю, бегу,
А над клочками тающего снега
. . . . . .
(Последняя строчка стерта на сгибе)
В. А. Рождество 1920 г.

Очень любима всеми была скромная, мягкая, женственная и приветливая Вера Михайловна Рындина, работавшая на выдаче книг сотрудникам. На ней вскоре, поразив всех, женился Ю. В. Готье. Всех интересовал Владимир Оттонович Нилендер — известный переводчик-классицист, совмещавший службу в музее с работой в Реввоенсовете и привезший через военную организацию муку для сотрудников. Было это не вполне легально, мука была мгновенно роздана, и унести ее надо было немедленно. Мешок был тяжелый, несла я его с большим трудом и, переходя Арбатскую площадь, поскользнулась, причем, к моему ужасу, поддержал меня, не дав упасть, постовой милиционер. Если память не изменяет, Нилендер вскоре умер от тифа. Хорошо запомнился высокий, близорукий, сутулящийся, хотя в то время не старый, крупнейший книговед Николай Петрович Киселев, говоривший медленно, растягивая слова, всегда умные и интересные вещи. Была передовая общественница Киреева, вечно куда-то спешившая и облаченная в какие-то разлетающиеся хламиды. Она всегда что-то организовывала, о чем-то хлопотала, из-за чего-то шумела. Был какой-то юноша, ходивший в длиннополой шинели, весь обвешанный котелками, чайниками и кружками, всегда голодный, истощенный и бледный. По дороге в столовую он обычно заходил в канцелярию и, пользуясь уборной, вывешивал связку своих кастрюлек и котелочков снаружи на выключатель, что нас очень увеселяло. Прожил, бедняга, кажется, недолго. Был старик, приносивший с собой на работу какую-то птичку в клетке, так как боялся оставить ее дома. Была милая, величественная Ольга Михайловна Веселкина, в прошлом начальница института, и в музее всегда сопутствуемая стайкой младших сотрудниц — своих бывших воспитанниц. Была высокая Мария Валерьяновна Пичета, которая говорила, что, поставив на ноги своих детей — сына и дочку, считает себя вправе отдаться личной жизни, почему поступила в институт декламации, где училась в то время и я и где с ней приключалось немало анекдотов. В музее она усиленно флиртовала с толстеньким Новосадским. Вместе они были словно Дон Кихот и Санчо Панса, тем более что она носила огромную шляпу, на манер плоского шлема. Меня она как-то совершенно сразила, когда к всеобщему недоумению вывалила из своей сумки на мой стол в комнате секретарей музея дровяное полено



Юбилей В.Я.Адарюкова в Румянцевском музее. 1923
Слева направо стоят: А.Ф.Гарелина, Е.А.Эрина, В.В.Свистунова, М.З.Холодовская, Н.Н.Водо, А.И.Аристова, Н.Ф.Гарелин
Сидят: М.К.Юхневич, Н.М.Черемухина, Н.И.Романов, В.Я.Адарюхов, В.Д.Загоскина, А.К.Виноградов, В.М.Невежина, Д.Н.Егоров, В.В.Горшанов

и несколько кусочков сахара — пай на вечер в институте, где я была в хозяйственной комиссии. Обедать сотрудники музея ходили в специально организованную при музее столовую, помещавшуюся через улицу в бывшем доме Красильщикова. Чем нас там кормили — не вспомню, вероятно, не очень сытно, так как мы продолжали голодать. Как-то в сильные морозы отец мой снял с дерева замерзшую ворону. Ее сварили и, как деликатес, предоставили старикам мужчинам — отцу и дяде. Мы только чуть-чуть попробовали. Показалось — вкусно. Через несколько дней, идя обедать, мы обнаружили под лестницей при входе в столовую дохлую ворону. Моя кузина хотела ее взять, но я отговорила, так как было неизвестно, от чего ворона сдохла. Однако, возвращаясь с обеда, кузина заявила, что ворону все-таки возьмет, но было уже поздно: под лестницей вороны не оказалось, ею воспользовался кто-то другой. Кузина очень на меня рассердилась.

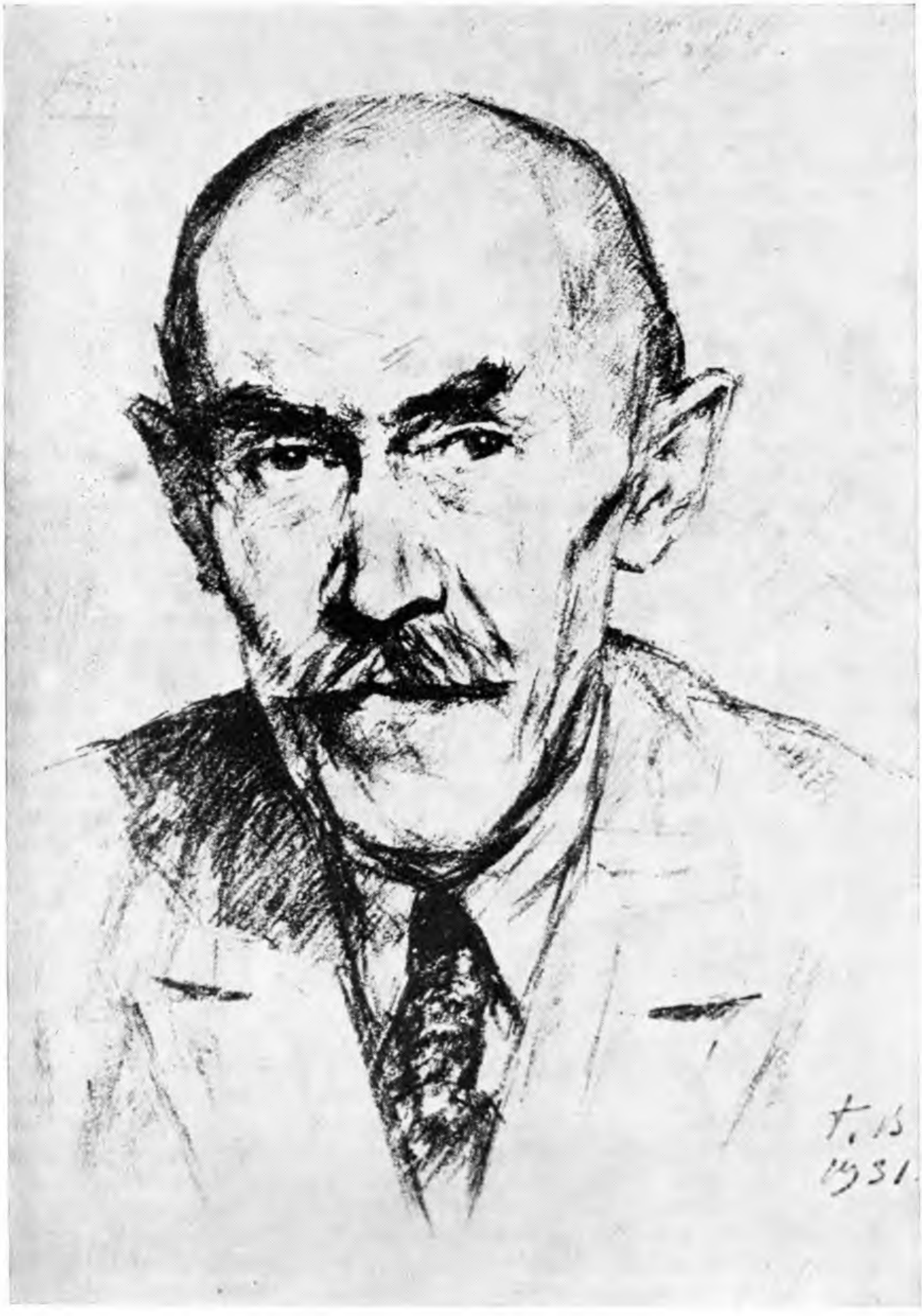
Как-то среди зимы музей организовал заготовку дров около станции Домодедово с тем, что поставивший кубическую сажень (тогда, кажется, еще так измеряли) получал для себя погонную (так называлась определенная часть кубической сажени). Ездили бригадами. До сих пор с благодарностью вспоминаю Всеволода Степановича Никитюка, взявшего под свое покровительство нас, нескольких девушек, бойкую старушку Пелагеюшку, которая поехала вместо Софии Сергеевны, и глухого и слабосильного Бухгейма, от которого отказались все остальные бригады.

Настоящим работником был лишь помощник Всеволода Степановича здоровенный детина — Савчук; мы с кузиной очень старались работать по-настоящему, так что я даже в первый день надорвалась и мне ночью было плохо, после чего Всеволод Степанович запретил нам ворочать тяжелые бревна. Мы лишь подпиливали деревья, а валил их он с Савчуком. Когда они же очищали дерево от сучьев, нам поручалось распилить его на саженные отрезки. Те, что были ближе к основанию, складывали они, мы же дополняли остальное, более легкое. Во второй раз летом мы разгружали баржу с дровами у Краснохолмского моста. Я работала вместе с отцом. Мы переносили дрова на носилках по узким мосткам с баржи на берег, а потом везли домой на Б. Молчановку свою долю на двухколесной тележке, сделанной отцом из велосипеда.

IV

Поступив осенью 1919 года в институт декламации, я не оставила курсов, где числилась на отделении западной литературы. Слушала преимущественно М. Н. Розанова — его курс по литературе эпохи Возрождения и писала для его же семинарских занятий реферат об Ариосто. Но, начав работать в музее, стала ходить и на некоторые искусствоведческие лекции в университете. Николай Ильич Романов, встречая меня там, заинтересовался, стал расспрашивать и, когда в конце лета 1920 года у него в отделе освободилась вакансия, предложил мне перейти работать в его отдел (хорошенькая Ниночка Средина выходила замуж за итальянца и вместе с матерью и отчимом — композитором Гречаниновым — уезжала в Италию). Я, конечно, приняла предложение Николая Ильича с восторгом, хотя ставка там была меньше, чем в канцелярии. Несколько иначе реагировал А. К. Виноградов, начальническое самолюбие которого было явно задето, да и несложной канцелярской работой я уже овладела, так что, вероятно, была действительно нужна. Странный это был человек! В музее многие о нем говорили плохо и, видимо, не без основания. Но нам он умел внушить глубокую веру в благородство и высокие цели, к которым направлена якобы вся его деятельность, и мы стояли за него горой. Узнав, что я хочу перейти в отдел Николая Ильича, он стал чрезвычайно язвительным и пытался запугать меня возможным сокращением штатов, при котором будут оставлены «лишь наиболее надежные сотрудники». Я нервничала, но запугиванию не поддалась и в августе 1920 года переступила через порог зала, надпись на дверях которого мне всегда казалась интригующе-таинственной: «Кабинет гравюр. Вход только для занимающихся». Не могу сказать, чтобы сразу я там себя почувствовала хорошо. Коллектив отдела был уже крепко сложившийся, и меня, младшую, приняли снисходительно-холодно. Безупречно приветлив и ласков, хотя и очень серьезен, был сам Николай Ильич, при котором я сразу же оказалась в роли «чиновника для особых поручений» или личного секретаря. В свободные минуты я охотно убегала в канцелярию, где оставались друзья, не смущаясь даже острыми уколами Анатолия Корнилиевича, который долго не мог простить мою «измену». Да и отвыкнуть от участия в общей жизни музея удалось не сразу.

Коллектив отдела был небольшой и достаточной солидный. Кроме Николая Ильича, возглавлявшего отдел, были три его помощника. Самый серьезный — заведующий подотделом западной гравюры и основной заместитель Романова —



В.Я.Адарюков.
Литография
Г.Верейского
1931

Трифон Георгиевич Трапезников. Это был человек высокой культуры, много лет проживший в Германии и вместе с Николаем Ильичом стремившийся поставить работу Гравюрного кабинета на уровень европейских музеев. Одновременно он работал и в отделе по делам музеев, где пользовался также большим авторитетом. Очень спокойный, выдержанный, изысканно-вежливый, с мягкой, слегка иронической и грустной улыбкой. Все движения его были как бы замедленны, что, видимо, вызывалось болезнью сердца, от которой он и умер в 1926 году [11]. Мне с ним иметь дела почти не приходилось, но, сколько помню, он очень хорошо относился к Нине Николаевне Водо, часто с ним шутившей со свойственной ей живостью и остроумием. Но в роли цербера при нем была Анна Ивановна Аристова, безгранично ему преданная и от всех и вся его оберегавшая. Она была умна и талантлива, хорошо знала искусство и умела видеть вещи, но из-за необычайно трудного характера редко с кем могла поладить. Хотя среди художников у нее были друзья. Так, например, в очень хороших отношениях она была с Конашевичем, возможно, еще со времен Училища живописи и ваяния, которое окончила в 1913 году. С 1915 года она начала работать в Кабинете, где была одним из ведущих специалистов до конца своей жизни (в 1936 году). Из ее художественных работ я видела лишь несколько рисунков-портретов сотрудников, не очень удачных. В отделе она со многими воевала, но ко мне относилась всегда хорошо и даже, как будто, приняла под свое покровительство.

Анна Ивановна хранила рисунки русские и иностранные, и хранила настолько ревниво, что приблизиться к ним даже сотрудникам было почти невозможно. Так же хранила она и прочий материал, попадавший в ее руки. Это ее скопидомство было, конечно, крайностью, но и свобода, с которой мы в дальнейшем стали показывать редчайшие гравюры и рисунки почти по первому требованию, вряд ли могла способствовать их долголетию. Создание особо охраняемого ряда из лучших листов коллекции имеет достаточно оснований. Для выставки «Английская гравюра XVIII века» в 1923 году Аристова составила каталог со статьей.

Заведующий подотделом русской гравюры Владимир Яковлевич Адарюков пришел в Гравюрный кабинет, сколько помню, в начале 1920 года, когда я была еще в канцелярии и оформляла его зачисление в музей. Это был большой знаток русской гравюры, но не ученый-исследователь, а скорее человек коллекционерско-знаточеского склада, с феноменальной памятью и стремительной работоспособностью, что подчас влекло за собой ошибки и некоторую бессистемность в работе. Бывший военный, типичный светский человек, очень приятный в обществе, блестящий и остроумный рассказчик, приветливый, доброжелательный, но в сущности своей, пожалуй, довольно холодный.

Картинной галереей заведовал еще совсем молодой ученый Борис Робертович Виппер, вскоре уехавший в Прибалтику вслед за своим отцом — известным историком. Владимир Андреевич Фаворский как-то вспоминал, как они вместе с Виппером разбирали ящики с гравюрами, помогая Николаю Ильичу. Борис Робертович был всегда очень корректен, выдержан и неприступно холоден. Не помню, сказала ли я с ним в то время хотя бы 2—3 слова. Его помощницей по работе в картинной галерее была Вера Дмитриевна Загоскина, которую я немного знала по студии Юона, где мы одновременно занимались зимой 1916—1917 года. Красивая, статная молодая девушка, слегка надменная, с чудным цветом лица и седою прядью в волосах, очень умная, образованная и талантливая.



Н.И.Романов с сотрудницами Гравюрного кабинета Румянцевского музея. 1921 Слева направо: В.В.Свистунова, В.Д.Загоскина, М.З.Холодовская (Карпова), Н.Н.Водо

Меня поначалу она слегка презирала за зеленую молодость и малые знания. По западной гравюре работали трое: Нина Николаевна Водо, хранившая и изучавшая гравюры французской школы, Мария Петровна Бойцова, кажется, занимавшаяся немцами, и Василий Викентьевич Горшанов, как будто работавший над голландцами (но, возможно, я здесь и путаю; Италией и Востоком, кажется, владела Анна Ивановна). М. П. Бойцова была болезненная, не очень молодая девушка с пышными белокурыми волосами. В прошлом она была богата и в мое время еще продолжала жить на Спиридоновке в собственном доме со львом на крыше. Сначала она казалась важной и неприступной, но по существу была очень доброй, ласковой и несчастной. Вскоре тяжело заболела (кажется, сердцем) и умерла. Мы все очень о ней жалели. Горшанов, с моих позиций тех лет, был уже совсем стариком. Жил он против музея тоже в своем доме и происходил из пивоваров, однако это происхождение («пиво Корнеева и Горшанова») ни в чем не обнаруживалось: это был деликатнейший, очень культурный, элегантный, милый и тихий человек.
Библиотекой и читальным залом заведовал Михаил Исаакович Фабрикант, которого я в те годы почти ненавидела за педантизм, сухость и назойливую придирчивость, но впоследствии узнала как очень обязательного, порядочного и даже несколько робкого человека. С Виппером они были, кажется, товарищами по университету. Одно время они вместе затеяли какое-то издательство, именовавшееся таинственно «МИФ» по начальным буквам имени, отчества и фамилии М. И. Фабриканта. Просуществовало оно очень недолго и, сколько мне известно, выпустило всего лишь два литографированных портрета работы В. Д. Фалилеева — Некрасова и Достоевского — и какие-то открытки. Продавались они, видимо, дешево, так как Достоевского даже я сумела приобрести.
Помощницей Фабриканта по работе с книгой была Анна Федоровна Гарелина — человек безупречной душевной чистоты, доброты и высокой культуры, горячо всеми любимая заведующая библиотекой ГМИИ на протяжении долгих лет. Тогда же, по уходе Фабриканта, его заменила в качестве заведующего библиотекой отдела и читальным залом Вера Михайловна Невежина, перешедшая в Гравюрный кабинет из отдела по делам музеев и впоследствии много лет с честью возглавлявшая коллектив Гравюрного кабинета.
Шестидесятилетний юбилей Адарюкова был торжественно отпразднован в помещении фотолаборатории, куда из Гравюрного вела крутая узкая лесенка и где мы всегда собирались за завтраком. Чем существенным был отмечен этот праздник, вспомнить не могу. Помню, что было дружественно и весело. Пришел А. К. Виноградов. В. Д. Загоскина читала сочиненные в честь Адарюкова стихи. Гальперин фотографировал собравшихся.

Сегодня за обычным чаем
Торжественней и веселей:
Не каждый день ведь мы справляем
Здесь в Галерее юбилей.
Обычно, время не теряя —
Работы, видно, греет жар —
Не разделяет с нами чая
Сегодняшний наш юбиляр.
Он раньше всех в музей приходит,
По крайней мере, хоть на час



Н.И.Романов.
Литография
Г.Верейского
1943

И тем в смущение приводит
Как будто опоздавших нас.
Все литографии, портреты
К нему несут со всех сторон:
«Владимир Яковлич, кто это?
Кто здесь верхом изображен?»
«А! Это князь NN из -ова,
При Александре камер-паж.
Под старость был женат на Львовой.
В гербе — ружье и патронташ.
А! Литография! И уник!
Единственный в России лист!
Их внук еще при Павле умер,
А правнуком был декабрист...»
Все дальше и все увлеченней —
Изданье, автор, год — и нет
Гравюры неопределенной
Для Вас, о наш Портретовед.
А между тем внизу, налево
Растет картонок синих ряд,
Экслибрисы Адама, Евы —
Они давно уж там лежат.
Экслибрис русский, иностранный,
И все же не проходит дня —
Вновь вынимает из кармана:
«Вот, запишите. От меня».
Всегда приветливый, нестрогий,
Как сослуживец прямо клад.
Попросишь что — «Ах, ради бога...»,
Всегда и все исполнить рад.
Быть может, это самохвальство,
Но, кажется, теплее нас,
Наш сослуживец и начальство,
Никто не поздравляет Вас.
В торжественный день юбилея
Мы Вам приносим наш привет,
Надеясь видеть Вас в музее
По крайней мере столько ж лет.

Были в галерее и экскурсоводы: Наталия Михайловна Черемухина, в замужестве— Васюк, и Вера Константиновна Андреева, позднее вышедшая замуж за В. К. Шилейко. Черемухина была образцом талантливого и в то же время очень поверхностного человека. Ее экскурсии пользовались большим успехом. Вера Константиновна была, наоборот, очень серьезна, сдержанна и, возможно, в силу большой застенчивости, казалась несколько высокомерной. Застенчивость в первые годы очень мешала ей при чтении лекций и проведении экскурсий, но позднее она говорила, что сумела ее преодолеть. Тогда же строгий ценитель, наш вахтер Мелешко, так судил о них обеих: «Вот Наталия Михайловна, как заговорит, как заговорит, может и соврет, а всем нравится. А Вера Константиновна, может, и лучше знает, да так боится и запинается, что получается плохо». У Черемухиной еще была необыкновенная мимика. Нина Николаевна всегда говорила, что она для большей выразительности «поднимает дежурную бровь».

Был в музее реставратор живописи — Марк Карлович Юхневич, и фотограф — Самуил Исаакович Гальперин, превратившийся скоро в Марка Петровича, по причинам, которые он мне долго и пространно объяснял, но которые я так и не смог-

ла усвоить. Фотограф он был великолепный и человек приятный — живой, веселый, всегда готовый, если надо, помочь. Фотолаборатория ГМИИ организована его трудом и долго держалась на его учениках.

Сказать что-либо о Юхневиче трудно. Он редко среди нас появлялся, говорил с каким-то акцентом, вероятно, польским, и было в нем что-то забавное и одновременно далекое. Вспоминается какая-то насмешившая всех история, когда то ли он съел адарюковский завтрак, то ли Адарюков его. Был он как-то напуган, попав на рынке в облаву, но по большей части сидел у себя в мастерской, помещавшейся в нижнем этаже, и мы с ним не встречались.

Подлинными же столпами Гравюрного кабинета были два технических служащих: Степан Антонович Мелешко и Илья Филиппович Контарев. Главнокомандующим в картинной галерее был тяжеловес — Григорий Емельянович Жовтобрюх (фамилия гоголевская). Были и другие технические сотрудники, частично перешедшие в ГМИИ: Ксения Викторовна Бочарова, Козлов, Настя Зайцева и другие, которых не запомнила. Зато хорошо помню двух швейцарих — красивую, ласковую Таню Улыбушеву и менее красивую, но также приветливую Грушу Родину. У обеих мужья работали в музее. Рано умерший сын Контарева был помощником Гальперина. Контарев и Мелешко, очень разные, часто переругивавшиеся и в то же время дружно отстаивающие интересы Гравюрного кабинета, тесно связаны с его судьбой. Мелешко — в прошлом солдат одного из гренадерских полков, шумливый, высокий, худощавый, красивый, до конца сохранивший военную выправку, любил покрасоваться и разыграть начальство, особенно перед посторонними. Стоило мне уйти, как он усаживался за мой стол и со строгим видом начинал опрашивать посетителей. Выглядел он при этом весьма внушительно, и как-то, подойдя незамеченной, я была свидетельницей разговора, при котором он оставил в заблуждении посетителя, принявшего его за заведующего Гравюрным кабинетом. К нам ко всем относился заботливо и покровительственно, был нашим опекуном и внимательной нянькой. Годы были трудные, голодные, и не раз я находила у себя на столе принесенную Степаном Антоновичем лепешку или спелое яблоко, которые он получал от родственников из деревни. Когда наступала весна и расцветал сад перед музеем, мы, придя на работу, находили у себя на столах веточку сирени или жасмина, заботливо поставленную Мелешкой. Не помню, как в отношении других сотрудников, но в отношении меня, в те времена младшей в отделе, Степан Антонович простирал свою заботливость вплоть до наблюдения за моей нравственностью, ревниво следя за тем, чтобы в мои руки не попали какие-либо эротические гравюры, особенно листы Ропса.

В противоположность шумливому и разговорчивому Мелешке, Контарев был очень сдержан и молчалив. Небольшого роста, кудрявый и по виду несколько болезненный, он рассказывал, что родился в поле на сенокосе, еще подростком работал на фабрике, а демобилизовавшись по болезни из армии в 1916 году, случайно попал на работу в музей, что определило его дальнейшую жизнь. К интеллигенции относился поначалу недоверчиво и почти враждебно, и мы лишь постепенно сумели завоевать его дружбу. Он всегда стоял за справедливость и, очень разумно и добросовестно подходя к своим обязанностям, был тем, что позднее назвали рационализатором. С нашей помощью он занимался иностранными языками, чтобы иметь возможность найти ту или иную иностранную книгу, и внес ряд полезных предложений, направленных к упорядочению хранительской работы. Так,

Н. Н. Водо вспоминала, что именно Контарев предложил завести в папках контрольные листки, в которых отмечается выдача и возврат листов в папку. Когда мы подружились, он часто приходил с серьезными задушевными разговорами. Очень любил читать и, если не было обязательных работ по кабинету, всегда был с книгой. Мелешку с книгой не помню.

V

Помимо общего руководства отделом изящных искусств, Николай Ильич оставил за собой русский подотдел картинной галереи, а после отъезда Виппера, по-видимому, и западный, так как я не припоминаю, чтобы Виппер был кем-либо замещен. Кроме того, Николай Ильич сосредоточил в своих руках все дела по современной графике, и в этой области я сразу же стала его помощницей. Часто включалась в эту работу и А. И. Аристова, а также В. Я. Адарюков. Все художники приходили, обычно, прямо в кабинет Николая Ильича, узкую небольшую комнату сбоку читального зала, стены которой сверху донизу были увешаны картинами, так как частично там же размещался запас. У некоторых художников были какие-то дела и с фотографом Гальпериным. Так, почему-то хорошо запомнился Николай Иванович Пискарев, взбегавший по крутой лесенке фотолаборатории в непомерно большом бархатном берете, явно доморощенном, вероятно, сшитом его женой и как-то совсем не подходившем к его простому, не слишком красивому русскому лицу. Туда же по лесенке взбирался иногда и достаточно увесистый Иван Николаевич Павлов, друживший также с Адарюковым. Запомнились его разглагольствования о глупости художников, которые почему-то считают, что пейзаж для гравюры нужно сначала нарисовать, тогда как гораздо проще и вернее щелкнуть фотоаппаратом и по переведенной на доску фотографии резать гравюру. Сделать ему это было очень просто, так как он был связан с Сытинской типографией.
В эти годы в прилегающем к Гравюрному кабинету зале была организована его выставка, которой, так же как и составлением каталога, занимался Адарюков и его помощница В. В. Свистунова. Заходил иногда, также поднимаясь наверх, скульптор Домогацкий, чаще же прибегал с его поручениями его сын—подросток Володя, взбегавший по лесенке или подолгу о чем-то беседовавший с Верой Михайловной Невежиной, которая до самой своей смерти была близким другом семьи Домогацких и впоследствии нежно любила детей этого Володи.
Но крепко, навсегда запомнился мне обаятельный образ Вадима Дмитриевича Фалилеева, быстро проходившего мимо моего столика в кабинет Николая Ильича. Особенно поражали его глаза, необычайно живые и горячие. «Вот таким должен быть настоящий художник»,— думалось мне тогда. И совсем не отвечал этому более чем наивному представлению Фаворский — большой, нескладный, бородатый, в военной шинели. Помню, как Николай Ильич и Виппер говорили о его необычайной одаренности и своеобразии, о том новом, что открывает его искусство; мне все это было тогда непонятно, но уже «Руфь» покорила меня. Помню очень представительного, какого-то по тем временам не в меру благопристойного Л. О. Пастернака, вскоре уехавшего в Германию. Приходили Павлинов, Нивинский, Масютин, приезжали из Петрограда Верейский, Воинов, Шиллинговский, Кругликова и другие. Одной из первых порученных мне самостоятельных работ была разборка и раскладка после выставки гравюр Масютина. Я не помню, когда он уехал; осенью 1918 года, поступив в Государственные свободные мастерские, я была



М.И.Фабрикант. 1930-е



В.М.Невежина. 1930-е

заинтригована объявлением, приглашавшим желающих записаться в офортную мастерскую, которой руководил Масютин (что такое офорт, я тогда представляла себе смутно). Николай Ильич считал его очень талантливым. Я же не могла не признавать художественных достоинств многих его листов, но в целом он меня отпугивал чем-то гадким, липким и надуманным, что пропитывало его искусство. Я ходила подавленная и приниженная, а мой покровитель Мелешко недовольно качал головой и ворчал, что не дело мне, такой молодой, поручать разбирать эти «непристойные» гравюры. После войны Масютин писал в комитет по делам искусств, что хотел бы вернуться в Россию, но ему ответили, что его искусство нашей стране не нужно. Я не знаю, были ли у него антисоветские выступления за границей, но работы злобно-иронические были и среди выполненных еще в России до отъезда.

В момент революции многие московские богачи сдали свои коллекции на хранение в Румянцевский музей. Произведения искусства хранились в основном в нашем отделе, а в подвалах главного здания стояли еще какие-то сундуки. Вскоре по переходе в отдел я была назначена секретарем комиссии, которая занималась обследованием этих сундуков. По моим понятиям, работа эта была мне неприятна: рыться в чужих сундуках, чьи бы они ни были, казалось неэтичным. Кроме Николая Ильича, Ю.В.Готье и директора, остальных членов комиссии помню плохо. Были там представители каких-то финансовых учреждений и люди из каких-то неведомых мне организаций. Отводила душу лишь с единственным уча-

стником, более близким мне по возрасту,— Николаем Васильевичем Власовым, с которым мы на долгие годы сохранили приятельские отношения. Интересно, что теперь, когда я пытаюсь восстановить в памяти, что же мы нашли в этих сундуках, мне в основном вспоминаются многочисленные грамоты и адреса, которые подносили московскому именитому купечеству различные лица и учреждения. Были они в сафьяновых папках, украшенных в большинстве серебряными досками, которые сдирали, чтобы отдать в переплавку. Запомнился случай, когда доска была золотой (кажется, у Солдатенкова), что вызвало волнение у представителей финансовых организаций и последовавшее затем разочарование, когда выяснилось, что казавшаяся массивной доска была лишь толстым картоном, покрытым очень тонким золотым листом. Видимо, в сундуках были и произведения искусства, которые выделялись и отправлялись к нам. Там составлялись списки частных коллекций, которые потом были национализированы (особенно памятна коллекция Касьянова, в которой были работы Серова, Врубеля и других больших художников).

VI

Читальный зал Гравюрного кабинета был открыт не каждый день, но в открытые дни мне поручалась запись посетителей, причем по инструкции, данной М. И. Фабрикантом, я должна была допускать к занятиям лишь достойных, то есть тех, кто приходил с серьезными намерениями. Но разобраться в этих намерениях мне поначалу было очень трудно, и время от времени Михаил Исаакович отчитывал меня за то, что записала не того, кого надо. Приходили художники, артисты, киноработники, учащиеся. Ведь изданий, которыми можно было бы пользоваться при постановках или в работе над иллюстрациями, в те годы было не так уж много. Надо было помочь найти нужный материал, и впоследствии, освоившись с коллекциями, я очень полюбила эту работу. Чего только не приходилось отыскивать! Были случаи, когда ученый устанавливал появление в Европе тех или иных овощей по фламандским натюрмортам, не говоря уже о прическах, фасонах платьев, архитектуре и прочем. Мы вели записи этих запросов, и, возможно, они сохранились в архиве при отчетах отдела. Приходили студенты, иногда товарищи по художественным мастерским, и тогда, регистрируя их, я чувствовала себя не менее важной, чем *Мелешко. В книге регистрации* был ряд вопросов. И вот как-то приходит высокий, представительный и, пожалуй, даже красивый мужчина средних лет. Задаю полагающиеся вопросы: «Фамилия?» — «Гейрот». — «Специальность?» После небольшой паузы слышу ироническое: «Вы, очевидно, не театралка. Меня обычно знают. *Я артист Художественного театра*». Я немножко смутилась, но не очень, так как его обида мне показалась смешной. Запомнились среди частых посетителей два молодых художника: красавец в морской форме — Владимир Владимирович Голицын и его приятель — армянин Херумян, небольшого роста, с черными глазами-маслинами. Михаил Исаакович был очень строг с посетителями, и Голицыну с Херумяном часто от него попадало, так как, делясь впечатлениями, Владимир Владимирович не умел сдерживать свой бас (унаследованный его сыном Илларионом). Это вызвало с нашей стороны прозвище «Гудилка», потому что, несмотря на все старания приглушить его, бас гудел на весь Гравюрный кабинет. Помню тоже, как один мой приятель — студент-архитектор — перестал ходить в Гравюр-





Н.Н.Водо.
1950-е

Т.Г.Трапезников.
1923

ный, не выдержав непрестанных замечаний Фабриканта. Очень экспансивный и непосредственный, он не мог сидеть спокойно и часто, увлеченный чем-нибудь, вскакивал, отодвигал стул, смотрел стоя. Михаил Исаакович неизменно тотчас же вставал со своего места, подходил к нему и требовал, чтобы он сел: «На гравюры нельзя смотреть стоя, так как тогда на них может попасть Ваше дыханье». В конце концов, юноше пришлось ограничиться осмотром картинной галереи, не заходя в Гравюрный. А залы были великолепные, особенно верхний этаж, где размещалась основная часть русской коллекции. Картин немного, но как они хороши! Александр Иванов в Третьяковской галерее и вполовину не воспринимается так, как в построенном специально для него огромном светлом зале со стеклянным потолком в нашей картинной галерее [12]. А какой был Левицкий, Боровиковский, Венецианов, Сильвестр Щедрин!

Кто-то посоветовал мне прочесть «Историю русского искусства» Александра Бенуа, и вот благодаря этой небольшой, но замечательной книге надолго сложились мои взгляды на русское искусство. Присутствовала я и при том, как Николай Ильич показывал русский отдел старшим классам бывшей Алферовской гимназии, где он преподавал. Это было просто, глубоко и незабываемо. В моем дневнике того времени есть запись от декабря 1922 года: «Сегодня получила огромное наслаждение, Николай Ильич водил по галерее группу алферовских школьников, и мы (я, Верочка и Нина Николаевна) примкнули к ним. Вот человек, у которого искусство не только в уме, но и в сердце!»

Западные картины помещались в нижнем этаже, где было немного темновато. Даже Рембрандт смотрелся неважно. Запомнились малые голландцы, особенно любимица Николая Ильича — «Дама в черном» Терборха.



План 1-го этажа
Картины русских художников второй половины XIX в.
Из собраний К.Т.Солдатенкова, И.П.Свешникова, Н.С.Мосолова.
5-й зал: произведения Васильева, Шишкина, В. и К. Маковских, Сурикова, П.Ковалевского, Касаткина, Левитана, Пастернака, С.Иванова, В.Васнецова, А.Васнецова, Л.Попова, Моравова, Пырина.
6-й зал: произведения Гуна, Е.Сорокина, М.Боткина, А.Сведомского, Семирадского, Бакаловича, Якоби, Поленова.
Картины иностранных художников.
7-й зал: произведения французских и немецких художников XVII — начала XIX века.
8-й зал: произведения итальянских художников XIV—XVIII века.
9-й зал: картины нидерландской, старонемецкой школы и фламандской XVII века.
10-й зал: картины нидерландской, старонемецкой школы и голландской XVII века.

Каждое утро, почти одновременно с сотрудниками, а иногда и раньше, в Ивановском зале появлялся темноволосый молодой человек в синей суконной косоворотке. На мольберте перед картиной Александра Иванова подрамник с натянутым холстом, обычно довольно большого размера. Пристально вглядываясь в картину, иногда даже взбираясь на лесенку, чтобы изучить характер мазка, художник переносил на свой холст в размерах подлинника то одну, то другую фигуру или группу из «Явления Христа народу». Он очень серьезен. Работает настойчиво, упорно даже в период, когда музей не отапливается и в залах царит жуткий холод. Это Павел Дмитриевич Корин. Его имя мне еще ничего не говорит, а его деятельность и серьезность необычайно интригуют. Как-то, расхрабрившись, задаю вопрос: для чего он делает эти копии? Боже! какой гнев и какое презрение обрушились на меня! Смерив меня уничтожающим взглядом, Корин ответил, что я ничего не понимаю, если думаю, что это копии. Он не копирует, а учится, изучает творческую манеру и технику Александра Иванова. Спустя несколько лет, когда Павел Дмитриевич работал реставратором в музее и мы стали добрыми приятелями, я как-то напомнила ему о том, как он отругал меня при первом знакомстве, и он очень смеялся.

VII

Коллектив Гравюрного кабинета понемногу меня «принял». Даже надменная Вера Дмитриевна Загоскина заинтересовалась мной, когда узнала, что я пишу стихи.

Она писала тоже, и порой, забравшись в проход между батареями отопления и гравюрными шкафами, мы читали друг другу свои стихи. Но отопление — увы — в первые годы не работало. По зимам стоял дикий мороз, и мы работали посменно, с трудом выдерживая 2—3 часа. Когда начали топить, топили поначалу очень слабо, и мы продолжали сильно мерзнуть (тогда-то я и бегала греться у солнышка Сильвестра Щедрина). В большинстве учреждений было не только холодно, но и грязно — заплевано, замусорено бумажками и подсолнечной шелухой. Подсолнухи спокойно лузгали даже в ложах Большого театра. А претензии на этот счет могли вызвать реакцию, подобную часто слышавшемуся на улице или в трамвае возгласу: «Тоже, барыня! Подумаешь! Шляпку надела!» Меня, после всего виденного в других учреждениях, потрясала ослепительная чистота музея. Не только полы были чистые, но и медные перила лестницы начищены до блеска. Оставалось еще много старых служителей, для которых иной вид музея был бы немыслим, и они умели передать свое отношение и вновь пришедшим. Среди сотрудников был очень популярен рассказ о том, как похожий на первобытного человека дворник Гриша Пучков пришел в неистовую ярость, обнаружив за воротами музея человека, зашедшего туда по своей нужде. Гриша, для которого великим подвигом было связать несколько слов, задыхаясь от гнева и потрясая метлой, кричал: «Ты куда же это зашел?! Да как ты посмел! Ты знаешь ли, какой это дом?! — Это пуб-личный дом!» (старое название музея гласило: «Публичный Румянцевский музей»). Благоговейное отношение к музею распространялось в те дни, кажется, на всех, начиная от Гриши и кончая директором.

Научным сотрудникам в эти годы полагалось работать шесть часов, но из них

План 2-го этажа. Л. Лестница.
Картины итальянских и французских художников XVII века.
Картины русских художников XVIII и первой половины XIX века.
1-й зал: произведения Левицкого, Боровиковского, Ф.Алексеева. Собрание Н.А.Львова.
2-й зал: произведения Кипренского, Тропинина, М.Воробьева, С.Щедрина, Егорова, Шебуева, Венецианова, Басина, Чернецовых.
3-й зал: произведения К.Брюллова, Федотова, Перова, Ге.
4-й зал: произведения А.А.Иванова.
Кабинет гравюр: А. Зал имени Н.С.Мосолова. Б. Зал для чтения и занятий.

полтора отводилось работе «на дому», то есть научной работе, писанию докладов, сообщений и т. д. Надо сказать, что первые свои доклады я делала уже в Музее изобразительных искусств, да и то не сразу, а здесь поначалу мне предлагалось знакомиться с искусствоведческой литературой. Причем все было основано на полном доверии. Николай Ильич был чрезвычайно добр. Сам он нам никогда замечаний не делал, а если наше веселье переходило границы, говорил кому-нибудь из старших сотрудниц (Анне Ивановне или Вере Михайловне): «Вы бы сказали нашим барышням. Что-то они последнее время уж очень много болтать стали». И услышав об этом его замечании, мы были готовы провалиться сквозь землю — до того стыдно становилось. На моем столе лежала книжка, в которой все расписывались в приходе или отмечались, уходя куда-либо среди дня. Книжка не убиралась, никто не высчитывал минуты опозданья, и все же опоздать казалось невероятно стыдным, тем более, что Николай Ильич и Адарюков были на работе раньше всех, и мы не опаздывали. Вспоминаю один случай. Фотограф Гальперин был большим нашим приятелем (помню, узнав, что я увлекаюсь стихами Пастернака, он принес мне очень хорошую фотографию Бориса Леонидовича, с которым был знаком лично). В фотолаборатории стоял большой обеденный стол, на который мы, придя в музей, клали свои завтраки (держать что-либо съедобное в столах и вообще в помещении Гравюрного кабинета не полагалось). Чай приносили наверх, и завтракали мы обычно все вместе — весело, дружно, по-семейному. Иногда задерживались там контрабандой, чтобы поболтать на свободе (конечно, мы не были уж слишком примерными). И вот в один из таких болтливых дней Марк Петрович предложил нас снять. Веру Дмитриевну усадили в большое кресло с высокой спинкой, Вера Владимировна устроилась рядом, облокотившись на спинку, а мы с Ниной Николаевной стали позади. Только что Гальперин навел аппарат, как в лабораторию поднялся Николай Ильич. Сначала мы очень смутились, но затем стали просить его сняться вместе с нами. Он добродушно рассмеялся и уселся в кресло, предложенное ему Верой Дмитриевной. Она же присоединилась к нам с Ниной Николаевной. А моя кузина даже не успела переменить позу, выглядевшую рядом с солидным Николаем Ильичом несколько фривольно.

VIII

Николай Ильич... Чту его память и считаю его своим единственным подлинным учителем и наставником. От него пришли и большая любовь к искусству, и навыки музейной и научной работы, и благоговейное отношение к музею, и основы музейной этики. Так, например, Николай Ильич считал, что коллекционерство и музейная работа не совместимы. Этим, помимо особенностей моего характера, объясняется то, что, проработав всю жизнь в непосредственном общении с художниками, которые в большинстве охотно дарят свои работы, я не составила собрания гравюр, и несколько имеющихся у меня маленьких папок заключают немного случайных подаренных мне друзьями листов или гравированных приглашений, поздравительных карточек и прочих мелочей гравюры. Позднее, когда мне приходилось бывать в мастерских с Алексеем Алексеевичем Сидоровым, я чувствовала себя очень неловко, когда он говорил художнику, что был бы рад получить ту или иную его работу, хотя художники говорили, что бывает приятно, если просят подарить работу — значит, понравилась. Пока я работала в музее, у меня не было потребности иметь что-либо для себя лично. В эпоху Николая Ильича многие

художники охотно дарили свои работы в Гравюрный кабинет, и к этому Николай Ильич их часто побуждал, так как возможности для приобретения у музея были очень ограниченные. И дарили щедро. Помню, как Нивинский после своей выставки (уже в ГМИИ) предложил музею купить лишь несколько вещей, дав им должную оценку, все же остальное, выбранное Николаем Ильичом, он музею подарил. Николай Ильич покупал смело, не дожидаясь, пока художник составит себе имя. Он брал все, что казалось ему талантливым, стоящим внимания, и я слышала от многих художников, что это его отношение часто было стимулом для дальнейшей работы. Иногда, несомненно, были и просчеты: начавший хорошо дальше ничего не создавал. Но мне кажется, что и эти, порой второсортные работы, должным образом организованные, интересно характеризуют время. Художники очень дорожили похвалой Николая Ильича. Гравюрный кабинет он стремился поднять до уровня лучших зарубежных хранилищ. Когда было выстроено новое (временное) здание галереи, кабинет был оборудован специальными двухъярусными шкафами с раздвижными дверцами и особыми удобными столами для занятий. Сюда же была включена и красивая мебель, завещанная музею Мосоловым вместе с его драгоценными коллекциями. Позднее в эту строго выдержанную обстановку стали врываться всевозможные комоды, лари и баулы из других частных коллекций, так как собрание разрасталось и его надо было где-то размещать. Большие желтые шкафы с коллекцией Ровинского стояли по стенам нижнего зала, где создать сколько-нибудь выдержанную обстановку не удавалось.

Николай Ильич был идеальным руководителем, интересовавшимся самым существом работы сотрудника, а не его отчетами о процентах выполнения плана. Помню, как уже в новом музее, когда Николай Ильич был, как директор, чрезвычайно загружен ответственными делами, я всегда знала, что настанет день, когда он подойдет и спросит, чем я занимаюсь в данное время, попросит показать работу и заинтересуется тем, почему я избрала тот или иной путь. Иногда согласится с моими доводами, иногда посоветует что-либо делать иначе, объяснив, как и почему. И все это не в порядке контроля, а дружественно и внимательно. Я никогда не слышала, чтобы Николай Ильич возвысил голос, разговаривая с кем-либо из сотрудников.

Когда я пришла в Гравюрный, он работал над Гирландайо, и я в свободное время переписывала его рукописи на маленькой пишущей машинке системы «Гамонд» (?) с очень четким мелким переставляющимся русским и иностранным шрифтом. Работа, наверное, была очень интересная, но я в ней разбиралась с трудом. Виктор Никитич Лазарев не раз в последнее время вспоминал об этой работе, рукопись которой была затеряна в Институте истории искусств.

В университете в эти годы Николай Ильич, кроме чтенья лекций, вел семинар по первоисточникам итальянского Возрождения. Мы переводили Ченино Ченини, Альберти. На этих занятиях бывали: Алпатов, Брунов, Лазарев, Стрелков, Мсерьянц, кажется, Людмила Крылова, других не помню. Жили мы тогда трудно, и руки у меня часто бывали недостаточно хорошо ухожены (после мытья и чистки мороженой картошки и других аналогичных занятий). Книга мне чаще всего доставалась на двоих со Стрелковым, и я всегда старалась, чтобы страницы переворачивал он своими холеными пальцами. Возвращаться приходилось с Николаем Ильичом, и я до сих пор помню, как он говорил об искусстве серьезно, как равный с равным, со мной, ничего еще не смыслившей девчонкой. Проводил Николай

Ильич в кабинете семинарские занятия по гравюре для студентов университета. Помню Ксению Степановну Кравченко в невероятной шляпе, похожей на цветочную клумбу, веселую Сонечку Разумовскую, хорошенькую Зиночку Гинзбург, на которую даже серьезный Николай Ильич поглядывал с удовольствием. Помню очень интересный доклад Анны Николаевны Замятиной об офортах Сальватора Розы. Когда я сказала об этом Анне Николаевне, она вспомнила, что именно после этого доклада Николай Ильич спросил ее, когда она кончает, и предложил взять ее в новый музей. Была и несколько анекдотическая фигура некоей Екатерины Анатольевны Эриной, студентки университета, невероятной чудачки, приятельницы Софии Сергеевны. Она одно время работала в Гравюрном кабинете, причем с ней вечно случались какие-то истории: она что-то теряла, роняла, опрокидывала. Ходила большими размашистыми шагами и одета всегда была нелепо, как старая курсистка, туго притягивала волосы и закручивала их на затылке довольно жалким узелком. И в то же время она была очень умная, образованная и добрая. Как-то она заболела чем-то вроде радикулита, так что не могла ходить. София Сергеевна попросила нас с Верой Владимировной помочь перевезти ее к друзьям, где ей был обеспечен уход. И вот вспоминается, как мы тащили по городу салазки, на которых восседала Екатерина Анатольевна, держащая в объятиях железную печурку, которую тоже надо было перевезти. Везли куда-то в Дорогомилово, кажется, из Ростовских переулков, так что и под горку спускались и на гору взбирались, смертельно устали, но и веселились при этом.

IX

Виктор Никитич Лазарев, заканчивавший университет в 1920 году, пользовался в Гравюрном широкими полномочиями: покоренный его блестящей одаренностью и страстной целенаправленностью, Николай Ильич разрешил ему свободный доступ к книжным шкафам, и мы часто возмущались, когда он стремительно влетал в кабинет, не здороваясь и не сказав ни слова, и начинал хозяйничать на книжных полках. Как-то, когда мы с Ниной Николаевной поднимались по лестнице, а он, как всегда не здороваясь и перепрыгивая через ступеньки, обогнал нас, Нина Николаевна сказала довольно громко, обращаясь ко мне: «Среди воспитанных людей принято при встрече здороваться». Лазарев вспыхнул так, что видно было, как побагровела шея, но здороваться после этого начал. С годами они с Ниной Николаевной стали большими друзьями. В моей жизни в музее Нине Николаевне принадлежит центральное место. Более близкого человека у меня не было.
И характерно, что за все долгие годы, что я ее знала (с 1919 года и до конца ее жизни), нет в моей памяти, как и не было в ее жизни, ни одного не только недостойного, но и сколько-нибудь нечестного, нетоварищеского поступка. Я ей доверяла безгранично. Для всех, кто помнит ее тоненькую фигурку более поздних лет, трудно себе представить, что в начале нашего знакомства она была довольно кругленькой. Была у нее в те годы какая-то своя жизнь, свои друзья. Была она близка с женой Муратова (урожденной Урениус, обаятельной женщиной, проводившей у нас какую-то работу по заданию музейного отдела). Помню, муж ее, Павел Павлович Муратов, казался мне очень некрасивым, и было непонятно, что ради него она оставила внешне привлекательного Грифцова. У нее был на редкость красивый кудрявый мальчуган, да и сама она была хороша какой-то необычной, словно роковой красотой. Дружила в эти годы Нина Николаевна



Гравюрный кабинет ГМИИ
Стоит Н.Н.Водо
1948

и с Наталией Сергеевной Воскресенской, сестрой ученого секретаря, вскоре перешедшего на другую работу, кажется, в Политехнический музей, в библиотеке которого стала в вечерние часы работать и Нина Николаевна (платили нам мало, так что я тоже после музея шла прирабатывать, дежуря в читальном зале находившегося поблизости Лесотехнического института). Свой отпуск Нина Николаевна как-то провела в предоставленном музею как дом отдыха роскошном имении Зубалова — Ливанове. Там подобралась компания хорошая, дружная. Жили, по рассказам, очень весело, и память о пребывании там была в числе лучших жизненных воспоминаний Нины Николаевны. К пребыванию в Ливанове относится ее дружба с Максимом Владимировичем Сергиевским. В дореволюционные годы она побывала за границей (во Франции, Англии, Италии), что давало ей возможность глубже воспринимать западное искусство. Когда я познакомилась с ее семьей — точно не помню. Жили мы недалеко друг от друга и, если не шли на другую работу, часто возвращались из музея по Арбату вместе. Водо жили большой семьей в старом двухэтажном доме в глубине двора в Калошном переулке. Они занимали нижний этаж с террасой, выходившей в большой сад, расположенный позади дома (позднее часть сада отошла к поместившемуся за ним детскому учреждению). Но я хорошо помню, как в первые мои посещения ее уютная, приветливая, маленькая мама поила меня чаем на этом балконе. Это была удивительно милая старушка, очень доброжелательная, с живым чувством юмора, унаследованным Ниной Николаевной. Она всегда очень волновалась за Нину Николаевну, которая была младшей в семье, и очень не любила, когда она заходила ко мне вечером, утверждая, что моя Молчановка — это страшное захолустье по сравнению с их Калошным переулком, что нас очень смешило. Вскоре к ним переехала овдовевшая старшая сестра Нины Николаевны с двумя детьми, а затем тяжело заболела мать, за которой Нина Николаевна ухаживала с нежной и бодрой самоотверженностью (умерла в 1928 году, когда мы были уже в новом музее). Но семья все же оставалась большой и дружной. У Нины Николаевны была небольшая уютная квадратная комната со старинной мебелью и старыми портретами на стенах. И именно сюда, в эту комнату шла я в минуты наиболее острых душевных потрясений к мудрому, верному и чуткому другу. При живом уме и общительном характере у Нины Николаевны было много друзей; она обладала редчайшим качеством: умением внимательно и с подлинным интересом выслушивать своего собеседника. И в основе этого, вероятно, была большая человечность и искренняя заинтересованность, с которой она подходила к людям. Те же черты были и в ее отношении к работе.

В совершенстве зная свой материал, Нина Николаевна была крупнейшим специалистом в области французской гравюры и образцом научного музейного работника. Со всей полнотой и глубоким чувством ответственности она отдавалась как исследованию судьбы портрета кисти Аведа в Мурановском музее или организации выставки цветной гравюры, так и комплектованию месткомовской библиотеки, над которой шефствовала на протяжении ряда лет. Говорить о Вере Владимировне Свистуновой мне трудно, как о человеке, которого знаешь с детства и которого никак не заставишь себя увидеть со стороны. В основном она была помощницей Адарюкова. Как-то уже в новом музее несколько месяцев проработала в доме А.В.Морозова, принимая от него чудесную коллекцию портретов, которую он передавал в Гравюрный кабинет. Красивая, с превосходной фигурой, сохранившейся до очень пожилого возраста, она пользовалась большим успехом, но не встретила ни-



В.М.Невежина проводит занятия
в Гравюрном кабинете ГМИИ.
1930-е

кого, кто бы глубоко затронул ее сердце. Но в отношениях со своими близкими друзьями хранила всегда самоотверженную и неизменную преданность (такой была например, ее дружба с Софией Сергеевной Добролюбовой). Очень независимая, как в своих взглядах, так и в поступках, она, не будучи самоуверенной, была свободна от ложной, самолюбивой робости, которая сильно мешала мне в жизни. Спортсменка, увлекавшаяся теннисом, плаваньем и лошадьми, она бывала равнодушна к впечатлению, производимому на окружающих, и могла на глазах у изумленной публики перепрыгнуть через ограду музейного сквера, чтобы сократить время, или пройти по улице, надев на голову плетенку из-под пирожных, если стало холодно нести ее в руках. Она была хорошей помощницей Адарюкову, обладая прекрасной памятью и живым интересом к подробностям жизни и генеалогии персонажей произведения, знанием которых он всегда поражал. Большую работу провела она по описанию народных картинок, не охваченных в трудах Ровинского. С музеем она рассталась по необходимости, так как низкая заработная плата музейной работы была недостаточна для содержания больной и старой уже матери.

X

Вопрос о реорганизации Румянцевского музея решался довольно долго. В верхах было много споров, отголоски которых доходили до нас и рождали тревожные переживания. Особенно много разногласий вызывала судьба Гравюрного кабинета и библиотеки музея. Нам было грустно расставаться с музеем, с его богатейшей библиотекой, которой мы могли широко пользоваться. Сколько помню, можно было иметь на руках до десяти книг, причем мы могли сами искать в каталогах и на полках то, что нас интересовало, оставив на месте записку, кем и когда взята книга, зарегистрировав ее и получив пропуск.

Но когда возникал вопрос о том, что мы останемся при библиотеке, становилось страшно, что Гравюрный утратит свое самостоятельное художественное значение. Кроме того, мы очень любили Николая Ильича, и расставаться с ним не хотелось.

Очень грустно было, что русские картины и лучшие рисунки, бывшие как бы частью нашей жизни, уходили в Третьяковскую галерею. Право пользоваться книгами из библиотеки за нами первое время оставалось. Мы лишились его, когда сотрудники Музея изящных искусств подняли вопрос о том, чтобы это распространилось и на них; тогда отняли это право и у нас, бывших румянцевских.

Постановление о передаче картинной галереи и Гравюрного кабинета в Музей изящных искусств было летом, но переезжали мы, сколько помню, уже поздней осенью. Удалось Николаю Ильичу отстоять и библиотеку отдела, доказав, что без соответствующей библиотеки создание нового музея невозможно.

Запомнилось первое собрание в новом музее, на которое мы ходили еще из Румянцевского. Было мучительно явиться предметом разглядывания для старых сотрудников Музея изящных искусств, разглядывания, как мне тогда казалось, несколько скептически враждебного.

Мы, в свою очередь, тоже исподволь приглядывались к новым людям. Успокаивало то, что здесь наш милый Николай Ильич и что он — главный. Кое-кого знала раньше. Так, всегда очень нравилась довольно часто бывавшая в Гравюрном кабинете Ксения Михайловна Малицкая — приветливая, женственная, с нежным прозрачным румянцем, в ореоле вьющихся белокурых волос. Она дружила с нашей Верой Константиновной Андреевой. Запомнились почему-то в этот первый день пугающе-мрачные глаза Авдиева.

Осенью я уехала в отпуск, может быть, поэтому плохо запомнились сборы. При переезде вспоминается шумная суетливость Мелешки и деловитое спокойствие Контарева. Переезжали по большей части на подводах, которые сопровождал кто-либо из технических служащих, а иногда и мы.

В нашем помещении разместился отдел редкой книги, что было приятно: все же нечто родственное и люди хорошие — Киселев, Е.И.Кацпржак. Но бывать там было как-то тяжело, особенно после того, как при постройке нового здания Ленинской библиотеки от бывшего здания картинной галереи отсекли значительный кусок, и именно тот зал, где так хорошо смотрелся Александр Иванов.

Часть вторая
в ГМИИ

I

Мы в новом музее. Грустно и немного страшно. «Темный запас»[13], в котором разместился Гравюрный кабинет, показался мрачным и неприветливым после уютного светлого здания нашей картинной галереи. Центральную темную часть зала заставили шкафами. Всем командовала Анна Ивановна Аристова, и командовала неплохо. Скоро все разместилось и приняло «жилой» вид. Но... великолепные двухъярусные раздвижные шкафы пришлось разделить — недостаточная высота зала не позволяла развернуть их по-прежнему. Шкафы с книгами ушли в библиотеку, которая первое время была устроена за колоннами белого зала, где лишь центральная часть была выгорожена щитами, как выставочное помещение. Но и там одно время сидели сотрудники, в частности мы, «гравюрщики», во время ремонта нашего помещения. Желтые, довольно неуклюжие шкафы с коллекцией Ровинского в новом помещении даже выиграли, так как были расставлены вдоль арок и в самих арках, что дало возможность развернуть небольшую экспозицию гравюр (сколько помню, «народных картинок»), использовав уже ранее приспособленные для этого застекленные дверцы шкафов.

В правой части вдоль окон довольно удачно разместился читальный зал, во главе которого стоял стол заведующей залом — В. М. Невежиной (красивый стол, завещанный Мосоловым, и еще красивая в те годы заведующая выглядели торжественно). В противоположном конце, при входе, обычно садились Мелешко, Контарев или дежурный по залу сотрудник, так что посетители были под постоянным наблюдением. На столбах, в простенках между окнами и на щитах, прикрывающих арки, устраивали сменную экспозицию гравюр, иногда интересные выставки. В глубине, за шкафами с советской графикой, отделяющими читальный зал, помещалась я, а позади меня, опять-таки за невысокими шкафами, отгораживавшими одно последнее окно,— отдел Запада картинной галереи — Виктор Никитич Лазарев с двумя сотрудницами — М. З. Мсерьянц и С. П. Сабельниковой (было ли это с самого начала — не помню).

Левую сторону зала, у окон, занимал наш отдел Запада. В самой глубине — стол заведующего, предназначенный для Т. Г. Трапезникова, но им так и не занятый, так как, уехав осенью для лечения в Германию, он там и умер летом 1926 года, после чего, видимо, пришел Алексей Алексеевич Сидоров. (Все время болезни Трапезникова руководство кабинетом Н. И. Романов оставлял за собой.) Рядом со столом заведующего помещался стол А. И. Аристовой, а затем и других сотрудников. Ближе к выходу находился выгороженный шкафами кабинет Адарюкова и рядом — его сотрудников (В. В. Свистуновой, практикантов и сдельных работников, одно время сидела там и я). Вначале ближайший к выходу отсек левой стороны занимали два чудесных старика: Н. А. Щербаков и А. В. Живаго, которым подниматься на хоры, где поместились другие научные сотрудники, было трудно. Но почему-то у нас они сидели недолго. Щербаков, кажется, все же перебрался на хоры или в библиотеку, которой заведовала Ксения Михайловна Малицкая, а Живаго поселился в каком-то дупле (ведь в здании музея много архитектурных причуд и каких-то закоулков, о которых никто не подозревает. Помню, как работавший в те годы в музее архитектор Пустоханов рассказывал о переходах



Выставка литографии
в Гравюрном кабинете ГМИИ
Стоят: М.З.Холодовская
и В.М.Невежина
Сидят: И.А.Кузнецова и Т.Г.Вебер.
1930-е

в стенах музея, связанных со сложной системой отопления. Он же водил нас и на крышу, откуда открывался чудесный вид на Кремль — в одну сторону, и на храм Спасителя и московские дали — в другую [14]).

После перехода в другие помещения Щербакова и Живаго их место занял В. Я. Адарюков, а позднее два первых окна были выгорожены для реставрационной мастерской графики. В своих воспоминаниях мне не удается выдержать сколько-нибудь четкую последовательность. Ведь уже более полувека легло между сегодняшним днем и восстанавливаемыми в памяти событиями. Да и нужна ли здесь сугубая точность? Ведь все официальные точные данные сохраняются в канцелярских архивах, а память капризна, и я пишу о том, что запомнилось — дурное или хорошее — и как запомнилось — возможно, в ряде случаев, пристрастно. Кроме того, в моей жизни был ряд событий, время от времени вырывавших меня из жизни музея, и ряд значительных моментов мог ускользнуть от моего внимания.

Первое время атмосфера в новом музее не была особенно дружественной. Нас встретили холодно, так как многим реорганизация музея, нарушившая старый установившийся и для многих привлекательный порядок, была не по вкусу (отзвуки оппозиционных настроений того времени возникали не так давно при дис-

куссии о новой экспозиции музея). Кроме того, большинство старых сотрудников было обижено тем, что директором был назначен Николай Ильич Романов, а не любимый ими директор старого музея Владимир Егорович Гиацинтов, которого сделали лишь заместителем. Некоторые ушли из музея (например, помню, Недович). Мы пришли с Николаем Ильичом, и у многих коренных сотрудников антипатия распространялась и на нас. Но было много и молодежи, привлеченной в новый музей Николаем Ильичом, и это значительно оздоровляло атмосферу. В Гравюрном был свой крепко спаянный коллектив, так что мы от неприязни аборигенов не страдали.

II

Николай Ильич был ученым европейского масштаба. Он был настойчив, деловит, энергичен, когда боролся за близкое ему дело. Только так мог он добиться высокого уровня, на котором был наш отдел в Румянцевском музее, только так сумел он отстоять Гравюрный кабинет и библиотеку отдела, которые при реорганизации Ленинская библиотека хотела оставить у себя. Ему принадлежала руководящая роль в деле создания нового музея, и в то же время иногда он был по-детски наивен и доверчив. Он был бессилен в ряде вопросов административно-хозяйственного плана, но был бы идеальным научным руководителем при надлежащем заместителе — хозяйственнике и администраторе. Уже и в новом музее многое шло по-домашнему. Так, например, можно было перед получкой прийти к управляющему делами Анатолию Евдокимовичу Воробьеву и попросить аванс, который тотчас же вам вручался без всякой расписки, на честное слово. При какой-то ревизии у него обнаружили крупную растрату, которая при дальнейшем расследовании свелась до минимума, так как выяснилось, что подобным же образом он расплачивался и с рабочими при ремонте, и при всевозможных закупках. Значительно более точным и деловым был казначей — Павел Николаевич Занфтлебен. Но самым слабым местом в новом музее, приведшим к крушению деятельности Николая Ильича, была охрана. Николай Ильич прекрасно сознавал ее несостоятельность, но был бессилен чего-либо добиться. После кражи нескольких картин, совершенной в Пасхальную ночь 1928 года, Н.И.Романову пришлось расстаться с музеем на несколько лет. Штаты музея были очень незначительны. Для охраны были два сторожа и дежурный дворник у ворот. Запирали музей на ночь два старика — старший вахтер и его помощник. Никаких дежурных поначалу не было, и лишь значительно позднее при последнем обходе стал участвовать научный сотрудник. Уходя, вахтер выключал электричество. Никто из них при музее не жил (возможно, жили дворники). Помню забавный случай, когда для завершения какой-то работы мне пришлось задержаться в Гравюрном. Я предупредила вахтера, запиравшего научные отделы (залы музея были еще открыты), и на вопрос, закрыть ли мою дверь, ответила «закройте», не предполагая, что он запрет меня на ключ. Закончив работу, когда было уже темно, я собралась уходить и тут обнаружила, что заперта. На мой усиленный стук никто не откликнулся, хотя столик дежурного вахтера был неподалеку. Испугавшись, что придется заночевать в музее, а связаться с домом невозможно, так как в отделах в то время телефонов не было, я, недолго думая, выпрыгнула в окно, выходящее во внутренний двор, благо было невысоко и форточки большие. Однако, выпрыгнув, сообразила, что оставить окно открытым нельзя, и позвала на помощь дежурного двор-

ника, который успокоил меня, что вахтеры сейчас придут, так как они еще в музее, почему и свет там не отключен. Но вскоре погас и свет. «Сейчас выйдут с черного хода», решил дворник, и тут мы увидели, что по Гравюрному двигаются две фигуры, освещенные слабым светом ручного фонаря. Подойдя к моему столу и обнаружив лишь шляпу, которую я впопыхах забыла, они стали с ужасом оглядываться кругом, даже под стол заглянули, но тут мы не выдержали и со смехом их окликнули. Оказалось, что они вспомнили обо мне, лишь когда, выключив свет, уходили из музея.

Торжественно праздновался юбилей В. Е. Гиацинтова. Банкет происходил в залах картинной галереи при канделябрах, что было очень красиво. Был небольшой любительский концерт, а затем игры и танцы на «белом полу» перед Гравюрным кабинетом. Вспоминается, что на рояле очень хорошо играл проф. А. А. Грушка, а С. В. Шервинский приятным небольшим голосом проникновенно пел чувствительные романсы. Вспоминается, что много смеялись над тем, как маленький, худенький Матвей Алексеевич Добров в какой-то игре должен был держать чуть ли не на коленях достаточно увесистую Веру Михайловну Невежину, и многое другое. Было весело и непринужденно. В конце вечера более близкие друзья Гиацинтова перешли к нему в квартиру, помещавшуюся при музее там, где теперь кабинеты научных сотрудников и канцелярии. Туда же были перенесены и пальто остающихся. Остальные разошлись по домам. Наутро же выяснилось, что молодой искусствовед Згура со своей дамой — хорошенькой студенткой — задумали посмотреть, как выглядит античная скульптура при лунном освещении. Наглядевшись вдосталь, они спустились вниз и обнаружили, что никого уже нет и они заперты в музее. При этом их пальто тоже не оказалось, вся оставшаяся одежда перенесена в квартиру Гиацинтова. Научные отделы, где была какая-то мягкая мебель, были заперты, а в оставшихся залах было холодно и неуютно. Да и репутация девушки несколько пострадала, и злые люди довольно долго острили на этот счет.

Запомнилось впечатление от блестящей речи А. В. Луначарского на открытии музея и особенно почему-то, как он отчетливо и элегантно произносил слово «Петербург», бывшее в те годы чуть ли не криминалом. С памятью о Луначарском связано еще одно воспоминание, от жизни музея далекое. Мне посчастливилось быть в театре Вахтангова на одном из первых представлений «Принцессы Турандот». То, чем был для нас в те годы этот спектакль, сейчас понять трудно, так как поверх легло слишком много других спектаклей, многие из которых были повторением или перефразировкой открытий Вахтангова. Смотрели затаив дыхание, то и дело прерывавшееся взрывами безудержного смеха. Связь между актерами и залом не нарушалась ни на мгновенье. После раскрытия тайны Калафа, когда корень мандрагоры становится ненужным, один из персонажей (не вспомню сейчас, кто именно) вышел на авансцену, помахивая огромной вялой морковью, изображающей этот корень, и предложил ее «за ненадобностью любому из зрителей», но, вглядевшись в ближайшие ряды кресел, внезапно воскликнул: «Да вот, Анатолий Васильевич, возьмите! Вам совершенно необходимо! Ведь Вам так много приходится говорить, а тут положите под подушку и будете и во сне говорить, а секретари записывать. Берите, Анатолий Васильевич!» — и затем, заметив начавшееся в публике движение, добавил: «Анатолий Васильевич! Ведь публика интересуется. Покажитесь!» — и милый, простой Анатолий Васильевич встал и,

смеясь, раскланялся с публикой, вызвав бурю аплодисментов. Был и еще случай, свидетельствующий об исключительной, умной широте взглядов и доступности этого выдающегося деятеля ранних революционных лет. В Доме печати (нынешний Дом журналиста) студия Форегера ставила злободневное обозрение. Среди прочих номеров была довольно грубая пародия на выступления Айседоры Дункан, которой Луначарский очень покровительствовал. Луначарского в зале не было, но один из его ближайших секретарей сидел в аванложе у самой сцены. И вот во время выступления танцовщицы, которую изображал мужчина в рыжем парике, изгибаясь до земли, подметавший пол волосами, один из актеров, явно загримированный под Луначарского, усевшись на барьер ложи рядом с секретарем, бешено аплодировал и выражал полный восторг. Пародия была грубая и совсем не смешная, но то, что это оказалось возможным в те годы, потому что нарком стоял выше мелких счетов, было симптоматично. Очаровательные «босоножки» студии Дункан выступали и у нас в музее, и как будто даже не один раз.

III

Осенью 1925 года Николай Ильич выделил меня в помощь Игн. Игн. Нивинскому, устраивавшему выставку офортов в колоннаде музея. Это было очень интересно и оставило глубокий след в моих воспоминаниях как моя первая более или менее самостоятельная выставочная работа, то есть, конечно, она совсем не была самостоятельной, так как все решал, а в основном и делал сам художник, причем очень деспотически и часто для меня неожиданно. Так, он сразу же отверг наши строгие коричневые выставочные рамы, оставив их лишь для наименее ответственных небольших работ. Заставив меня перерыть весь рамочный запас, он извлек оттуда все рамки красного дерева и карельской березы, причем мое сердце музейного работника замирало в ужасе, когда он для того, чтобы подогнать офорт к приглянувшейся ему раме, просто загибал и обрывал край поля (выставлял он в основном офорты лично ему принадлежащие). При этом он наставлял меня, что офорт не допускает ровную обрезку полей: край должен быть рваный. Найти рамы по его вкусу было довольно трудно, и пришлось порядочно потрудиться, причем сам он не гнушался никакой работы. Сейчас вспоминаю, что «Святой Себастьян» был в почти квадратной раме карельской березы с темными углами; в карельской березе был, кажется, и «Саввино-Сторожевский монастырь», а для «Кавказских каприччио» были выбраны рамы красного дерева. Как-то он попросил меня прийти работать в выходной день, чтобы провести экспозицию без посторонних помех, и мы были заперты в музее на весь день. Помню, для меня было неожиданностью, когда он сказал, что помещение для выставки выбрано очень удачно, так как ведь это он, работая помощником Клейна, расписывал фризы мраморной колоннады. Работать было интересно. Живой, остроумный, он много рассказывал о своих поездках в Италию и на Кавказ, часто смешил меня и в то же время заставлял острее почувствовать прелесть своих работ. Меня удивляет, что Николай Ильич, очень скрупулезно отмечавший работу каждого практиканта, нигде не упомянул о моем участии в подготовке этой выставки, хотя и вручил мне сравнительно близкий — 20-й номер каталога из ста нумерованных с подлинным офортом Нивинского «Одесса» (№ 10, с авторской подписью). Зато я была очень горда, когда в день вернисажа стоящий вверху мраморной лестницы художник, приветствуя меня, торжественно поцеловал руку и, знакомя с Эмилией

Вацлавовной, сказал, что в успехах выставки чрезвычайно обязан моей помощи. Помню, как-то значительно позже, незадолго до его смерти, когда мы сидели на скамеечке в сквере перед музеем в ожидании какого-то заседания, я сказала, что жалею, что среди его учеников преобладают женщины и нет ни одного талантливого мужчины, который мог бы унаследовать его мастерство офортиста. Оказалось, что он рассказал о нашем разговоре своим ученицам и они корили меня за отсутствие женской солидарности. Вспоминается и связанное с выставкой интересное заседание в ГАХНе, где Игнатий Игнатьевич, рассказывая о своей работе, крупно поспорил с Матвеем Алексеевичем Добровым, который возражал против его терминологии, утверждая, что гравюру ни в коей мере нельзя считать сделанной в технике меццо-тинто, если доска зачернена не механическим, а химическим способом, и нельзя считать акватинтой, если работа велась от черного к белому, а не от светлого к темному, как полагается в акватинте. Игнатий Игнатьевич горячился, выслушивая эти возражения, и говорил, что делает так, как ему надо и что ему надо, независимо от того, полагается это или не полагается. Тогда же, кажется, нас очень развеселил Лев Романович Варшавский, который, горячо возражая кому-то, сказал, что «сам держится в этом вопросе совершенно превратного мнения». Удержаться от смеха, несмотря на торжественность обстановки, было очень трудно. Ходил тогда и рассказ о том, как одна ретивая искусствоведка в каком-то из своих выступлений настойчиво требовала: «Довольно кормить нас манной кашей! Пора научиться глотать гвозди» — чего только не было!

IV

Понемногу стали знакомиться с сотрудниками других отделов. Но некоторые так и остались для меня неизвестными. Так, всегда меня чем-то пугал В. К. Шилейко, о котором говорили как об интереснейшем человеке и шепотом добавляли: «Ведь он один из мужей Ахматовой». Было в его внешности что-то острое и хищное, а как и что он говорит, я, кажется, никогда не слышала. Вскоре за него вышла замуж Вера Константиновна Андреева, с которой я еще со времен Румянцевского музея была в хороших отношениях. Она вскоре овдовела.

По месту жительства сдружилась с Людмилой Васильевной Крыловой, милой, уютной и добродушной. Я знала ее еще по университету, а так как мы жили в одних краях, то и ходили на работу частенько вместе, что порождало задушевные разговоры. Рыцарем без страха и упрека был В. Д. Блаватский, симпатизировавший моей кузине, с которой его объединяла общая любовь к конному спорту. Когда мы одно время сидели в белом зале и он, остановившись у нашего стола, со свойственной ему повышенной галантностью беседовал о чем-либо с Верой Владимировной, остроязычная Нина Николаевна объявляла, что вынуждена будет пересесть за другой стол, так как боится, что ревнивые дамы Блаватского, наблюдающие эту сцену с хор, где помещался античный отдел, обольют серной кислотой и нас с ней вместе с Верой Владимировной. Вера Михайловна Невежина, очень симпатизировавшая им обоим, всегда утверждала, что лишь наши насмешливые языки помешали их счастью, и очень жалела об этом. Я же была очень удивлена, когда узнала, что Владимир Дмитриевич вместе со своим двоюродным братом, Всеволодом Владимировичем Павловым, бывал в юности на вечерах в моей гимназии и даже выступал там в спектаклях, о чем свидетельствует сохранившаяся у меня программа (они дружили или даже были в родстве с семьей Кожевнико-



Слева направо: А.Д.Чегодаев, А.А.Сидоров, Ж.А.Маурер (зам. директора ГМИИ), В.Д.Загоскина, В.Н.Лазарев, Н.М.Гершензон. 1928

вых, девочки которых тоже учились в гимназии Даль, но в других классах). Любовь к конному спорту сблизила нас и с Л. П. Харко. Мы обе с кузиной одно время ездили в манеже в группе, организованной музеем, где ездили также Харко и Блаватский. Лев Петрович — человек с необычайно острым глазом, но хмурый и часто кем-то или чем-то недовольный. Его карикатуры на сотрудников музея очень метки и в большинстве злы. Поражала его проницательность, хотя вообще он не казался особенно умным человеком. Чаще других попадали под выстрелы его карандаша Н. М. Черемухина и М. М. Кобылина (в карикатурах на последнюю он почти всегда очень остро использовал ее фамилию). Многих восхищали его карикатуры, но все попытки расширить поле его деятельности кончались неудачей: ему необходимо было хорошо изучить того, кого он пронзал своим карандашом. Но человек он был неплохой и в сущности своей незлой.

Привыкнув к рыцарственному или уже во всяком случае сугубо корректному от-

ношению людей старшего поколения, с которыми преимущественно приходилось мне иметь дело в Румянцевском музее, я была потрясена и крайне возмущалась бесцеремонностью, с которой обходился со своими помощницами Виктор Никитич Лазарев. Они были отделены от меня лишь невысоким шкафом, так что я невольно слышала каждое слово. С Софией Петровной Сабельниковой он иногда был просто груб, что, правда, можно было объяснить ее не в меру замедленной реакцией на его распоряжения. Но Мария Зармарьевна Мсерьянц, человек несколько старомодного воспитания, была крайне исполнительна и Виктору Никитичу предана бесконечно, чем он широко пользовался. Иногда же с чисто мальчишеским озорством он забавлялся тем, что шокировал ее подробным рассказом о том, как выбирал унитаз для отстраиваемой им в то время квартиры в ограде Зачатьевского монастыря, или же дразнил ее, приглашая меня воспользоваться предлагаемым ему угощением. Годы были торгсиновские, чьими благами Мария Зармарьевна могла широко пользоваться, так как происходила из богатой армянской семьи. Обычно она заботливо приготовляла Виктору Никитичу какой-нибудь вкусный завтрак, он же иногда вдруг кричал через перегородку: «Мария Зосимовна! Идите скорее сюда! Здесь шоколадом угощают!», после чего раздавался сдержанный шип: «Виктор Никитич, ведь это я только для Вас!» — и его мальчишеский хохот. Я, конечно, делала вид, что ничего не слышу, и идиллия продолжалась. Я же его в те годы очень осуждала и лишь значительно позднее поняла, какой это был широкий, добрый и отзывчивый человек, много забот и внимания отдавший той же Марии Зармарьевне в последние годы ее жизни.

V

Когда память обращается к годам, проведенным в музее, одной из первых вспоминается выставочная работа, которую любила и которой было много. Нельзя забывать, что в ранние революционные годы, когда Кремль был закрыт, в Москве было недостаточно парадных зданий, и наша роскошная лестница розового мрамора использовалась в ряде случаев, очень далеких от жизни искусства (например, международный шахматный турнир и другие события). Вспоминаю я, конечно, не о них, так как в таких случаях наши обязанности скорее приближались к работе милиции и нам приходилось охранять экспонаты от напора неистовых болельщиков. Но у художников в те годы возможности показа своих работ были тоже очень ограничены (ведь возникновение Союза и открытие выставочных залов на Кузнецком мосту, 11 и 20, датируются более поздним временем). Поэтому большинство выставок советских художников, в первую очередь графиков, работы которых собирались и хранились в Гравюрном кабинете музея, неизбежно проходили в его стенах. Это было традицией, введенной еще Николаем Ильичом Романовым, организовавшим в бытность заведующим отделом изящных искусств в залах картинной галереи Румянцевского музея выставки гравюр А.П.Остроумовой-Лебедевой, В.Д.Фалилеева, В.Н.Масютина и И.Н.Павлова.

Выставок, организуемых кабинетом гравюр, было много и очень различных: монографические и групповые, по технике гравюры и тематические, стационарные и передвижные, на стенах Гравюрного кабинета (в открытом для посетителей читальном зале) и «на белом полу» перед дверьми кабинета, в колоннаде и белом зале, а иногда и в других залах музея. В годы, когда выставочная деятельность музея по тем или иным причинам замирала, выставки Гравюрного кабинета про-



Сотрудники ГМИИ
Слева направо: Н.Глызина,
М.З.Холодовская, Н.Н.Водо,
М.З.Мсерьянц. 1936

должали жизнь за его стенами. Выставками отмечались различные юбилеи и памятные революционные даты. В праздничные дни выставки устраивались в витринах магазинов. Чаще всего в антикварном магазине Столешникова переулка или в больших витринах универмага на углу Столешникова переулка и Петровки. Но запомнился крупный конфликт с руководством музея, когда музею поручили украсить Арбат и мне предложили выставить работы художников в окнах арбатских магазинов, среди которых были и продовольственные. Я сказала, что в такие магазины я вверенные моему хранению гравюры не дам, тем более, что в них не было и никакой охраны. Тогда распорядились собрать работы у самих художников. Я и от этого отказалась, сославшись на то, что не смогу отвечать за их сохранность. Сделать это, по-видимому, поручили кому-то другому, так как, проходя по Арбату, я видела рисунки, гравюры, акварели в окружении ассортимента товаров мясных, колбасных и молочных магазинов. Но должна сказать, что никаких оргвыводов в отношении меня за этот отказ сделано не было.

Тематических вещей, на которых можно строить выставки, в технике гравюры было еще очень мало. В годы коллективизации неожиданно нам дали десять лозунгов, на основе которых мы должны были срочно организовать передвижную выставку в колхозы. Изобразительного материала, сколько-нибудь отвечающего задаче, вообще еще не существовало. Выход пришлось найти несколько анекдотический: мы закупили все плакаты, имеющие отношение к данной теме, и, вырезая

отдельные фигуры и сцены, монтировали их, используя цветные подкладки, на больших листах картона. Так пытались мы, как могли, иллюстрировать предложенные лозунги как можно лучше. Текст расклеивался там же цветными буквами, для вырезания которых был привлечен чуть ли не весь коллектив музея. Выставка была отправлена в срок. Если не ошибаюсь, ее сопровождала пришедшая в Гравюрный кабинет в 30-х годах Т. Г. Вебер.

Выставки по технике гравюры мы делали для Гознака и типографий. Образцы той или иной графической техники снабжались подробным пояснительным текстом, рисунками инструментов, положения руки при работе, фотоувеличением шрифтов и деталей. Большие выставки по технике гравюры были и в стенах музея. Интерес к гравюрным техникам проявляют многие. Я никогда не забуду, как в 1929 году на выставке Ильи Соколова объясняла группе красноармейцев, как создается путем последовательного наложения досок цветная гравюра, используя показанные в витринах доски и последовательные оттиски с них. Более благодарной аудитории у меня, кажется, никогда не было.

Первой значительной выставкой в новом музее (после интересной выставки 1925 года офортов Игнатия Нивинского) была юбилейная десятилетия Октябрьской революции. В ней принимали участие все мои шефы: Романов, Сидоров и Адарюков, а также вторая сотрудница русского отдела, помощница Адарюкова — Вера Владимировна Свистунова. А. А. Сидоров ездил в Харьков и, возможно, в Киев и привез гравюры украинских художников; но работы художников из других республик к выставке еще привлечены не были, так же как не попали на нее и тематические работы, выполненные к юбилею по заказу Совнаркома, но, видимо, еще не законченные. И все же это был первый широкий и достаточно торжественный показ достижений советской гравюры (рисунков на выставке не было).

Малоинтересная по своему составу выставка к юбилею Льва Толстого (показаны были тоже только гравюры, главным образом портреты) больше запомнилась посетившими ее людьми, между которыми видела приехавшего на юбилей Стефана Цвейга.

Но самой яркой в памяти осталась выставка 15-летия Октября и ее графический раздел: и не столько выставка (выставок и потом было много хороших), сколько период подготовки к ней и работы по ее организации. Заседания жюри проходили в Москве. И какими интересными были эти заседания! Бесконечно жалею, что не было стенограмм. Были люди разные, но основной состав жюри и председательство В. А. Фаворского создали необычайную атмосферу повышенного творческого напряжения и теплой дружественности. Такие люди, как Н. Н. Купреянов, Владимир Лебедев, А. М. Эфрос, сверкали изысканной остротой суждений, а Фаворский и Павлинов глубокой продуманностью и логической обоснованностью своих оценок исключили возможность случайности, создавая атмосферу, обязывающую к чувству строгой ответственности за качество отбора. Запомнилось, как Купреянов, обычно очень требовательный, вдруг выступал на защиту какой-нибудь работы, отвергнутой большинством, но тронувшей его своей искренностью. Но однажды, увидев какой-то пейзаж со стадом, он неожиданно воскликнул: «Пари держу, что художник страшно боялся коров: посмотрите, ни одна корова не нарисована спереди».

Для нас, пытающихся приблизиться к искусству, эти заседания были надежной школой, учившей видеть вещи, ощущать их профессиональные качества. Школой мастерства экспозиции была для нас работа под руководством Абрама Марковича

Эфроса, возглавлявшего экспозиционную группу. Эту выставку некоторые упрекали в повышенном эстетизме, но разве это уж так плохо? Впоследствии из всех выставок, в которых я принимала участие, лишь выставка русского рисунка, организованная А. Ф. Коростиным в 1949 году, была в той же мере серьезно и глубоко продумана.

Но выставка 15-летия осталась в памяти не только тем, как проводилась работа, но и теплом человеческих отношений, которое эту работу сопровождало. Были дружеские беседы перед заседаниями, иногда далекие от темы выставки. Незабываемо и какое-то рыцарственное, внимательное отношение к нам, сотрудницам, этих в большинстве уже пожилых мужчин. Когда после открытия выставки начались модные в то время банкеты, Эфрос ревниво следил за тем, всех ли нас пригласили, а придя наблюдал, чтобы нас хорошо посадили, чтобы у нас все было, чтобы нас ничем не обидели, не стесняясь своим несколько смешным положением покровителя стаи женщин, из которых далеко не все были молоды, привлекательны и хорошо одеты.

Запомнилось и неофициальное празднование открытия выставки на квартире реставратора Гравюрного кабинета Веры Николаевны Крыловой, впоследствии, в тяжелые годы войны, исполнявшей обязанности директора музея. Там собралась группа сотрудников, работавших по выставке, и несколько художников — членов жюри. Сохранилось мое письмо мужу от 24 декабря 1934 года [15]: «Вчерашний вечер в конце-концов прошел хорошо, хотя перед тем как идти, мне вдруг показалось, что все это очень искусственно и никому не нужно, и идти не хотелось. Но получилось довольно уютно. Были: Фаворский, Павлинов (сначала с женой, но она очень быстро ушла, так как плохо себя чувствовала), Родионов, чета Гончаровых (жена интересная и боевая), чета Чегодаевых, Пиков, Верейский, Бруни, Эфрос, Нина Николаевна, Ира [16], Вера Николаевна, ее сестра с мужем, брат, Анна Ивановна и я. Гончаров сделал специальный пригласительный билет; твой велено было переправить тебе «с графическим приветом», но Чегодаев должен был вписать туда текст и пока еще этого не сделал. За ужином моими кавалерами были Бруни и Владимир Андреевич, чем я была очень довольна. Пили много, даже я порядочно... Усиленно фокстротировали; я, как водится, от этого уклонилась, хотя Эфрос и Бруни усиленно старались заставить меня танцевать. Остальные танцевали, кажется, все. Владимир Андреевич с Ниной Николаевной полечку...» Совсем юная Ирочка Кузнецова танцевала с таким же юным братом Крыловой — Сашей. «Домой меня доставили Бруни и Верейский» (отец, Георгий Семенович). Заботы А. М. Эфроса о благополучии сотрудников выражались даже в том, что когда во время работы по выставке мы по недосмотру бухгалтерии не получили к празднику зарплаты, он, получив только что гонорар за какую-то работу, широким жестом передал директору чек, чтобы все сотрудники музея получили к празднику хотя бы аванс.

Интересной была выставка книжной иллюстрации — любимое детище А.Д.Чегодаева.

Перед самой войной Гравюрный кабинет участвовал в ответственной работе по подготовке иллюстраций к «Истории ВКП(б)». Эта работа была поручена Т. Г. Вебер и В. Н. Вольской. В Гравюрном кабинете проходили консультации старых большевиков и историков, просматривались работы. Первоначально выставка была развернута в хронологическом порядке, по темам, но просмотр показал,

что, несмотря на наличие ряда превосходных работ, выставка в целом не получается, и было постановлено экспонаты перевесить «по художникам». Но большая часть работ была выполнена углем или тушью, что получалось мрачно; кроме того, некоторые художники специализировались на одной теме, так что повешенные рядом их работы выглядели слишком однообразно. Так, например, художник А.Лаптев изображал преимущественно партийные съезды. Тогда мне поручили срочно собрать у художников дополнительный материал — пейзажи, натюрморты, портреты в различных техниках, преимущественно красочные, и в мае 1941 года открылась «Выставка новых произведений советских художников», очень идейно насыщенная, так как преобладали произведения, иллюстрирующие «Историю ВКП(б)». Многие из этих работ в дальнейшем вошли в экспозицию музеев и на долгие годы стали эталонами для графики на революционные темы (работы Кукрыниксов, Шмаринова, Сергея Герасимова, Ермолаева, Гапоненки и Каневского и другие). Выставка висела в залах музея, когда началась война.

После того, как основные коллекции были отправлены в эвакуацию, состав сотрудников музея сильно сократили. Сколько помню, осталось всего семь научных работников. В Гравюрном кабинете были оставлены я и Елена Ивановна Смирнова, как специалисты по русской графике, которая в данный момент была наиболее нужной. Мы тотчас же взялись за подготовку выставки «Героическое прошлое русского народа», и к первому сентября она была готова. Я же в эти дни должна была уехать с детьми в эвакуацию, а в Гравюрный кабинет вернулась Н. Н. Водо.

Всем, знавшим в свое время маленькую трогательную Елену Ивановну с ее тихим нежным голоском, трудно представить себе, что, когда немцы приближались к Москве, предполагалось, что в случае беды именно у нее будет партизанская явка. Из последующих выставок помнится выставка «800 лет Москвы» и связанное с ней для меня огорчение, так как была отменена моя интереснейшая командировка на Украину и Кавказ.

Выставка «30 лет Советских вооруженных сил» памятна тем, что я при ее просмотре сопровождала самого Климента Ефремовича Ворошилова. Но то, что происходило при официальной проверке состава выставки, можно принять за анекдот или злостную клевету. Фамилию этого человека я не помню, а возможно, и не знала. Когда мы вошли с ним в колоннаду, где была размещена графика и некоторые скульптуры, он стремительно обратился к бюсту молодого энергичного мужчины в гимнастерке, воскликнув: «Что? Расстегнутый ворот? Недопустимо! Убрать!» И лишь название работы, на которое я ему указала, спасло скульптуру: «Партизан? — Ну, пожалуй, можно оставить!» (чья скульптура, не помню). После этого подвергся изгнанию рисунок Цигаля «Три дня не спал» — шофер, сладко спящий, прислонив голову к окну кабины.— «Заснул! За рулем! — Недопустимо!!!» Никакое мое заступничество не помогло. Далее пострадала работа Сойфертиса «Наши части заняли город».— «Дети? На лафете — безумие!» Был убран и акварельный портрет девушки-моряка работы Варнавицкой.— «Женщины в армии — невозможно».— «Но ведь их было много»,— робко сказала я.— «У нас хватало и мужчин», — последовал гордый ответ. К счастью, столь бессмысленное проявление бдительности было если не единственным, то редким.

«Праздником русского искусства» назвала в своей статье Н. Н. Коваленская выставку русского рисунка и гравюры 1949 года[17]. К сожалению, не был издан ката-



М.З.Холодовская
1930-е

лог, выставка быстро закрылась [18] и живет лишь в памяти тех, уже немногих, кто ее видел. Организатором ее был Алексей Федорович Коростин, крупнейший знаток русской графики, которую любил беззаветно. Будучи страстным коллекционером, он способен был годами следить за судьбой того или иного рисунка, а потом голодать, чтобы иметь возможность приобрести его. Мы были дружны, и вот иногда, потеряв надежду залучить меня к себе для показа рисунков, он звонил по телефону, что идет ко мне с папкой. И какое же это было наслаждение — просматривать его рисунки! Он превосходно знал рисунки, как в коллекциях музеев, так и в частных собраниях. Много работал в архивах и библиотеках. Однако свои знания он засекречивал, часто браня меня за то, что я нерасчетливо спешу всегда поделиться тем, что узнала, именуя это «дворянской фанаберией». Но он был хорошим товарищем и всегда охотно помогал своим советом. Кроме того, у него был блестящий редакторский дар. Говоря часто, что завидует моей способности писать легко и быстро, он умел мои подчас сумбурные писанья перестроить конструктивно, не изменяя почти ни одного слова.

Выставка рисунка была мечтой его жизни. Сумел увлечь он и нас с Еленой Ивановной. Разработав вместе с нами план выставки, он попросил Елену Ивановну заняться гравюрой, меня же направил для отбора рисунков в Третьяковскую галерею, а сам выехал в Ленинград за рисунками из Русского музея и ленинградских частных коллекций. Коллекциями москвичей он также занялся сам по приезде.

В те годы Русский музей обычно охотно шел навстречу интересным начинаниям, чего не было в Третьяковской галерее, где господствовал местнический патриотизм. Увидеть что-либо в запасниках было трудно даже музейному работнику, а быть может, именно ему. Не помогали и хорошие отношения с отдельными сотрудниками. (Так же не удавалось мне в те годы пробиться и к собранию Дашкова в Историческом музее.) Таким образом, моя задача отбора работ из галереи поначалу оказалась очень трудной: от меня тщательно скрывали все самое лучшее. Но помогла подлинная любовь к русскому искусству хранителя рисунков Анны Мееровны Лесюк. Увидев, что все отбираемое из предложенных папок выглядит серо, она внезапно, позабыв свою ревность, открыла мне все заветные тайники и стала деятельно помогать отбору. «Без этого рисунка Сурикова (или Серова) показать нельзя», — говорила она и доставала лучшие работы. «Огромные достижения русского рисунка в полной мере оправдывают задачу показать его развитие систематически. Однако именно богатство этих достижений делает исключительно трудным их показ не в специальном музее, а на выставке, где экспозиция ограничена всего семью залами. Однако музей хорошо справился со своей труднейшей задачей, — писала Н. Н. Коваленская. — Выставка в Музее изобразительных искусств имеет значение не только в смысле широкой популяризации русской графики, но представляет большой интерес и для серьезного изучения». Никогда ни до, ни после этого русская графика не была показана с такой полнотой и совершенством. Грустно, что этот подвиг, ставший завершением деятельности Коростина, свидетельствующий о его знаниях, вкусе, энтузиазме и неукротимой энергии, оставил по себе след лишь в памяти немногих способных помнить (ведь прошло уже более 30 лет) и в подготовительной краткой картотеке к каталогу, который лишь начала готовить Н. Н. Водо. Сам Коростин в ближайшее время был «сокращен» из числа сотрудников музея и понес свои знания в принявшую его Академию художеств.

Рядом с выставочной работой шла работа лекционная. Два года сотрудники Гравюрного кабинета читали лекции по истории гравюры для слушателей института повышения квалификации, организованного горкомом художников. Во главе института стоял Эльбрус Александрович Гутнов, иметь дело с которым было чрезвычайно приятно. Я читала историю русской дореволюционной гравюры, Н.Н.Водо — французской, А.Д.Чегодаев, кажется, советскую графику, остальных помню неточно. Лекции проходили на материале подлинников, так что группы были небольшие, в первый год их было шесть, во второй, кажется, две. Я так волновалась, что первое время писала свои лекции полностью, помечая красными чернилами места, где надо было оторваться для показа гравюры. К концу занятий я перестала это делать, считая, что «испортилась», но слушатели мои говорили, что непосредственный разговор приятнее. На второй год были стенографистки. Запомнилось, как, проверяя запись лекции по лубку, на которой пришлось остановить кого-то, начавшего громко читать текст, не слишком цензурный, одного из лубков, я обнаружила в стенограмме торжественную сентенцию: «Текст под лубками вслух читать не рекомендуется». Со многими слушателями установились хорошие отношения на многие годы. Старостой одной из групп была Анна Ивановна Самойловских. Запомнился еще по-юному красневший при каждом вопросе В. Высотский. Внимательной слушательницей была не вернувшаяся после войны в Москву М. Михаэлис.

Иногда на занятиях появлялся Ник. Ник. Вышеславцев, что меня очень смущало, так как я считала, что он все знает гораздо лучше меня.

Один год проводила семинарские занятия по русской гравюре со студентами университета. Многократно читались лекции сотрудникам типографий и других учреждений, в том числе некоторых музеев (Литературный, Институт литературы им. Горького и другие). Большое место занимало непосредственное общение с посетителями читального зала, тогда открытого 3—4 раза в неделю. Сейчас, когда есть много изданий, порой почти факсимильно воспроизводящих оригинал, практикуемый нами в те годы широкий показ в читальном зале подлинников был бы излишен. Но тогда нельзя было иначе, и мы очень дорожили этой работой.

Много внимания уделялось шефской работе в Гознаке. Мы не только устраивали там выставки и проводили в музее лекции и показы гравюр. 11 декабря 1931 года я записала: «Была в музее на заседании с граверами и Гознаком. В ближайшее время мы организуем для гознаковцев ряд кружков по рисованию, гравированию и т. п. Привлекаем к этому молодых граверов — учеников Фаворского. Народ все симпатичный — и граверы, и гознаковцы, но дел уйма...». И 16 декабря: «...Сегодня был назначен первый урок рисования для Гознака. Мы привлекли к этому граверов. Очень хотелось бы, чтобы все вышло хорошо, а организация, как всегда, — почти никуда. Многое пришлось делать самим в последнюю минуту. Граверы оказались молодцами — пришел Фаворский — сам-восемь, то есть с ним почти все близкие его ученики...» Как проходила дальше эта работа и когда и почему она прекратилась — сказать не сумею. Внемузейной работой в те годы ведала Б. Г. Колдобская, которой уже нет на свете, но мне приходилось встречать бывших гознаковцев, с благодарностью вспоминающих об этих занятиях.

Иной, значительно менее серьезной шефской работой было наше шефство над Кавалерийской школой. Здесь я могу вспомнить лишь то, что мы с наслаждением ездили верхом в ее манеже на улице Воровского, и то, как почему-то я ехала

в машине с директором и председателем месткома на состязания, сопровождая какой-то достаточно крупный слепок, который был водружен на стол перед судьями для премирования главного победителя скачек.

Тогда же, в начале тридцатых годов, было еще одно начинание, по тому времени интересное и нужное, но развития не получившее.

Посетители музея и выставок часто спрашивали, где можно приобрести гравюру, были заинтересованы в возможности продать свои работы и художники. Решили открыть при музее киоск по продаже гравюр. Художники откликнулись охотно. Помню, что прислали свои работы Анна Петровна Остроумова-Лебедева, Елизавета Сергеевна Кругликова и другие ленинградцы; принесли гравюры многие москвичи. Около киоска музея поставили «вертушку» — витрину, в которой были помещены образцы работ с расценками. Но... лишних штатных единиц у музея не было, и всю переписку по киоску должны были вести сотрудники музея, а торговала гравюрами кассир, продававшая входные билеты и, конечно, не имевшая возможности этим заниматься.

Перед войной вышла изданная музеем книга о гравюре [19]. После смерти Адарюкова (в 1932 году) я приняла в свои руки старую русскую гравюру, передав материал советской графики перешедшему из отдела живописи в Гравюрный кабинет Андрею Дмитриевичу Чегодаеву. Перед этим он был ученым секретарем при директоре Вяч. Полонском [20], большом знатоке и глубоком ценителе советской графики, добившемся значительных средств для пополнения графического собрания ГМИИ, которое при содействии Чегодаева стало быстро разрастаться.

Любовь и заинтересованность в судьбах советской графики прошли через всю мою жизнь. Многим из того, что было для нас трудным, а порой и невозможным, теперь заняты специальные ответственные организации, но порой кажется: кое-что можно сделать лучше, а возможно, и проще.

1. Столовая Музея помещалась против канцелярии в бывшем доме Красильщикова, впоследствии Музей М.И. Калинина.
2. Надежда — о ком, не знаю; Елена Львовна Киреева.
3. Залы библиотеки обозначались буквами.
4. Вероятно, Пичета и Новосадский.
5. Возможно, М.Г. Нестеренко, среди поклонников которой в это время был некто Симбирский (встреча произошла в Ливанове — в то время доме отдыха музея).
6. А.К.Виноградов.
7. Директор музея князь Василий Дмитриевич Голицын, место которого впоследствии занял Виноградов.
8. Максим Владимирович Сергиевский и, видимо, Н.Н.Водо, которые были дружны.
9. Сотрудник хозчасти, кажется, снабженец.
10. Всеволод Степанович Никитюк, заведующий административно-хозяйственным отделом, дедушка О.Д.Никитюк. Применение к нему эпитета «нимфа» для меня непонятно. Пользовался всеобщим уважением.
11. См. некролог,— Жизнь музея, 1927, № 3. (Ему было всего 44 года.)
12. Достаточно привлекательный фасад «временного» двухэтажного здания картинной галереи выходил в Ваганьковский переулок.
13. Так в старом музее именовался предоставленный нам большой зал, в отличие от «светлого запаса», где разместилась живопись.
14. Существует фотография тех лет: Н.Н.Водо, В.В.Свистунова, В.Д.Загоскина, я и пришедшая к нам в гости из Румянцевского М.Г.Нестеренко на крыше музея.
15. После долгого пребывания в Ленинграде выставка 15-летия Октября была открыта в Москве только в 1934 году.
16. На обязанности Н.Н.Водо был каталог выставки, И.А.Кузнецова вела протоколы заседаний. Обе входили в экспозиционную группу.
17. Коваленская Н.Н. Праздник русского искусства.— Искусство, № 2, март—апрель 1949.
18. Выставка русского рисунка, открывшаяся 15 января 1949 года, была закрыта 15 марта в связи с созданием в ГМИИ им. А.С.Пушкина музея подарков Сталину, где была своя дирекция, независимая от Музея изобразительных искусств, свои сотрудники и т. п.
19. Очерки по истории и технике гравюры. Ответственный редактор В. М. Невежина. Авторы статей: Аристова, Водо, Крылова, Невежина, Сидоров, Фабрикант, Холодовская. Издание ГМИИ им. А.С.Пушкина. М., 1941.
20. В. П. Полонский — директор музея в 1929—1932 годах.

Воспоминания художника о блокаде Ленинграда

В.Милютина

Высший художественный институт, а проще говоря — Академию художеств я окончила в 1932 году у профессора М.П.Бобышева как театральный художник. С тех пор многие годы я им и работала. И, конечно, с ранней юности постоянно рисовала и писала с натуры повсюду, где мне доводилось бывать: пейзажи и «архитектуру», дворцовые интерьеры и крестьянскую утварь. С годами рисунки мои перестали быть только материалом для будущих постановок, а сделались самостоятельными графическими работами, потому что графика привлекала меня к себе не менее сильно, чем театр.

Начало Великой Отечественной войны застало меня в должности главного художника Ленинградской государственной эстрады, закрывшейся в первые же военные месяцы. Здание ИЗОРАМа, где я и еще несколько художников исполняли летом и ранней осенью 1941 года «лубочные картинки» и открытки (по сведениям, сообщавшимся ТАСС), скоро разбомбили. Мы дважды «переезжали» (учреждение и я сама), началась страшная, морозная блокадная зима, и в феврале в ИЗОРАМе нас осталось всего четверо художников плюс директор... Я перешла в Ленгороформление, а по заданию Выборгского районного комитета партии начала делать карикатуры для «Окон РОСТА», так как ранней весной началась общегородская уборка Ленинграда.

Надо было, главным образом силами ленинградских женщин (мужчин в городе осталось мало), расчистить проезжие улицы от завалов, вынести покойников из подвалов, навести порядок на могилах погибших блокадников, восстановить водоснабжение в квартирах, помочь наладить транспорт.

Требования к моим карикатурам предъявлялись невысокие, но я старалась изображать с портретным сходством тех из работников домовых бригад, кто увиливал от работы. Город же кругом, особенно ночью при яркой луне, был полон такой зловещей живописности, с такой страшной декоративностью громоздились остатки разбомбленного дома, где я прожила двадцать три года. И так было важно, и так хотелось все это нарисовать. Но времени для себя у меня не оставалось нисколько.

А в феврале ко мне пришел Андрей Андреевич Бартошевич (он был заместителем Б.И.Загурского в Ленинградском отделении Комитета по делам искусств). Сказал, что я включена в число пяти художников, которым поручено зафиксировать «ранения Эрмитажа». Предлагалось немедленно, завтра же приступить к изображению: 1) разрушений зданий, причиненных бомбежками и артиллерийскими обстрелами, 2) уборки помещений силами оставшихся в Ленинграде сотрудников музея, 3) вида залов, уже приведенных в порядок после эвакуации экспонатов и ликвидации разрушений. Каждый из художников мог выбрать объект по своему желанию, любой материал и выполнить работу в любом размере.

В группу были зачислены: живописцы В.Н.Кучумов и В.В.Пакулин, график А.В.Каплун и я — театральный художник, а кто был пятым — к сожалению, забыла.

Я очень обрадовалась: это было то, что мне хотелось делать, хотя я и не знала — хватит ли у меня сил (правда, обещана была еще и дополнительная порция супа в столовой).

И вот по утрам я стала выходить из дома, плотно запакованная во все теплое, что только нашлось: в стеганом ватнике и ватных же штанах, туго стянутая поясом. На ногах — валенки с теплыми стельками, на руках напульсники, а в руках — палка. Хоть и съедена ровно половина хлебного пайка и выпита кружка кипятка, походка была неуверенной. (Палка — она друг дистрофика!) За спиной рюкзак, в нем две фанерные доски на рамках, листы бумаги и кальки, коробочка с карандашами и кусочком сахара (на всякий случай...). Иду радостная — я иду рисовать!

Зима подходит к концу. Должно стать легче жить. Только будут ли силы? Но ведь я иду рисовать, значит будут. Подхожу к Литейному мосту. Нева! Сколько здесь женщин! Они сбрасывают снег через перила на лед. Подъезжают грузовики со снегом. По тротуарам на горбатой середине моста ползут одинокие фигуры, иногда они тащат санки. Кто-то сидит на снегу — не встать? Или это просто озябшие, голодные люди, уставшие от работы ломом и лопатой? Или те, что шли на работу, но вдруг теперь обессилели? Чем им поможешь? Спасли бы их ложка сахарного песку, или полстакана кофе, или даже несколько глотков кипятку...

А по сверкающему льду реки протоптаны во всех направлениях тропинки. Одинокие черные фигуры плетутся и по ним, окруженные белым простором. Ни одной полыньи...

Мост кончился. Набережная Невы. Летний сад. Он проредел. (Решетка цела, но нет «будочек», в которых обычно зимуют статуи.) Идти уже не под силу. Все чаще присаживаюсь на гранитные скамьи на спусках, на ступени у мостов. Передыхаю. Иду дальше. Наконец, Зимняя канавка. И вот он — Эрмитаж! Два корабля прямо у каменного парапета. Я уже знаю, что один дает свет, а другой воду в здание музея. Малый подъезд. Меня встречает Ада Васильевна Вильм. Поднимаемся по лестнице в бельэтаж.



В.Милютина
Дыра в небо
1942
Пресс. уголь

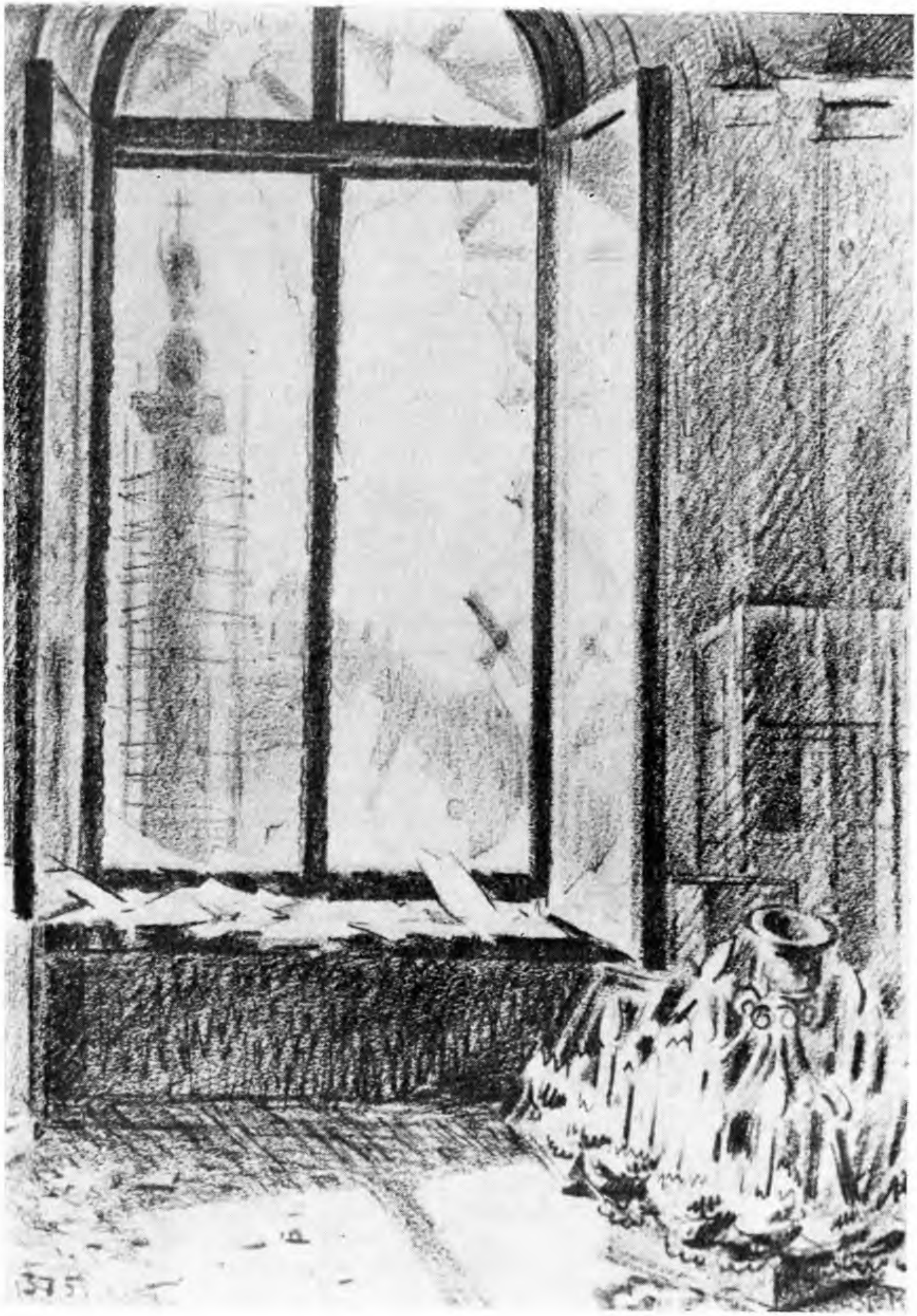
Великолепие пустого, местами разрушенного Эрмитажа казалось нереальным. То была сразу и картина бедствия, и необыкновенной, невиданной роскоши! Поразительное и незабываемое зрелище! Мрамор и позолота под слоем инея. Иорданская лестница... страшно ступать на ступени, сплошь устланные кусочками какой-то пленки — это отслаивается и осыпается живопись плафона. Опустевшие залы величественны и огромны, их стены в кристаллах изморози. Никогда еще они не казались мне такими великолепными. Прежде внимание обычно приковывали к себе живопись, скульптура или прикладное искусство и малозаметным оставалось искусство создавших дворцы замечательных архитекторов и декораторов. Сейчас здесь остались только изумительные интерьеры (да повсюду следы жестокого, безмозглого фашистского варварства)...

С начала осени помещения были уставлены белыми асбестовыми колпаками с колечком наверху, чем-то похожими на раскрытые зонтики. Ими следовало тушить зажигательные бомбы (!). Рядами стояли маленькие мешочки с песком (тоже на случай пожара). Песок и на листе фанеры, а в его кучу безнадежно вмерзла лопата. Снежные сугробы под разбитыми окнами. Кое-где прорвались днища у многоведерных баков, и вытекшая вода ледяными озерами замерзла на драгоценном паркете. В них отражалось великолепие заиндевевших стен и плафонов.

«С чего будете сегодня начинать?» — спрашивает Ада Васильевна. Каждый день по утрам я являлась к ней, суровой и требовательной, но притом удивительно внимательной и по-своему доброжелательной к окружающим; круглосуточно (она жила на казарменном положении) за всем наблюдающей и принимающей необходимые меры.

Прежде всего надо было найти кого-то, кто оставался бы возле меня во все время моей работы. Мы отправлялись в дежурку. Там вокруг топящейся печурки сидели закутанные фигуры неопределенного пола и возраста, с кружечками кипятку и черными сухариками в руках. Кого-нибудь Ада Васильевна назначала быть моим сторожем, и одна из этих закутанных в одеяла и платки личностей плелась потом за мной по пустым музейным анфиладам, тоже хрустя битыми стеклами (они вылетали из окон от бомбежек и обстрелов, их заменяли деревянными щитами и листами фанеры. Уже так мало оставалось там целых розоватых и фиолетовых зеркальных стекол XVIII века).

В залах стоял мороз. В зияющие проемы окон дул ледяной ветер. В открытые двери виднелся уходящий вдаль длинный ряд залов. Знакомые помещения выглядели необычно и даже жутко. На прежних местах висели пустые рамы от эвакуированных картин. На полу лежали сорвавшиеся с потолка огромные люстры. В рыцарском зале, как призраки, толпились раздетые, без оружия и доспехов, обтянутые замшей фигуры рыцарей и их коней. Позы манекенов, казалось, выражали недоумение или даже отчаяние.



В. Милютина
Сорвавшаяся люстра
1942
Пресс. уголь

Рисовать «объект» я садилась на ящик с песком или поваленный постамент от эвакуированной скульптуры, а мой «часовой» покорно (или свирепо) ждал, когда я кончу работать. А работала я медленно. Рисовать было трудно. Уголек не сразу повиновался замерзавшим пальцам, скрюченным от голода, работы на окопах, от цинги. Правда, когда это становилось нужным, я могла вынуть левую руку из рукавички, размазать уголь по ледяному на ощупь листу и быстро спрятать ее обратно. А вот правую руку приходилось часто греть за пазухой. (К счастью, спасал стеганый ватник, рассчитанный на мужчину.)

Трагический колорит того, что я видела, как мне казалось, вернее всего мог быть передан бархатистой чернотой прессованного угля. Очень помогла мне и сама фактура чудом сохранившейся у меня шершавой бумаги. Когда кончились сильные морозы, но в залах не стало теплей, она почему-то начала отсыревать (и тут пошли новые трудности). Небольшие наброски я чаще всего делала карандашом-негро, но не могла рассчитывать на то, что окончу начатое по памяти дома, без натуры. (Часы «промерзания» в Эрмитаже, затем нелегкий путь домой... Нет, там уже не поработаешь. Не хватит сил.)

С другими художниками, работавшими по тому же заданию, я встречалась в залах лишь изредка. Вячеслав Владимирович Пакулин писал маслом свои великолепные холсты. Чаще всего я видела его возле окон. Как-то он сказал мне: «Бросьте вы ваши кирпичи! Пишите лучше Неву. Смотрите, какой простор!» Я не последовала его совету. Адриан Владимирович Каплун работал над небольшими листами. На собранном материале он, по-видимому, хотел исполнить потом серию гравюр.

Василий Никитич Кучумов, отличный живописец и опытный «интерьерщик», до войны много писал и рисовал во дворцах Ленинграда и его пригородов. Он хорошо знал их архитектуру, отделку и убранство. Я многому научилась, занимаясь у него на монументальном отделении в Художественно-промышленном техникуме. А теперь, в такой суровый период в истории нашей Родины, нам довелось встретиться и вместе работать.

Ближе к вечеру (еще бы немного... ну еще немножко, чуть-чуть посидеть, вот сейчас закончу...) неумолимая фигура караульщицы свирепо гонит меня вон — она больше не может ждать, озябла, устала...

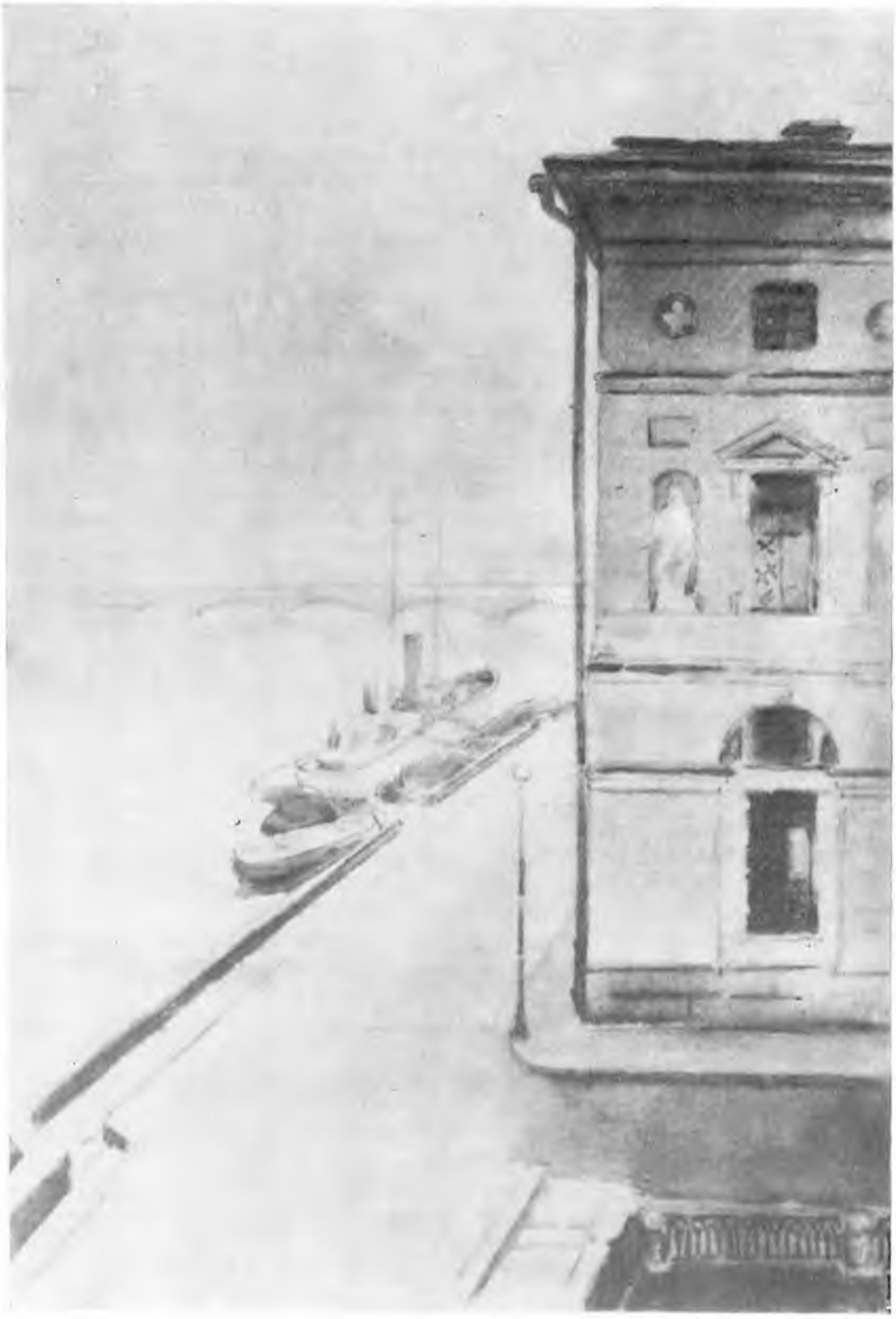
Начинался обратный путь на Выборгскую сторону. Надо опять и опять прятаться в подворотнях, в парадных — тревога! Окопный пропуск, дававший право ходить по улицам во время бомбежек, просрочен, и меня могут «забрать» на сутки, хоть паспорт и всегда со мной. Значит, время до отбоя приходится где-то пережидать. Последним «бомбоубежищем» на моем пути чаще всего оказывался нижний коридор Дома писателей на Неве. Там не сквозило и было не так морозно.



В.Милютина
Черная ваза
и упавшие
рамы
1942
Пресс. уголь

В. Милютина
Золотая
гостиная
1942. Акварель





В.Милютина
Эрмитажный театр (Розовый вечер)
1942
Акварель

И, наконец — я дома! Наше временное жилище цело, дедушка вернулся с работы. Сегодня им выдали там сыромятных ремней. Только их надо очень долго варить — кто-то из знакомых уже пробовал, а дров мало... Студень из столярного клея уже застывает на окне — это на завтра. Съедаем похлебку из половины концентратного кубика. Теперь — вода!!! Общий водопровод во дворе давно замерз. Неужели же и сегодня придется с саночками и двумя ведрами ползти на Неву? Нет, слава богу, в одной пустующей квартире в соседнем доме есть вода! Только течет она тонюсенькой струйкой... Канитель!

Потом — дрова! Оказывается, что наш сарай исчез ночью вместе с остатками дров и деревянным забором. Здóрово! Придется просить в жакте, чтоб разрешили нам выломать простенки из нашего разбомбленного деревянного дома-флигеля, погибшего от «фугаски» еще в октябре 1941 года. А сейчас мы живем в доме без крыши, потому что там верхний этаж недавно сгорел от «зажигалки». Должно быть, нас скоро переселят? Ну, ничего. Сейчас мы оба живы, оба в силах работать, как-нибудь все обойдется. А пока что мы укладываемся на уцелевший диван и засыпаем, не обращая внимания на объявленную тревогу. В бомбоубежище мы перестали ходить, хоть с приближением весны к артиллерийским обстрелам вновь прибавились и притихшие было зимой бомбежки.

Кончились лютые морозы. Увеличили хлебный паек. Стало светлее. И на душе легче. Много народу уехало из Ленинграда по Дороге жизни (и еще больше народу умерло...) Яснее стали видны разрушения (иной раз целые дома в разрезе) на прибранных опустевших улицах.

Опустело и эрмитажное бомбоубежище (где до того спасалось около двух тысяч человек). Остался лишь небольшой коллектив сотрудников музея. Ученые делали свое дело: М.В.Доброклонский (он после отъезда И.А.Орбели стал «начальником объекта»), Н.Д.Флиттнер, Э.К.Кверфельдт, А.П.Султан-Шах, Н.М.Шарая и другие. В стационаре при Эрмитаже подкормили-подлечили слабых и пожилых. Большинство помещений Эрмитажа сотрудники привели уже в порядок. Однако когда начались оттепели, на стенах промороженных, не согретых солнцем дворцовых залов по-прежнему сверкали кристаллы из изморози. Там было холоднее, чем на улице!

Я перешла к цветным карандашам. Такая радость — передавать цвет неба, воды, стен! Почувствовала освещение! Теперь можно было попробовать акварель, но оказалось, что в сырости она не сохла! Да и мои «караульщицы» свирепели от того, что нам надо было (по лестницам!) далеко ходить за водой!

Рядом с В.В.Пакулиным я однажды писала акварелью «Вид на Зимнюю канавку и Эрмитажный Театр» сквозь «розовое» эрмитажное стекло (а он писал маслом через обычное). Одновременно с А.В.Каплуном я рисовала «Висячий садик». Сюда, на свет, эрмитажники выбрались из сырых и темноватых помещений и теперь

копали грядки для овощей на месте екатерининских клумб (кусты роз им пришлось для этого выкопать).
И вот я пишу «Золотую гостиную». Разбитые в мелкую крошку сиреневые стекла утомительно хрустящим под ногами аметистовым слоем усеивают пол. В окнах — серый, замаскированный купол Исаакия; за ними уже по-весеннему почти тепло. Мраморная статуя сидящей молодой девушки (с отбитым пальчиком) в золотых рефлексах, густая лазурь стен — все вместе выглядит нетрагично. Все разрушения временны, все поправимо и будет несомненно восстановлено. И на сердце становится веселей.
К сожалению, папка с частью работ (акварель, цветной карандаш, уголь), которую я успела передать Б.И.Загурскому, вскоре непонятным образом таинственно исчезла из его кабинета (так же, как и все рисунки А.В.Каплуна). И ни одна из этих вещей так никогда и нигде до сих пор не «всплыла».
Но в памяти моей навсегда сохранилась увиденная и пережитая феерия — прекрасные промерзшие и величественные залы Эрмитажа и дивная Нева в его окнах. Пылающие золотые весенние закаты за Биржей и Ростральными колоннами. Мне казалось, что никогда еще мой родной город не был так красив, как тогда! Надо дожить до Победы... И дожили!

О гравюре В.А.Фаворского «Семья за самоваром» («Чудо пятое»)

И.Коровай

«Я начал рисовать потому, что рисовала мать, а она рисовала потому, что дед был художником. Дед и мать были художниками, таким образом создалась художественная линия в семье».
В. А. Фаворский

В 1929 году Владимир Андреевич Фаворский, известный тогда главным образом как иллюстратор классических произведений, обратился к современной детской книге — стихотворениям С. Я. Маршака «Семь чудес». Для издательства «Молодая гвардия» он награвировал в четыре цвета обложку и развороты-иллюстрации. Это единственная работа Фаворского в технике многоцветной ксилографии.

К сожалению, первая детская книжка Фаворского до детей не дошла: издание по каким-то причинам тогда не осуществилось, а потом «Чудеса» устарели... Но в 1970 году Комбинат графического искусства выпустил подборку этих гравюр, напечатанных с авторских досок. Иллюстрации живут теперь как полноценные станковые листы, и это оказывается возможным не только из-за их художественных качеств, но и благодаря сложному, можно сказать, философскому решению темы.

Веселые стихи Маршака, по-видимому, заинтересовали В. А. Фаворского тем, что учили видеть «чудо» в привычных вещах, заставляли заново взглянуть на мир. Владимир Андреевич Фаворский: «Идеально для художника в каждой вещи вновь открывать что-то новое. В человеке это может быть легче, а в простой вещи открывать новое — ужасно трудно. Как открыть табуретку, как будто я ее в первый раз вижу?.. Нужен как бы детский взгляд на вещи» [1].

Яркие радостные гравюры показывают нам красоту и значительность привычных предметов. Свеча... Поезд... Самовар... Пишущие машинки... Но если Маршак любуется конструкцией и функциональностью вещей (самовар «без вреда глотает щепки», «все семейство вечерком угощает он чайком»), то у Фаворского за простым предметом встает большое эпическое понятие: Огонь, Земля, Труд, Семья... Семья как связь поколений, духовная общность, взаимная любовь.

Естественно, что, обратившись к этой теме, Фаворский изобразил за самоваром свою семью, какой она была в 1929 году.

Разливает чай мать художника Ольга Владимировна Фаворская (1855—1939), затем сидит родственница-гостья, Софья Карловна Тиль, рядом с ней мальчик Миша — Михаил Лаврентьевич Грушевский (1916—1942) и его мать Татьяна Николаевна Грушевская (1885—1976), двоюродная сестра В. А. Фаворского. Она обращается к его жене Марии Владимировне, держащей на руках годовалую дочь Машу (Мария Владимировна Шаховская-Фаворская, ныне художник-керамист). Далее сам Владимир Андреевич с сыном Ваней (1924—1945) и спиной к зрителю — его старший сын Никита (1915—1941).

Иллюстрация детской книжки решена как групповой портрет близких друг другу людей.

Владимир Андреевич Фаворский: «Когда мы изображаем что-нибудь, то это — мир. Почему мир? Изображение цельно, все части друг с другом связаны, все органично, ни убавить, ни прибавить нельзя» [2].

«Два человека в портрете — это не один плюс второй, а что-то совсем новое, что не принадлежит ни тому, ни другому человеку. Вероятно, это пространство, которое возникает между ними со всем своим эмоциональным содержанием» [3].

По дневникам, литературным запискам и письмам людей, изображенных на рассматриваемой гравюре, и по воспоминаниям тех, кто хорошо их знал, можно составить представление об «эмоциональном содержании» созданного ими «пространства» — «пространства», в котором жили Владимир Андреевич Фаворский и его семья.

Что представляла собой эта семья? Каков был ее нравственный климат? Как воспитывались дети? Какими людьми были его мать, сестра, жена, сыновья? Как прожили они свои жизни и какую оставили по себе память?

Сейчас, когда 100-летие со дня рождения Фаворского как бы отодвинуло его от нас в глубину веков, ответы на эти вопросы также становятся историей.

I

Из письма Татьяны Николаевны Грушевской. 1962 год.

«Дома — это была семья культурного труда и потому — тишина труда была основным фоном всего быта. И Никита, и Ваня росли и складывались в этой тишине — взгляд их был всегда обращен как бы в себя. Помогал еще семейный вирус, который в этих условиях захватил <...> полностью. Наследственность шла не только со стороны отца, но дед Владимир Дмитриевич Дервиз [4] тоже был художником, так же, как и мать. Словом, это был культ <...>

Влияние Владимира Андреевича повышало требование, учило видеть. Люди мыслили образами и представлениями <...> Самая тишина дома создавала и поднимала требование к себе, какую-то весомость каждой минуты. Кажется, все жили в ожидании той минуты, когда можно было приняться за воплощение представления и образа».

Как сохранялась эта творческая тишина в обстановке ломки и перестройки страны, среди бытовых неурядиц и материальных трудностей?

Обстоятельства складывались так, что Владимир Андреевич не имел возможности подолгу жить со своей семьей: он воевал на фронтах империалистической и гражданской войн, потом работал в Москве, семья же с 1919 до 1939 года жила в Загорске, так что его влияние касалось основных жизненных принципов, а ритм и настрой повседневной жизни зависели главным образом от женщин.

И здесь, по-видимому, большую роль играла его мать *Ольга Владимировна*. Спокойная, неторопливая, она, как пишет М. В. Фаворская, обладала «чудесной легкостью», не терялась перед жизненными сложностями, знала, как надо поступить в трудную минуту.

Сама художница, она все время понемножку работала и старалась устроить так, чтобы могли работать и другие. Ольга Владимировна была старшей из многочисленных детей известного художника и архитектора Владимира Осиповича Шер-

вуда [5], и, по-видимому, «тишина творческого труда» сопутствовала ей еще в отцовском доме.

Вот отрывки из ее девического дневника 1877 года. В самом ритме его, в построении фраз звучит спокойная размеренность внутренне организованной деятельной жизни.

«Все рисую Александра Македонского, и отец находит, что дело у меня пойдет, потому что я нарисовала такую трудную голову».

«Отец, как всегда, когда заговорили о современном положении Европы, говорил, что в русском народе живет великая идея и русский народ ожидает великая будущность. N. заметил, что у него взгляд более пессимистический».

«Люблю уроки с Володькой (братом.— *И.К.*) Учится очень серьезно и вдруг с чего-то расхохочется, и я с ним. С детьми мне хорошо».

«Отец наконец подписал условие на внутреннюю отделку музея и очень доволен. Ему придется накупить книг, а я их буду ему читать».

В это же время Ольга Владимировна училась на женских курсах Герье. Сохранились ее записи лекций по психологии (проф. Троицкий) и истории философии (проф. В. С. Соловьев). Изучала она и латынь.

Из «Записок» Марии Владимировны Фаворской. 1953 год.

«Сестра Ольги Владимировны — Надежда Владимировна — в молодости считалась красавицей. Про Ольгу же Владимировну ее сестры говорили: «Она лучше, чем красавица». И это понятно: она обладала грацией, а грация (шарм) больше, чем красота, кроме того, красота с возрастом увядает, а грация остается и при старости».

В 1883 году она вышла замуж за юриста Андрея Евграфовича Фаворского (1842—1924). Это был деятельный, веселый и очень добрый человек. Двери их дома были широко открыты для многочисленных друзей и родственников. Особенно много народа гостило у них в Епифановке — небольшом хуторе, построенном Андреем Евграфовичем на песчаном берегу Оки близ Павлова.

Много сил и энергии Андрей Евграфович отдавал общественным делам: он хотел, чтобы жизнь вокруг строилась разумно, хозяйственно и справедливо. Ольга Владимировна полностью разделяла его интересы и стремления. (На некоторых письмах к мужу, написанных ею уже в пожилом возрасте, стоит подпись «твоя Бавкида».)

В 1886 году у них родился сын Владимир — будущий художник Владимир Андреевич Фаворский.

«Я начал рисовать потому, что рисовала мать...»

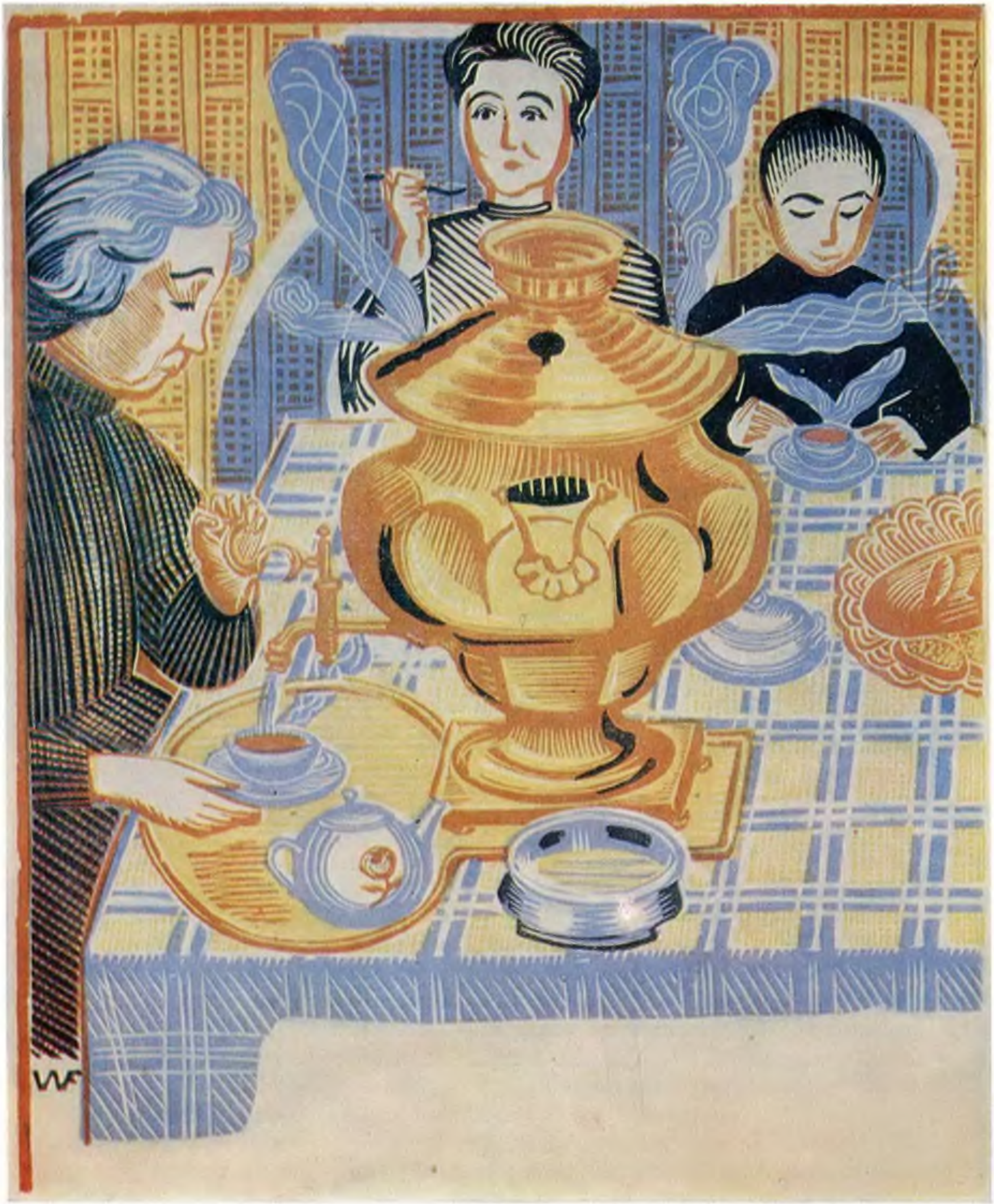
Главной темой творчества Ольги Владимировны были цветы. Иногда — это натюрморты с цветами, иногда — отдельный цветок или букетик, часто без пространственного фона. Можно проследить, как художница работала над силуэтом и ритмом, стремясь объемное и очень реальное изображение положить на поверхность листа, превратить в узор. Поэтому, когда в начале 20-х годов ей пришлось заняться росписью изделий из папье-маше и дерева, работа эта пошла очень успешно, явившись как бы результатом и завершением предшествующих поисков. Коробочки, брошки, вазочки для кистей покрывались лаком и по черному фону расписывались цветами или фруктами и ягодами. Ненавязчивая декоративность, тонкое чувство цвета и бесхитростная любовь к изображаемому делают эти изящные предметы настоящими произведениями искусства.



Фотография семьи Фаворских
Около 1930

Они предназначались для продажи в качестве сувениров. Семья Фаворских жила тогда в Троице-Сергиевой лавре. Андрей Евграфович был бухгалтером только что возникшего там музея-заповедника, Владимир Дмитриевич Дервиз (отец Марии Владимировны Фаворской) работал в Комиссии по охране памятников старины и искусства Троице-Сергиевой лавры, а потом стал директором музея, Мария Владимировна преподавала ручной труд и лепку в Педагогическом техникуме. Хотя все работали, материальное положение было трудным, и заработок Ольги Владимировны служил небольшим подспорьем.
Это было в начале 20-х годов. Но и в глубокой старости она не замыкалась в рамках своей семьи и личного творчества, а по мере возможности участвовала в художественной жизни Загорска и даже выполняла небольшие заказы.

Мария Владимировна Шаховская-Фаворская (Маша).
О моей бабушке — Ольге Владимировне Фаворской (урожденной Шервуд).
1985 год.



В.Фаворский
Семья за самоваром
1929
Цв. ксилография



«На Кооперативной улице в старом доме (прежде принадлежавшем купцам Машанским) у нас было четыре комнаты.
В самой большой посредине, как остров, стояла кровать родителей и наши с Ваней кроватки, на них мы устраивали вигвамы из одеял, сидели на краю с удочками— ловили рыбу; лежа животом на большом круглом столе, рисовали, читали, играли в чепуху.
Тут можно было ходить на голове и чувствовать себя вполне свободно. Но здесь же спиной к кроватям и лицом к окну стояло пианино, — мама играла по вечерам, иногда кто-нибудь пел под аккомпанемент, а по воскресеньям устраивались концерты: вместе с мамой играли — отец на кларнете, М. И. Пиков[6] — на флейте.
В темной столовой стоял именно такой стол и самовар, как на гравюре отца.
В комнате, где жил Никита, половину занимал большой верстак, который постоянно был в работе, здесь лежали инструменты, красивые завитые стружки, Никита вырезал свои удивительные деревянные фигурки.
Но совсем особый мир была бабушкина комнатка, самая маленькая, но и самая светлая — на солнечной стороне. У нее всегда цвели цветы. Помню зимой цветущие розы. У бабушки было так хорошо и красиво. Кровать покрыта старинным ковром, круглый вертящийся столик,— на нем она расписывала брошки и коробочки. Старинные маленькие этажерки, на них всякие удивительные предметы: японские обезьянки из кости, бронзовые фигурки, вазочки.
Бабушка позволяла мне здесь поиграть, но это были совсем другие игры: я тихонько переставляла обезьянок,— они гуляли по диким джунглям — ковру, или лезли на этажерки.
Я играла тихо, как мышка, и не мешала бабушке. Вообще все здесь ведут себя по-другому, не шумят и смотрят на бабушку. А сама бабушка всегда была очень красива. Серебряные волнистые волосы обрамляли приветливое лицо, а ее простые светлые кофточки были как-то особенно аккуратны и изящны.
Когда она разливала чай своими узкими красивыми руками, всем становилось особенно уютно и хорошо.
Я помню бабушку уже старой, она редко выходила из дома, но всегда интересовалась всем — от политических событий до наших детских новостей. Мы должны были все рассказывать ей погромче, она становилась глуховата. Она шутила про себя, что «страсть как любопытна».
Спокойная, справедливая, она, конечно, была центром семьи. Отчетливо помню ощущение детского счастья: возвращаясь домой, знать, что дома ждет бабушка».

4 ноября 1939 года Ольга Владимировна скончалась.
Владимир Андреевич Фаворский. Запись 1939 года (единственная не относящаяся к искусству запись).

«<...> Я ее благодарил за все, благодарил за то, что она была моей матерью, и я в ней имел разумную, спокойную, очень чуткую, очень мужественную женщину (обязан я ей очень многим, представлением о чистоте человека, о честности, о лучших стремлениях человека, об идейности)».
Ольга Владимировна — Владимиру Андреевичу на фронт 2/I-1917. 40-й мортирный артиллерийский дивизион.
«Володя, милый человек! <...> На Новый год желаю окончания войны, мудрого



В.Фаворский
Ольга Владимировна Фаворская
1927. Б., кар.



В.Фаворский
Мария Владимировна
Фаворская-Дервиз
1933. Б., тушь, кисть, кар.

правления — а радости будет много, и так интересно будет жить, и все примутся за работу.
Будьте осторожны — гор боюсь, боюсь, чтобы вы не сверглись с какой-нибудь высоты. Ну, всего хорошего.

О.Фаворская».

Владимир Андреевич (та же запись):
«Расставание — тяжелая вещь, конец большого куска жизни и моего и ее, ведь она продолжала меня в прошлое, я через нее помнил многое, а теперь прошлое умерло, я про него не знаю и спросить не у кого.
Я родился только в 86 году, она же, по-видимому, в 55, и конкретное мое прошлое заволакивается темнотой, память укорачивается и дальше. Я стоял перед своими детьми вместе с Марусей и с ней. Теперь мы перед ними одни... Мягче ее, деликатнее, скромнее трудно себе представить человека, в то же время веселая, бодрая и деятельная и по-своему мужественная и сколько-то даже суровая».

В.Фаворский
Маша
Фаворская
1946. Б., кар.



Ольга Владимировна — Владимиру Андреевичу на фронт. 1916 год.
«От А. слышала, что тебя интересует твоя работа[7], ты оказываешься полезен делу — я этому очень рада. Тогда не так тяжело. Будь здоров и спокоен. Твоя мать».

Татьяна Николаевна Грушевская. Из письма 1962 года.
«Когда мы были совсем небольшими, то есть нам было по 8 лет, Ольга Владимировна по воскресеньям организовала кружок детского рисунка.
Меня и Владимира Андреевича она посадила сразу на рисунок с натуры, тогда как были ученики гораздо взрослее, которым разрешалось только срисовывать с картинок.
И тогда была тишина и сосредоточенность полного напряжения — постоянного подвига».

Племянница Ольги Владимировны, *Татьяна Николаевна Грушевская,* тоже была художницей. Она училась в Строгановском училище (1902—1905), в студии К. Юона и Н. Дудина (1906—1909), в студии К. Киша и, наконец, в частной академии Шимона Холлоши[8] в Мюнхене. По-видимому, она руководствовалась примером Владимира Андреевича, проделавшего подобный же путь несколькими годами раньше.
С 1928 года Татьяна Николаевна поселилась в Загорске. Здесь она преподавала рисунок в школе кройки и шитья (сохранились аппликации, выполненные ученицами по ее рисункам), в 30-е годы делала эскизы росписи токарных изделий в артели «Художественная игрушка». В это же время она работала над графическими сериями: «Швейный цех игрушки», «Цех коней», «В пошивочном цехе». Художницу привлекало почти гротескное соединение серьезного, работающего человека и яркой сверкающей игрушки, оказывающейся в процессе изготовления в самых неожиданных положениях. Писала она и натюрморты с игрушками, и портреты мастеров-игрушечников, в том числе и богородских резчиков. В конце 40-х — начале 50-х годов она преподавала в Богородской профтехшколе и много душевных и физических сил отдала борьбе за сохранение самобытности этого старинного промысла.
Татьяна Николаевна регулярно выставлялась, а в 1966 году в Загорске состоялась ее персональная выставка, приуроченная к 80-летнему юбилею.

Из письма загорского художника А. Н. Орлова. 1985 год.
«Что сказать о хорошем, благородном человеке, о Татьяне Николаевне Грушевской?
В бытовом смысле Татьяна Николаевна была беззащитна. А как художник она была боец. Ее графические портреты (все писаны с натуры) работниц-ткачих, игрушечников напоминают мифологических народных героинь.
В 50—60-х годах я был свидетелем художественного энтузиазма ее как учителя по рисованию в начальной школе.
Кроме уроков по плану занятий, она добровольно вместе с учениками отдавала много времени оформлению класса, школы, к праздникам даже делала оформление праздничных колонн. Иногда она приглашала посмотреть.
По-своему, интересно вела она уроки в младших классах. Обычно планы по рисо-

ванию начальных классов заполнены предложениями развития декоративных начал в виде орнаментики. У нее же уроки были наполнены тематическими заданиями с фигурками людей...
В начале 50-х годов Татьяна Николаевна работала художником на Богородской фабрике <...> Татьяна Николаевна долго и упорно писала и доказывала, чтобы мастерам-резчикам была предоставлена возможность свои творческие работы сдавать в магазин-салон. При ее жизни этого не случилось. О чем она мне часто сокрушенно говорила. Теперь же руководству Богородской фабрики разрешили организовать творческую отдушину для мастеров-резчиков. Такой факт ее организационного чутья и предвидения создает очень благородный образ Татьяны Николаевны. Воплотились в жизнь ее идеи спустя 30 лет. Ей памятник следует за беззаветную жизнь для других, для искусства, народа».

Мария Владимировна Шаховская-Фаворская (Маша).
О Татьяне Николаевне Грушевской. 1985 год.
«Татьяна Николаевна Грушевская, по отцу Бромлей, по матери Шервуд — двоюродная сестра моего отца.
Родной сестры у него не было, а из множества двоюродных сестер Таня была, несомненно, самой близкой. Так сложилось с детства и на всю жизнь, прежде всего потому, что она была тоже художницей, человеком, беззаветно преданным искусству. Эти слова часто говорят для красоты, у нее же это было на самом деле: эта преданность искусству определила весь ее жизненный путь, была ее счастьем и несчастьем.
Я помню тетю Таню с самого начала жизни, у своей колыбели, так как в то время она с сыном Мишей поселилась в Сергиеве и много помогала моей матери, возилась со мной маленькой.
Своего настоящего гнезда, сколько я ее помню, она никогда не устраивала. Весь быт был сведен до минимума, и дело было не только в трудностях того времени и бедности, хотя и это имело значение. Важно было иметь кисти, краски, на чем рисовать, важно было бороться за правду искусства везде, куда приводила ее судьба, а все жизненные удобства и блага — об этом она никогда не заботилась. Можно подумать, что она была из тех женщин, которые ничего не умеют в быту, это совсем не так, она все умела. Так, первые хозяйственные уроки преподала мне она, стараясь привить старательность и усердие в простых домашних делах. Она умела очень красиво вышивать шелком гладью. В моей семье до сих пор хранятся салфетки, вышитые ею в подарок своей тетушке, а моей бабушке Ольге Владимировне Фаворской. Салфетки с синей каймой и букетами цветов посредине к старинным (фирмы Попова) синим чашкам с цветами и золотом, которые бабушка любила и сохранила через все трудности войн и революции. Их доставали по праздникам: помню лето, Ольгин день, на белой скатерти большого стола — букеты цветов, пироги с ягодами и чай в этих чашках, и салфетки на столе.
Эти чашки и салфетки сыграли большую роль в моей жизни, определив для меня навсегда целую область празднично-прекрасного. Не потому ли я стала художником-керамистом и прекрасная чашка волнует меня наравне с живописью?
Тетя Таня присутствовала во всех событиях нашей загорской жизни. Далекие прогулки в лес с отцом, устройство елки, разговоры об искусстве, долгие, увлеченные, за вечерним столом, когда воскресный приезд отца из Москвы собирал друзей



В.Фаворский
Миша Грушевский
1928. Б., кар.



В.Фаворский
Иван Фаворский
1941. Б., кар.

и знакомых в нашей столовой, а мы, дети, должны были спать в соседней комнате.

А детские болезни, когда так хорошо было болеть, потому что «Чиколавна» будет читать вслух или придумает еще что-нибудь интересное!

Она научила меня встречать весну, наблюдать появление проталин и многому очень важному в жизни.

Насколько я могу судить по воспоминаниям и некоторым сохранившимся работам, ее ранняя живопись была яркой по цвету, решительной. Помню, один раз я была еще очень мала, мама взяла меня за ручку, и мы вместе с тетей Таней неожиданно пошли к нашей соседке по дому, у которой раньше я не бывала. Оказалось, что Татьяна Николаевна написала портрет этой женщины с дочкой и хотела нам его показать. Кажется, портрет уже висел на стене, она его подарила. Комната была типично загорская того времени: с горой подушек и подзором на кровати, с салфеточками и т. п., и там на стене висел очень большой и яркий портрет: женщина была с черными волосами и бровями, и глаза были крупные, черные, лицо грубоватое, но большое и яркое.

На портрете она сидела со своей дочкой на фоне этой же комнаты. Как теперь я вспоминаю, по живописи это напоминало фаюмский портрет, удивительным образом сочетавшийся с чертами русской расписной игрушки. Мама говорила какие-то замечания, потом и меня спросили, нравится ли мне, а я ничего не сказала, настолько сильным было впечатление...

Мир загорской игрушки, Загорский музей, Институт игрушки, богородские резчики — все это вошло в жизнь Татьяны Николаевны на долгие годы.

Когда наша семья уехала из Загорска, мы стали реже видеться с Татьяной Николаевной.

После войны, потеряв сына, она осталась в Загорске совсем одна. Были, конечно, друзья, знакомые, но родных там никого не было. Я думаю, что отец предлагал ей как-нибудь перебраться к нам, он беспокоился о ее одиночестве.

Но она была по-своему гордой и очень самостоятельной, никогда не хотела никого затруднять и в то же время всегда защищала свой собственный образ жизни.

И пока были силы, у нее в Загорске было много дел. Когда она приезжала к нам в Москву, всегда привозила показать новые работы богородских резчиков, которым она всячески помогала. Всегда были рассказы об их трудностях, препятствиях, с которыми она неустанно сражалась до последних сил. При этом она оставалась веселым, жизнерадостным человеком.

Татьяна Николаевна прожила очень долго, сама на себя удивлялась, что все еще живет, когда уже не стало ни моей матери, ни отца. Слабая и беспомощная, она продолжала рисовать, и среди ее поздних работ есть замечательные по своей правдивости вещи. Темы взяты самые непритязательные, то, мимо чего ходим каждый день, не замечая: автобусная остановка, двор нового многоэтажного стандартного дома. Самая современная будничная наша жизнь в этих работах приобретает какую-то даже эпичность.

Работа продолжалась и в самые последние годы, когда Татьяне Николаевне стала изменять память и казалось, что реальные люди и окружающий мир перестали для нее существовать. Но в искусстве все это жило. Когда ее навещали, она радовалась, но почти никого не узнавала. Зато говорила всем о Фаворском, которого никогда не забывала, о том, что надо работать, и повторяла свое жизненное кредо: «Главное — спрос с себя».

За всю жизнь я никогда не встречала никого, хоть отчасти похожего на Т. Н. Грушевскую».

Из письма Татьяны Николаевны — Ольге Владимировне. Начало 30-х годов.

«Мы с Михайлушкой очень много гуляем. Он уже успел разок опрокинуть тушь и потерять перо для туши. Словом, помогает по возможности. Первые дни он непрерывно просился в Сергиево и, гуляя по самым прекрасным местам, стонал, словно обреченный. Читает много. Тоска даже подвигнула его написать Никите письмецо. Здесь пока что есть чем питаться, можно работать и гулять по полям до потери сознания. Окружающая природа до того хороша, что хочется все время смотреть — так разнообразно и интересно. Если бы к нам кто-нибудь собрался бы, было бы совершенно невозможно великолепно! Кланяйся всем. Таня».

Сын Татьяны Николаевны *Михаил Грушевский* погиб в 1942 году при бомбежке поезда по дороге на фронт.



М.Фаворская-Дервиз
Весна

Владимир Андреевич Фаворский:
«Мне кажется, что основой подвига является забвение себя.
Когда перед тобой возникает что-нибудь большое, например, Государство или Человечество, или что-нибудь подобное.
Метод искусства, так же и науки, строится на том, что человек забывает себя ради правды в искусстве или в науке, ради красоты или справедливости.
Будучи художником, я больше всего знаю область искусства. Конечно, не всегда забываешь себя, но часто это *происходит* с художником...» [9].

II

Мария Владимировна Фаворская — Владимиру Андреевичу.
Из письма на фронт. 1916 год.
«Я люблю тебя, как маленькая серенькая жаворониха любит жаворонка; рано весной притаилась она где-нибудь в прошлогоднем жнивье и смотрит, а жаворонок взлетает все выше, выше и поет, озаряя всю окрестность своею песнею.
Я люблю тебя, как любит береза позднею осенью широкошумную ель. Береза без листьев, холодная, слезы дождя на каждой ее поникшей ветке, ветер пронизывает ее насквозь. И вдруг она слышит, что шумит поблизости ель. Густая лохматая ель стоит, как летом, такая же спокойная; осенний ветер, дождь и морозы ей не вредят. Прислушивается береза к гудению ее широких тяжелых ветвей, и ей делается тепло и радостно, около нее есть существо, которое устоит против невзгод, потому что знает о вечности, счастье и верует в *хорошее*.
Я люблю тебя, как маленький хрупкий кораблик любит океан. Океан огромный и вширь и вглубь. Кораблик не знает и не узнает всего, что таится на дне его, а там жемчуг и чудные цветы. Кораблик маленький и земной, он не в силах постичь всей красоты океана, но он *счастлив*, что живет в океане и чувствует его великую силу. Счастливы берега, куда приходят волны; доверчиво и серьезно скажут свое свободное слово и уйдут, а песок и камни и люди вдруг прозревают, и им хочется без конца слушать океан».

Мария Владимировна Фаворская, урожденная Дервиз — дочь художника и общественного деятеля Владимира Дмитриевича Дервиза и Надежды Яковлевны Симонович.
Детство и юность Марии Владимировны связаны с имением ее отца Домотканово, где подолгу гостил и работал Валентин Серов — двоюродный брат ее матери.
Начав заниматься искусством, Мария Владимировна пользовалась его советами и консультациями. Два года (1907—1908) она провела во Франции, где работала в мастерской Humbert'a и Martin'a и *слушала лекции* в Ecole des Beaux Arts.
В Москве она посещала мастерскую Юона, а затем поступила в Школу живописи, ваяния и зодчества, которую окончила в 1913 году.
В 1912 году она вышла замуж за Владимира Андреевича Фаворского. У них было трое детей: Никита, Ваня и Маша.
Своим основным делом Мария Владимировна считала воспитание детей. Но жажда творчества ее не покидала. Искусство пронизывало всю ее жизнь: в самые трудные времена на клочках бумаги она записывала впечатления или события — и это была настоящая литература; в голодном 20-м году для продажи на рынке шила тряпичных кукол и зверюшек — уровень был такой, что покупал для своей



И.Фаворский
Портрет Кирилла Флоренского
Конец 1930-х. Б., кар.



М.Фаворская-Дервиз
Гравирующий Никита
1940. Б., кар.

коллекции сам Бартрам...[10] Вместе с детьми из того, что находилось под рукой, мастерила она елочные украшения, цветы, фонарики, маскарадные костюмы. Устраивала театр теней. Получалось волшебство, и дети не только смотрели, но и участвовали в нем.

Из-за хлопот по хозяйству, с которым она справлялась довольно плохо, и из-за болезней изобразительным искусством Мария Владимировна занималась мало, но с большим напряжением и страстью.

Вот как описывает она свои ранние, еще домотхановские опыты.

«Любила я лес и деревья горячо, и невозможного для меня тогда не существовало: например, я пыталась, сидя в сенном сарае, высоко на сеновале, изобразить темноту под крышей этого сарая и дырочку в крыше (конечно, ничего не получилось) <...>

Весной, ранним утром, еще до солнышка, я приходила в восторг от того, как розовая заря отражалась в тоненьком ледке пруда, застывшего от ночного заморозка: тут были стрелы, шпаги, веера, и все блестело голубым, искрилось розовым! Я писала, а солнце вставало из-за дальних полей, и лучи его пронизывались через голый осиновый лесок за прудом. И лучи я тоже старалась запечатлеть на картине <...>

Или — поздней осенью, когда холодела вода и земля делалась жесткой, я уходила далеко и, забывая время, рисовала кучу голых ольховых кустов по берегу речушки, онемевшими пальцами вцепившись в карандаш и сама превратившись в ледышку, восхищалась четким узором голых веток <...>»

Этот жар души не угасал в ней никогда. Восхищение натурой — знакомым, выбранным заранее, выношенным в душе пейзажем или любимым и близким человеком (посторонних она не рисовала) — она впоследствии научилась сочетать с профессиональной выдержкой, умением четко ставить пластическую задачу и последовательно, ни на минуту не теряя цельности (об этом можно судить по незаконченным работам), добиваться ее осуществления. Вот как характеризует ее творчество Татьяна Николаевна Грушевская:

«В портрете, пейзаже, композиции — все такое близкое, лично знакомое, убеждающее не желанием произвести впечатление, а силой большого чувства и интереса. Заражает невозможность равнодушного отношения, страстное желание все заметить и удержать для себя.

Непрестанная тренировка своего чувства, не навязывание его, а возможно полное его сбережение делают убедительным все, начиная от законченного произведения, кончая самым беглым наброском» [11].

Художественное наследство, оставленное Марией Владимировной, состоит в основном из пейзажей и портретов с натуры. Но делала она и композиции — иллюстрации к детским книжкам (например рассказы для детей Л. Толстого), живописные панно, например, «Игры детей» для Музея игрушки в Загорске (1934), «Дети в лесу» для Дворца пионеров в Калинине (1939—1940). В послевоенные годы она иногда участвовала в работе Владимира Андреевича: ей принадлежит часть иллюстраций в оформленных им книгах Наталии Кончаловской «Наша древняя столица» (1946—1949), по ее эскизу осуществлено мозаичное панно «Зима» для советского посольства в Варшаве (1954).

В конце 1939 года Фаворские переехали из Загорска в только что построенный дом на окраине Москвы, и Владимир Андреевич получил, наконец, возможность постоянно жить со своей семьей. Но это долгожданное событие было омрачено смертью Ольги Владимировны. А вскоре началась война, унесшая сыновей.

Потеряв надежду на их возвращение, Мария Владимировна начала писать посвященные им автобиографические записки.

«Эти воспоминания есть единственное, что я могу сделать, чтобы осталась память на земле о двух погибших сыновьях.

И еще это дает мне возможность проходить много раз тот кусок жизненного пути, по которому я прошла с ними <...>»,— писала она во вступлении.

Из записок М. В. Фаворской [12].

«Дедушка Владимир Дмитриевич говорил, что не надо учить *Никиту* рисованию — талант сам найдет себе дорогу. Мы с Владимиром Андреевичем думали иначе; зиму 1922—23 года я учила Никиту и Киру [13] рисовать. Вот, например, один из уроков: зимний морозный день был в разгаре своего великолепия: сияло солнце, голубели тени, искрились снега, в прозрачном, как кристалл, воздухе стояла тишина, тишина маленького городка, утонувшего в снегу. Мы трое — Кира, Никита и я — залезли в сугроб, чтобы быть на определенном расстоянии от предмета



Т.Грушевская
Мастер Сергей Васильевич Савельев
Серия «Цех коней»
1940. Б., гуашь



О.Фаворская
Шкатулка
Начало 1920-х
Папье-маше,
масло, лак

наших наблюдений. «На что это они там смотрят?» — подумал бы прохожий, если бы таковой появился в 12 часов дня на Дворянской улице; но прохожих не было, и никто не мешал нам сосредоточиться.

Большинство взрослых 20-го века идут целеустремленно, у них нет времени глазеть по сторонам. Но самым скользящим, ничего не видящим взглядом, мне кажется, смотрят как раз писатели и художники, когда их умственный взор обращен на что-то другое, не на то, что перед их глазами. Зато когда они рисуют с натуры или хотят унести в своей зрительной памяти то, что видят,— все их существо собирается в зрение, они живут глазами, они ощупывают взглядом предмет и в то же время чувствуют его в пространстве, они восхищаются натурой, удивляются ей, смотря так, точно увидали ее в первый и последний раз.

Дети смотрят внимательно и все замечают, но мне кажется, видят предмет и не обращают внимания на пространство. Мне хотелось, чтобы Кира и Никита не только увидали, но еще и запомнили то, что я предлагала им рисовать. В то морозное утро мы нацелились на дом Флоренских.

Трудно запомнить все сразу; придя в комнату, Кира и Никита начали рисовать, но должны были еще раза два одеться и выбежать на улицу, посмотреть, из какой трубы идет дым, заметить, какая разница между голубым цветом неба и цветом теней и т. д.

Помню, рисовали собаку; это была собственная Кириллова собака, и он ее очень любил. Наглядевшись в сенях на собаку, Никита сказал, показывая на свою шею:







И.Фаворский
Бабушка Ольга Владимировна
1934

И.Фаворский
В.А.Фаворский
Ксилография

И.Фаворский
В хлеву
1934
Ксилография



Н.Фаворский
Портрет Вадима Рекста
Конец 1930-х. Б., цв. кар.



Н.Фаворский
Опушка



Н. Фаворский
Натюрморт
с маской
Пушкина
1937. Б., кар.

здесь у нее белая шерсть распушается, а здесь — показал на свой левый бок — темное пятно. Ребенок отождествляет себя с тем, кого рисует, чувствует его всем своим телом <...>

Мальчики с увлечением рисовали по памяти.

Пробовала дать им рисовать иллюстрации к сказке; Никита с этим справлялся легко. У Кирилла же не было способности компоновать. Зато в обучении грамоте и первоначальному счету Кира обгонял своего медлителя-друга. Никита был к тому же неразговорчив, да и по лицу нельзя было угадать, что он чувствует, видно — размышляет, сосредоточен, но что он думает и видит ли окружающее или ушел мыслями куда-то далеко — не ясно.

Мой папа назвал Никиту «тяжкодум», потому что он не скоро отзывался и долго думал перед тем, как ответить. Но по его рассказам видно, что он был наблюдателен, имел живое воображение. Рисунки же того времени просто изумляют: этот мальчик обладал необыкновенной зрительной памятью, а также склонностью к юмору и редкой способностью к композиции».

Моя автобиография. Никита Фаворский, кот заморский.
1927 года 3 января (отрывки из школьного сочинения).

«Я родился в Москве 10 мая 1915 года под троицын день. Родители мои художники. Отец ушел в это время на войну (германскую). Когда мне был один год, меня один раз напоили плохим молоком, и я заболел детской холерой; думали, что я не выживу, но я понемногу стал поправляться. Болел я в Москве, а когда

стал поправляться, переехали в дедушкино имение — Домотканово (там в крепостное время ткали материи). Я себя помню с трех лет. Один раз моя тетя испекла лепешки в виде букв. Я съел букву Н.

Перед рождеством [14] к нам приехал Михаил Владимирович Шик, чтобы перевезти нас в Сергиево. Меня посадили на санки и потащили по всей Москве на вокзал.

В Сергиеве мы поселились в «Клубе подростков», где мама была руководительницей. Там было очень уютно, а на шкапу стояла банка с патокой. Сторожихой в «Клубе подростков» была Елизавета Дмитриевна, которая топила печи большими поленьями. Вскоре клуб перевели в дом Малышевых. Он был совсем старый. Верхний этаж подновили и там был клуб, внизу было много пустых комнат, и я боялся туда ходить один <...>

Вдруг мама узнала, что с фронта вернулся папа, я был болен жабой, и мама поехала одна. Когда я выздоровел, она и меня повезла. Папа заболел тифом и лежал в больнице, теперь выздоравливал, но еще был слаб и лежал в кровати у себя дома. Хотя он и раньше приезжал, но этот раз я его помню яснее. Я помню, как меня ввели в его мастерскую, как я боялся. На кровати лежал папа, он был бледный и худой и протягивал ко мне свою руку.

Когда он выздоровел, то поступил в чертежники в Москве [15], а бабушка и дедуш-



Н.Фаворский
Битва
1923
Б., тушь, перо



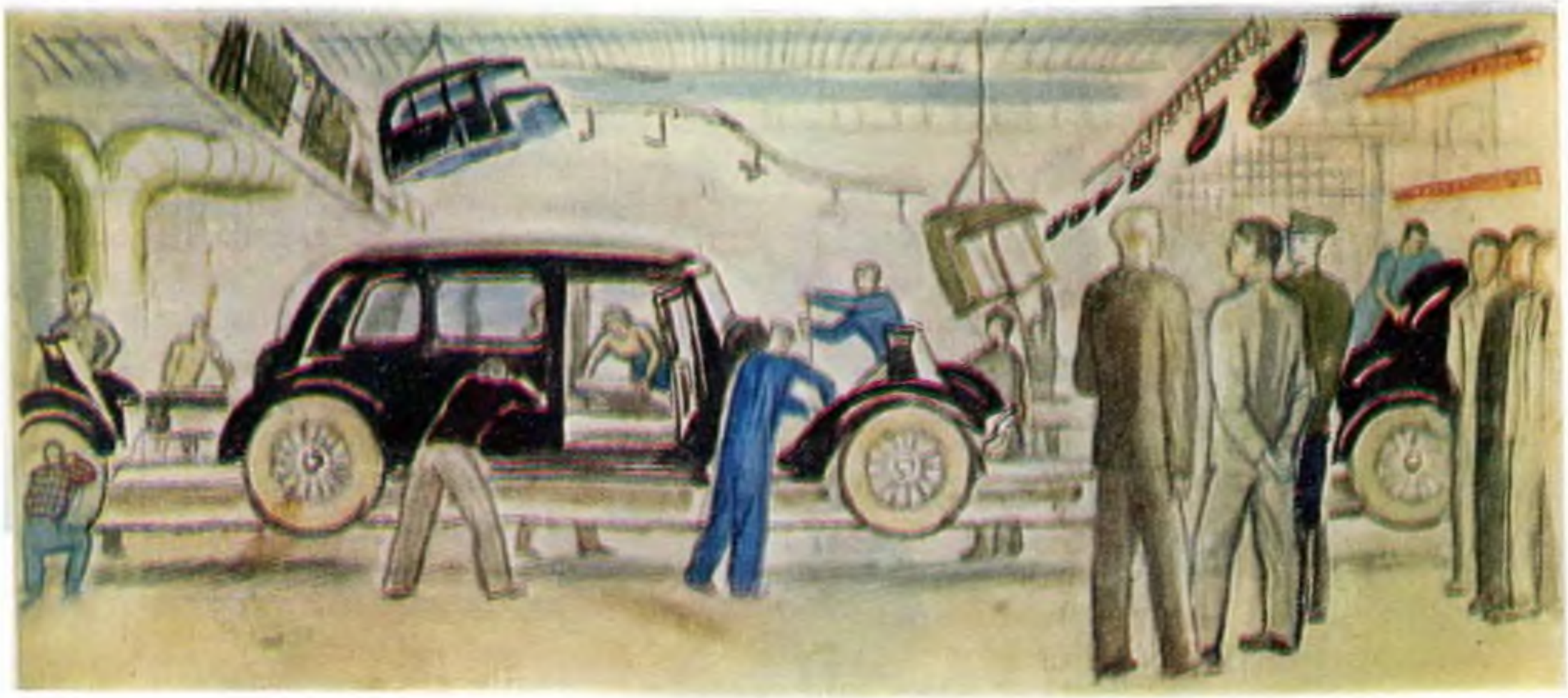
Н.Фаворский
Базарный день
1928. Б., акв.

ка переехали в Сергиево и поселились в Лавре. Мы поселились у них <...>
Один раз папа месил тесто и отбил дно у квашни. Разбитую квашню отдали мне, и я сделал из нее театр. Я брал какую-нибудь игрушку, и, прячась за квашней, я высовывал ее в дыру, и она у меня танцевала и кланялась.
Я с детства очень любил рисовать. Обыкновенно я выпрашивал у бабушки лист бумаги, садился за бабушкин круглый стол, который очень интересно вертелся, вроде тех стульев, на которые садятся, когда играют на рояле, и начинал, очень крепко нажимая карандашом, рисовать так, что на бабушкином столе выдавливалось все, что я рисовал. Рисовал я больше всего войну, а если и рисовал не войну, то непременно на картине изображал солдат.
Товарищей у нас было много. Летом мы играли в солдаты и в войну, а зимой делали крепости и играли в снежки. Раз мы увидели в Лавре корову, которая щипала траву, мы очень испугались, убежали домой и сочинили:
«Бык — корова — много рева».
Одну зиму меня учила грамоте мать Кирилла, а восьми лет я поступил в школу».
Двенадцатилетний мальчик пишет о себе самом в трех,- пяти,- семилетнем возрасте.
А вот как описывает Мария Владимировна его рисунки того же времени:
«Рисовал войну он превосходно: люди, лошади, иногда слоны — взяты у него

в большом, сильном порыве. Пыл воинов в сражении, азарт лошадей, непобедимая сила слонов, движущихся стеной на врага,— все это скомпоновано мастерски.
Иногда бой взят издалека. Никиту, по-видимому, интересовало общее расположение полков, направление атаки, тогда люди и лошади взяты схематически.
Иногда же поле действия взято изблизи, и какие-нибудь два воина, со всеми подробностями амуниции, сражаются на первом плане.
Увлечение войной понятно: годы его детства совпали с двумя войнами, отец сражался сперва на империалистической, потом на гражданской войне...
Да ведь мальчикам всего света свойственно играть в войну, как девочкам всего света свойственно играть в куклы.
Когда война отойдет в прошлое, может быть, и мальчики перестанут играть в войну, перестанут рисовать войну».

Из дисьма Марии Владимировны Фаворской 12/VII-1929.
(Никите 14 лет, как раз тот возраст, в каком он изображен на гравюре Фаворского.)
«Проводили мы третьего дня милого Никитушку в Крым. Очень без него пусто; хотя он тихий, его и не слышно, сидит где-нибудь читает — а без него все время чувствуешь, что самого главного нет <...> Мне кажется, что Никита сильно повзрослел за этот год. Он стал как-то во всем гораздо больше и тоньше понимать. Он очень любит Машку, восхищается ею и любуется, а держать ее не умеет: ей у него неудобно на руках.
Вечером В. А. иногда читает вслух стихи (Богдановича, Жуковского, Лермонтова, особенно увлекались Тютчевым) — Никита с большим интересом и чуткостью слушает стихи и наслаждается как-то уже не по-детски.

Н.Фаворский
Горьковский автозавод.
На конвейере
1936. Б., кар., акв.



Правда, к занятиям все такое же ленивое отношение. Даже на Крым у него осталась работа: написать 2 сочинения <...> Уж не знаю, будет ли заниматься».

Никита Фаворский.
Из сочинения, написанного в Крыму. 1929 год, август.
«Мы сели в лодку и поплыли, причем один греб, стоя лицом к носу лодки. Вскоре мы подошли к мысу Айя. Это была отвесная скала, которая опускалась в море. На ней были нарисованы белые квадраты, которые служили целями для военных судов.
Около вершины Айи парил орел, а под ней шумели волны, разбиваясь об ее отвесные стены. В этих местах на уровне воды было много пещер. Когда волна входила туда, она начинала реветь, как зверь, попавший в капкан, и вылетала оттуда целым каскадом брызг.
Когда мы вышли за мыс, ветер подул нам навстречу, и грести стало трудно. Отвесная скала отошла от берега и уступила место каменистой полосе земли, поросшей можжевельниками.
В воде лежало много камней, на которые бросались волны. Но камни стояли прямо, и волны, разбиваясь, стекали с них тоненькими струйками. Чем дальше мы плыли, тем шире становилась полоса земли, и наконец стали видны и домики Баты-лимана.
Лодка подошла к пляжу, и мы вышли на песок».

В статье «Реализм в детском рисунке» Фаворский писал: «Освоение действительности вообще и освоение действительности при помощи ее изображения — вот что стоит перед ребенком, всегда деятельным и творчески активным»[16]. Эти слова можно полностью отнести и к Никите. Мы видим, как он осваивал действительность и себя в ней и как он это изображал.
Потребность творчества была в нем так сильна, что он находил для него возможности даже там, где этого меньше всего можно было ожидать. Казалось бы, что может быть неприятнее для мальчика, чем принудительное писание сочинений летом на берегу моря? Как видно из писем взрослых, заставить его взяться за перо было очень трудно, но, принявшись за дело, он сразу заинтересовывался и не спешил как-нибудь поскорее от него избавиться. Так же, как в рисовании, он нашел здесь возможность рассказать об увиденном, вернее— изобразить увиденное словами.
Не с такой свободой и силой, как в рисовании, но так же естественно находил он средства, помогающие ему именно изображать, а не описывать. Например, еще в автобиографии банка патоки на шкафу, имя и отчество сторожихи и упоминание о больших поленьях создают образ маленького мальчика в теплой, высокой, но чужой для них с мамой комнате.
А описание морской поездки строится на контрастах: орел у вершины (высота, спокойствие) — и волны внизу, ревущие в пещерах, как зверь в капкане (теснота, темнота, неволя), подчеркнутая этим огромность и тяжесть скалы, вдоль которой плывет лодка,— и полный ветром простор, встретивший ее за мысом. Или: ярость бросающихся на берег волн — и спокойствие прибрежных камней. «Но камни стояли прямо...»
Вряд ли все это делалось сознательно, но привитое с детства умение обращаться



И.Фаворский
Натурщик и маска
1935. Б., кар.



И.Фаворский
Отец за работой
1929. Б., тушь, кисть

с различными материалами и использовать свойственные им изобразительные средства оказало, по-видимому, свое влияние и при встрече с изображением словесным.

Знакомство с разными материалами Владимир Андреевич считал очень полезным для художника, тем более для художника-ребенка. Он писал: «Когда в недавнее время (да и теперь очень часто) человек хотел стать художником, что он делал? Рисовал с натуры карандашом или углем на бумаге и писал масляными красками, ничего другого он не делал, не делал рисунков для книги, для стены, для текстиля или керамики, не знакомился с металлом, с деревом и т. п. Все это считалось ниже достоинства истинного художника, и поэтому, когда ребенок обращается к искусству, ему дают обычно только бумагу, карандаш и краску. Это, несомненно, ошибка. Необходимо ребенку дать всевозможные материалы. Пускай он рисует и на бумаге, пускай он рисует и на стене, делает рисунки к занавеске в своей комнате, рисунок для своего платья, пусть он гравирует и печатает, пусть режет из дерева и лепит, пусть учится отливать из олова и формовать из гипса, пусть рядится, делает для себя костюмы из газеты и т. д.» [17].

Так он и воспитывал своих детей.
В портрете Фаворского, награвированном его младшим сыном, девятилетним Ваней, помимо сходства и выразительности образа поражает тонкое понимание специфики деревянной гравюры. Мальчик не просто овладел техникой ксилографии (что само по себе достаточно трудно), но и научился изъясняться ее языком.
Никита же в этом деле был *просто* мастером.
Как раз в 1929—1930 году он работал над иллюстрациями к книжке «Сами писали» [18], сборнику рассказов деревенских школьников. Несмотря на плохую печать и желтую газетную бумагу, эта маленькая книжечка производит впечатление чего-то драгоценного: так органично легли на ее страницы Никитины гравюры, так точно найдены пропорции листа и изображения, так соответствует сдержанный, но напряженный язык деревянной гравюры той безыскусной, почти эпической простоте, с какой излагают свои правдивые, часто страшноватые истории деткоры конца 20-х годов.
Точная характеристика персонажей, веселая, острая наблюдательность, динамика и вместе с тем тонкое чувство природы, лиризм, восхищение красотой и скрытой грацией домашних животных — все это естественно сочетается в иллюстрациях. Художественные средства подчиняются ему вполне.
О шестилетнем Никите Мария Владимировна писала: «Для него не существует трудностей — он все может <...>» И в 14—15 лет для него по-прежнему нет ничего невозможного, но это уже не просто проявление необычайной одаренности, но и результат художественного воспитания.
Ксилографии к «Сами писали» — *работа* человека, имеющего большой профессиональный опыт.
И действительно, сколько к этому времени было сделано им композиций, нарезано гравюр, создано из разных материалов скульптур... И давно уже началась работа с натуры — рядом с рисунками, сделанными по памяти, в альбомах появились *портреты* окружающих, пейзажи, наброски.
Никита использует самые разные техники: перо, карандаш, цветной карандаш, акварель, гуашь, черная тушь, тушь китайская, размывка. И вот в 14 лет он создает такие зрелые произведения, как «Портрет отца за работой» (тушь, размывка), «Дети Фаворские» (гуашь), загорские пейзажи (акварель, гуашь)...

Мария Владимировна Фаворская:
«Откуда у него это верное чутье к сочетанию предмета с пространством? То, что Владимир Андреевич в течение нескольких лет внушал, объяснял, показывал на примерах своим ученикам-студентам, было вложено в мироощущение и руки этого малолетнего сына, как наследственность от отца.
Кроме того, в нем *слились* еще и небольшие художники: прадедушка Владимир Осипович, бабушка Ольга Владимировна, дедушка Владимир Дмитриевич и я.
В результате получился редкостный цветок искусства. Но его взяла война, не давши ему вполне расцвести и проявить все то, чего можно было от него ожидать».
В наследство от своих предков Никита получил не только талант, но и развивающуюся от поколения к поколению художественную культуру. И от поколения к поколению менялось представление о том, как учить молодого художника. Мы видим, что в 70-х годах прошлого века юная Ольга Владимировна долго, тща-

тельно, по всем правилам академизма рисует гипсовую голову. В середине 90-х годов дети и подростки под ее руководством старательно срисовывают с картинок (надо думать, что это были репродукции каких-нибудь классических образцов), а наиболее талантливые в 8 лет рисуют натюрморты. Вероятно, не эти уроки, а та атмосфера влюбленности в красоту и природу, которую создавала вокруг себя Ольга Владимировна, ее увлеченность творчеством и трепетное отношение к натуре оказали в свое время влияние на Владимира Андреевича. Исключительный талант и помощь замечательного педагога Шимона Холлоши позволили ему выйти на совершенно новые рубежи. К воспитанию Никиты (20—30-е годы) он подошел уже будучи большим художником, выработавшим собственный изобразительный метод. Прежде чем перейти к рассказу о творчестве взрослого Никиты Фаворского, необходимо остановиться на том, чему и как учил его Владимир Андреевич.

Педагогическая деятельность Фаворского достаточно известна. Но, принимая участие в создании Вхутемаса — принципиально нового художественного вуза,— разрабатывая его программы, решая постоянно возникающие вопросы теории и практики, читая студентам такой сложный философский курс, как «Теория композиции», он одновременно думал и о духовных потребностях совсем маленьких детей.

В 1926 году он выступил со статьей «Кое-что о формальной стороне детской книги»[19], где подробно анализировал особенности детского восприятия и творчества и диктуемые ими требования к оформлению детских книг. Книга должна стать понятным ребенку произведением искусства. Он писал: «Итак, перед нами стоит вопрос о детской книге, причем необходимо считать, что, хотя искусство для детей и для взрослых не совпадает, конечно, художник и тем более художник должен быть привлечен к этой работе».

И далее: «Чрезвычайно существенно обставить приобретаемые ребенком мысли и понятия возможно большей качественностью восприятия <...>»

В сущности, это одна из сторон той грандиозной задачи, которая встала во весь рост перед художниками в начале 20-х годов,— задачи создать такое искусство, которое бы пронизывало все стороны жизни и тем самым способствовало ее совершенствованию. К осуществлению этой цели были направлены и работа Фаворского во Вхутемасе, и его дальнейшая педагогическая и общественная деятельность, и его искусство. Он писал: «Всегда считал, что у искусства двоякая задача: познавать жизнь и преобразовывать жизнь, делать изображение и делать вещь <...> Чтобы искусство, понимая жизнь, врывалось бы в жизнь и проникало ее всю»[20].

При такой постановке вопроса особенное значение приобретает воспитание будущих художников. Когда и как оно должно начинаться? Как относиться к искусству детей? В чем его достоинства и можно ли и нужно ли пытаться их сохранить в дальнейшем? Неизбежен ли разрыв между детским и взрослым рисованием?

В статье «Реализм в детском рисунке», написанной в 1934[21] и значительно переработанной в 1935 году[22], Фаворский отвечает на эти вопросы. Никита был тогда уже студентом, и его поразительные успехи подтверждали правильность и плодотворность полученного им в детстве художественного воспитания. А дома рос Ваня, который, хотя и не обладал таким большим талантом, как старший брат, рисовал и гравировал по дереву. Общение со своими детьми, наблюдение за их



Н.Фаворский
Фронтиспис к книге «Сами писали»
1929—1930. Ксилография



Н.Фаворский
Иллюстрация к эпосу
«Давид Сасунский»
1939. Ксилография

развитием, выработанные совместно с Марией Владимировной взгляды на воспитание и память о собственных детских впечатлениях легли в основу статей Фаворского о детском искусстве. «Лично я многому научился у ребят»,— пишет он.

Владимир Андреевич Фаворский. Из разных статей.
«Где-то у Достоевского высказана мысль, что детей надо уважать. Если эту мысль расширить, то она охватит искусство детей.
Надо мыслить, что, несмотря на техническую слабость, рисование детей и живопись в большинстве случаев — искусство и очень живое, увлекательное, непосредственное искусство с реалистическим отношением к действительности.
Кроме того, в детском изобразительном искусстве характерно непосредственное и тоже реалистическое отношение к материалу, к линии, к пятну и, конечно, прежде всего к изобразительной поверхности, к листу бумаги» [23].

«Есть мнение, сравнивающее развитие ребячьего рисунка в его этапах с развитием искусства мирового, это очень похоже на правду. Мы можем говорить, что наше искусство дошло до гипертрофии зрительности (хотя бы импрессионизм XIX века),

тогда как в древние эпохи мускульно-двигательный и осязательный момент восприятия мира играл очень важную роль.

Наши дети, по-видимому, тоже, насколько приходится наблюдать и вспоминать свои впечатления детства, проделывают тот же путь: они начинают с восприятия, основанного главным образом на двигательно-мускульных ощущениях, и к 10 годам, по-видимому, догоняют нас, становятся по преимуществу зрительными существами» [24].

«Мы часто можем наблюдать у подрастающих детей печальное явление, когда ребенок перестает изображать и говорит: «Я не умею». Это происходит оттого, что вдруг на него обрушивается зрительный метод восприятия и изображения, и он начинает от изображения требовать не предметного соответствия, а соответствия оптического, и ребенок говорит: «Так не бывает». Происходит замена действительности оптикой. Как с этим бороться? Было бы чрезвычайно радостно, если бы удавалось детское творчество, не ломая и не отрывая, но и не консервируя его, а постепенно усложняя, переводить в творчество взрослых, не теряя богатств, завоеванных ребенком. И это, по-видимому, возможно. Здесь может помочь, с одной стороны, осторожный подход к зрительному восприятию, с другой стороны, возможно более широкое использование материалов. Всякий новый материал обогащает ребенка художественным опытом» [25].

«Конечно, дети рисуют и становятся взрослыми, и их искусство тоже становится искусством взрослых.

И им, конечно, можно помочь, можно их учить. Но не технике взрослых, а новому видению, новому пластическому пониманию пространства. Нужно очень осторожно заменять одно понимание другим» [26].

В написанной в 1962 году статье «О рисунке» Владимир Андреевич коротко излагает принципы преподавания рисунка с натуры. Они являются прямым продолжением того, о чем шла речь выше:

«Я много раз возвращался к этому вопросу, как преподается рисунок в наших вузах <...> Мне казалось, что преподавать нужно художественный рисунок, главная тема которого — знакомство с изобразительной поверхностью, ее законами и при ее помощи — цельность изображения. Таким образом, преподавание рисунка должно быть строгим, точность должна ему сопутствовать. Не говоря уже о том, что должны изучаться пропорции натуры, как фигуры, так и портрета. Программа этого рисунка может быть следующая: прежде всего нужно, чтобы человек видел силуэт фигуры и силуэт не неподвижный, а какими-то частями лежащий на бумаге, сроднившись с изобразительной плоскостью, а какими-то возникающий из плоскости, а другими — уходящий за плоскость. Так достигается сложный профиль.

Затем должен изучаться пространственный рельеф — глубина. Подобно тому, как мы видим у Рембрандта на офорте женщину со стрелой. Конечно, для этого должна быть поставлена натура. Постановка будет отличаться тем, что передняя плоскость ярко выражена, и тем, что эта плоскость двигается в глубину через все формы. И тут важен следующий прием: в глубину идти от двух точек к третьей, таким образом создавая двумя точками план, а затем идти в глубину, тем все углубляя и углубляя рельеф. Это должно быть изучено в первую очередь. И на этом будет ясно видна цельность вещи, цельность изображаемого. <...>

Н. Фаворский
Весна
1938
Ксилография



Затем может быть поставлен рельеф с пропущенным передним планом. Задание — пропущенный передний план, внимание на втором плане. Первый план подчиняется второму. Очень частое явление при изображениях с натуры. Затем должно быть изображение больше, чем поле зрения. Как бы изображая, ты должен немножко взглянуть направо и налево и подчинить боковые области центру. Таким образом создается изображение, в котором мы находимся, в котором мы участвуем. Попутно должна изучаться бинокулярность — движение близкого и далекого в нашем восприятии и моменты обратной перспективы, которые передают движение задним планам и боковым областям.
Испытанием на цельность изображения может быть сильно ракурсная постановка, видимая сверху. Это изображение, несмотря на свою ракурсность, должно лечь на плоскость, быть относительно нее уравновешенным, как Христос Мантеньи. Ракурсность постановки проверяет плоскостность изображения.
Таким образом, вы видите, что такое преподавание рисунка явится более строгим, чем обычное преподавание, когда рисуются части, одни от нас, другие на нас идущие в полном беспорядке».

III

В 1932 году Никита поступил в Полиграфический институт на отделение книги. Закончил он его в 1938 году. Эти годы были очень значительными для Никиты, приобретшего здесь новых друзей и замечательных педагогов. О том, каким был Никита в студенческие годы и что значило знакомство с ним для его товарищей, можно судить по воспоминаниям его бывших однокурсников и друзей.
Александра Феликсовна Биль, художник-график. Из «Воспоминаний о Никите Фаворском». 1946 год.
«Когда Никита пришел на занятия, меня поразило в нем все. Лицо очень русское, с ясными, очень голубыми глазами. Взгляд немного исподлобья, подолгу останавливается на чем-нибудь одном. Губы ребячьи, пухлые, часто приоткрытые, и еле пробивающиеся усы (Никита был самым молодым на курсе), костюм из чего-то домотканого, мешковатый. Его отличало от всех полное невнимание к себе, своей внешности, и большое внимание ко всему, окружавшему его: новой обстановке, новым людям, совсем другим, чем Никита, людям, на формирование которых знакомство и дружба с Никитой не только наложили определенный отпечаток, но и решили общее направление целого кружка молодежи, для которой Никита стал идеалом и живым примером <...>
Чувствовать природу многие из нас тоже научились через Никиту. Для меня весенняя первая зелень — олицетворение его самого <...>
18 мая 36 года (почему-то в памяти сохранилась дата) Никита позвал после занятий в институте поехать в лес. По северной дороге доехали до «Семхоза» Валя Старикова, мой Андрей[27], Никита и я). Двинулись в лес направо от поезда.
Была ранняя весна, в лесу еще местами лежал снег, но зелень уже распускалась, и все светилось. Вечер и ночь провели в лесу.
Из еловых веток маленьким топориком (топорик был особенный: топорище у него было выточено самим Никитой и хранило на себе культуру деревянной резьбы Загорска) Никита сделал еловые настилы и экраны со стороны леса, в середине разложили костер, подбрасывали в него хвою, красиво разбрасывавшую искры.

На вертеле жарили корейку и кипятили чай...
Говорили мало, но долго не могли заснуть... Ночь была холодной. (Никита совсем не ложился, он и ночью бродил по лесу.) С зарей поднялись. Никита показал нам птичьи гнезда, ручьи... Валя и я бродили с ним около нашей стоянки, а Андрей, разогревшись на солнышке, спал на бугре.
Позже из столба, врытого на поляне, Никита выточил какого-то идола в честь нашего пребывания здесь <...> Потом тронулись в путь. Лесом прошли к шоссе, ведущему к Загорску. Настроение самое бесшабашное и озорное, что доказывается тем, что от «избытка чувств» подожгли небольшую копенку сена. Любовались гигантским костром. Валя и Никита пели.
Днем Загорск. Впервые увиденные улицы его и чудесная архитектура Лавры. Никита, как хозяин, показывал нам ее места. Позднее дома у Фаворских. Помню большую комнату с массой прекрасных книг, столярным станком у окна, пейзаж в окне и печь изразцовую, украшенную переводными картинками — цветами. Для меня все это было очень значительным. Понятнее и яснее становился тот мир, из которого вышел Никита, такой совершенный и особенный. Помню и маленькую Машу с голубыми ленточками в двух косичках, и как Никита носил ее на плечах и она не хотела слезать и ласкалась к «Никитосу». Помню и Марию Владимировну, удивленную нашей небольшой, но шумной компанией и Валиной прожженной юбкой у костра (кажется, Вале что-то дали переодеть). Помню даже обед, которым нас угощали: зеленые щи с яйцом и гречневая каша с молоком».

Андрей Павлович Ливанов. Из выступления на вечере памяти художника Никиты Владимировича Фаворского. 1954 год.
«Мне посчастливилось учиться с Никитой семь лет и быть знакомым дальше, дружить с ним.
Что самое главное мне кажется в Никите? Что всегда удивляло и подчиняло людей, его окружающих, создавало вокруг него какой-то круг очень активно действующих и живущих людей, что характеризует его огромные качества — это цельность его как человека. Это влияло на окружающих и бывавших с ним, живущих с ним близко людей <...>
Огромный след он оставил у нас у всех, кто с ним учился. Можно сказать, что учились мы не у Владимира Андреевича, а учились у Никиты или у Владимира Андреевича через Никиту, потому что мы были людьми совершенно не искушенными в больших вопросах, которые нам предлагал Владимир Андреевич, для нас многое было непонятно, а потом, когда начинал это претворять в жизнь Никита, то оказывалось это все очень просто».

Учение в институте было естественным продолжением художественного воспитания, полученного Никитой дома. Но рамки его значительно расширились. Кроме Владимира Андреевича там преподавали тогда такие замечательные художники, как Михаил Семенович Родионов, Лев Александрович Бруни, Константин Николаевич Истомин, Павел Яковлевич Павлинов. Программа требовала от студентов активной творческой работы.
Никите Фаворскому, накопившему уже большой художественный опыт, не приходилось, как большинству учащихся, бороться с неумением и профессиональной беспомощностью, он проникал в самую сущность ставящихся перед студентами

задач и относился к ним, как взрослый художник относится к собственным творческим задачам. Среди его многочисленных студенческих работ нет таких, которые бы носили следы равнодушия, порожденного непониманием или принуждением. Он не просто усваивал и осознавал художественный метод, но воспринимал его изнутри, всем своим существом. Поэтому работал он горячо и как-то радостно. Институтские работы занимают значительное место в его творческом наследии.

На вечере памяти Никиты Фаворского, состоявшемся 12 мая 1985 года, художник-керамист М.А.Рабинович (сам ученик В.А.Фаворского) очень верно охарактеризовал взаимоотношение личности художника и воспринятого им творческого метода.

«Когда говорят «Фаворский» — что это такое? Это — философия, это — система, это — метод. Конечно, там и философия, и система, и метод. И этот метод — если художник обладает сердцем и умом — облегчает ему выход к людям, к зрителю. В мир! И вот здесь это, мне кажется, очень наглядно видно. Просто прозрачно. Вы видите его ум и сердце, а метод вы просто забываете. Какой метод?! А ведь это суровая и осознанная работа: тут и пространство, тут и ракурс, тут все построено, великолепно!.. Никто, мне кажется, так близко не подошел к методу Фаворского».

Дипломной работой Никиты были гравюры к «Капитанской дочке» Пушкина (1938). В следующем 1939 году он сделал иллюстрации к армянскому эпосу «Давид Сасунский». В 1940 — работал совместно с отцом над калмыцким эпосом «Джангар» и одновременно над картонами к жесткому занавесу в театре Красной Армии на темы «Чапаев» и «Баррикады». Раньше, еще в институте, он иллюстрировал «Разгром» Фадеева и «Тараса Бульбу» Гоголя. Перед самой войной собирал материал для картины «Осада Троице-Сергиевой лавры». С раннего детства занимает Никиту тема битв и сражений, перешедшая со временем в эпическую тему народного героизма.

И как бы в контраст к ней — лирический «Поцелуй» из «Капитанской дочки», мирные сцены из «Анны Карениной», полные жизни «Времена года» (сграффито для санатория в Кисловодске), пронизанная солнцем и птичьими голосами гравюра «Весна в Загорске»...

Художник Виталий Николаевич Горяев говорил о Никите: «Меня поражает, что у него какая-то внутренняя тайна знания жизни, знания, которое выходило за пределы личного опыта <...> Знать от первого соприкосновения с жизнью, уметь читать ее — большое искусство».

Началась война, и пришло время «личного опыта». Не принятый по состоянию здоровья в регулярную армию, Никита Фаворский ушел в ополчение.

Из письма Никиты Фаворского отцу 16/IX-1941 (из лагеря под Волоколамском, где он проходил саперную подготовку).

«Милый папа, будь здоров ты и все наши. Я живу благополучно. Твои оба письма я получил <...> Ты спрашиваешь, удовлетворен ли я? Пожалуй, что да. Я не знаю, что бы я делал сейчас в Москве. Мне кажется, что время сейчас слишком суровое, чтобы делать такое приятное и тонкое дело, как наше искусство. Я, конечно, говорю о себе, так как то, что ты делаешь, всегда найдет себе

место и в настоящее время. Я, конечно, чувствую себя убежавшим от искусства, но я вижу новые для меня вещи, получаю новые впечатления, много работаю. Думаю, что мне это будет на пользу как художнику».

Из письма Никиты Фаворского Александре Феликсовне Биль. 1941 год.
«<...> я нахожусь в ополчении, живу в лесу, работаю. О фронте узнаем из газет. Может быть, нам придется видеть врага. Я думаю об этом с любопытством и страхом, страшно не то, что могут убить (хотя и это имеет значение для меня), а то, как сумеешь вести себя в трудных обстоятельствах. Ну, это как Бог даст, я не унываю. Как-то наши приятели?»
Это было последнее письмо.

Иван Фаворский был мобилизован в 1942 году с первого курса Художественного института в Самарканде (ЦВХПУ). Погиб 10 февраля 1945 года в Восточной Пруссии.

Мария Владимировна Фаворская (записка карандашом, датированная 21 апреля 1953 года, хранилась вместе с фронтовыми письмами Ивана).
«Никитины рисунки детские смотрим и наслаждаемся; Никитины гравюры напечатали, выпустили книгу [28] <...> об Никите товарищи и товарки, учившиеся с ним, вспоминают. Он был сложившийся человек, с душою мудрой и широкой. А ты? Кто вспомнит тебя на всей большой земле?
Близких друзей школьных у тебя не было, среди родных ты ни с кем особенно не дружил, ты уходил один в лес, бродил и думал, и если бы я спросила об чем, ты, вероятно, не смог бы ответить: тебе было 16 лет, а в эти годы мысли и чувства сплетаются в одно, далеки от определенности. То взметнутся и заискрятся, обещая счастье и радости, что-то такое хорошее, что дух займется. То представляются какие-то стены, преграды, которые невозможно перейти и будущее заволакивается черными тучами».

Художник Юрий Борисович Могилевский. Из выступления на вечере памяти Никиты Фаворского 12 мая 1985 года.
«В 1942 году, попав в военное артиллерийское училище, я оказался в одном взводе с мальчиком, я думаю, семнадцати с чем-то лет, которого, как оказалось, зовут Иван Фаворский. (Хотя мне было 16 лет, когда началась война, я перед войной учился в художественной школе и знал фамилию Фаворский.) И вот, когда я встретился в этом артиллерийском учебном взводе с этим мальчиком — Иваном Фаворским, то, должен вам сказать, он очень резко отличался от всех людей, которые там находились. Там было человек 20—25, я не помню точно, но общаясь с ним (а мы с ним дружески общались), я смотрел на него и думал: откуда такой мог получиться мальчик? Как он мог получиться такой мальчик на свете?
Во-первых, он был необыкновенно привлекателен, просто красив. У нас принято ассоциировать с античной красотой, скажем так, что это была какая-то такая русская античная красота.
Ему было тогда 17, наверное, лет с небольшим. И вот я подумал, что этот человек особенно, может быть, как-то воспитан, в нем была какая-то необыкновенная чистота и красота.

Ну, там были еще неплохие ребята, но смею вас уверить, что таких людей там не было. Это был уникальный совершенно парень. Молчаливый очень. Он молчал часами, может быть, даже и днями. Даже это несколько смущало: все были обыкновенные люди, которые разговаривали там, шумели. А он был очень молчаливый... Но когда он уж говорил, то это было весомо.
Вот так я встретился с этой замечательной семьей Фаворских <...>»

Иван Фаворский родителям из артиллерийского училища 22/II-1943.
«У нас сейчас потеплело. Тает. С крыш капает. Был опять в карауле. На солнышке стоять одно удовольствие.
А здорово все-таки наши наступают. Просто на все наплевать, лишь бы на фронте хорошо дела шли. И как известия услышишь, так все мелочи, чем был недоволен, забываются».
Из письма бывшего фронтовика А.В.Великого Марии Владимировне Шаховской-Фаворской. 1975 год.
«Ваш брат мне был очень дорог. Был первым моим командиром в октябре 1943 года во время форсирования Днепра и взятия города Днепропетровска. Мне тогда 18 лет было, мы вместе были почти два месяца, я многому научился у Вашего брата в боевой науке. И вот мигом встретились в 1945 году. Не помню числа, но это было зимой, в Восточной Пруссии. Ваш брат был назначен ком. 4 батареи вместо выбывшего со строя <...>»
Иван Фаворский — молчаливый, не совсем определившийся, таинственный даже для собственной матери,— прожил два последних своих года горячо и целеустремленно. Не успевший проявить себя ни в искусстве, ни в жизни, он умело и твердо делал то единственное дело, которое мог делать юноша из семьи Фаворских в трудный для Родины час.

Из письма Ивана матери, Марии Владимировне Фаворской 28/VIII-1944.
«<...> Ты говоришь, что я ничего про себя не пишу, нечего мне писать. Воюем и все. Спешим поскорее кончить войну. Каждый день приносит новые победы, то в Европе, то у нас. По-моему, в 44 году увидимся».

Владимир Андреевич Фаворский. Из статьи «О войне». 1941 год.
«Империализм германский докатился до абсурдного предела <...> Это как бы обезумевшая машина... Мы же осознаем себя имеющими *что* защищать и отстаивать, уничтожение чего обездолит не только нас, но и все человечество.
Россия вложила в общечеловеческую культуру бесценный вклад и, в том числе, чудесный цветок своего самобытного, всегда ищущего правду, сурового и изящного, лирического и строгого изобразительного искусства».

1. Фаворский В.А. О рисунке. Лекция, прочитанная во Фрунзе 19 сентября 1946 года. Фрунзе, Кыргызстан, 1966.
2. Фаворский В.А. Время в искусстве.— Декоративное искусство СССР, 1965, № 2.
3. Фаворский В.А. Две задачи.— Творчество, 1961, № 1.
4. Владимир Дмитриевич Дервиз (1859—1937), художник и общественный деятель. Друг В.Серова и М.Врубеля. В начале 1920-х годов был членом Комиссии по охране памятников старины и искусства Троице-Сергиевой лавры, а затем — первым директором созданного там музея.
5. Владимир Осипович Шервуд (1833—1897) — художник, архитектор. По его проекту построено здание Исторического музея в Москве.
6. Михаил Иванович Пиков (1903—1973) — художник-график, ученик В.А.Фаворского.
7. Владимир Андреевич был фейерверкером в артиллерии.

8. Шимон Холлоши (1857—1918) — известный венгерский художник и педагог. Из русских художников, кроме Фаворского, у него учились К.Истомин, К.Зефиров, Б.Терновец.
9. В.А. Фаворский. Ответы на анкету юношеского журнала, 1963.
10. Бартрам Николай Дмитриевич (1873—1931) — художник, организатор Государственного музея игрушки (1920). Автор многих статей о русской народной игрушке.
11. Т.Н. Грушевская. Запись по поводу посмертного просмотра работ М.В. Фаворской. 1959 год.
12. Здесь и в дальнейшем цитируются «Записки» М.В. Фаворской.
13. Кирилл Павлович Флоренский (1915—1982) — товарищ Никиты, впоследствии геохимик-космолог.
14. 1920 год.
15. В.А. Фаворский по возвращении в Москву в 1920—1921 годах работал чертежником управления артиллерии при штабе РККА.
16. Фаворский В.А. Реализм в детском рисунке.— В сб.: Искусство детей. Л., 1935.
17. Там же.
18. Сами писали. Библиотечка журнала «Дружные ребята». М., Крестьянская газета, 1931.
19. Фаворский В.А. Кое-что о формальной стороне детской книги.— В сб.: Советской школе — новый учебник, № 5. М., 1926.
20. Ответы на анкету журнала «Искусство», 18 ноября 1959 года.
21. Фаворский В.А. Реализм в детском рисунке. Предисловие к каталогу Международной выставки детского рисунка. М., 1934.
22. Фаворский В.А. Реализм в детском рисунке.— В сб.: Искусство детей. Л., 1935.
23. Фаворский В.А. Об искусстве детей.— В книге-альбоме «Рисунки наших детей». М., 1962.
24. Фаворский В.А. Кое-что о формальной стороне детской книги.
25. Фаворский В.А. Реализм в детском рисунке. 1934.
26. Из статьи «Об искусстве детей».
27. Валентина Гавриловна Старикова и Андрей Павлович Ливанов (1910—1965) (муж А.Ф. Биль) — художники, однокурсники Никиты.
28. Имеется в виду «Капитанская дочка» на испанском языке с иллюстрациями Н. Фаворского. Издательство литературы на иностранных языках. М., 1954.

Смесь

К истории графики 1980-х годов

По мнению исследователей художественного процесса [1], сегодняшняя советская графика переживает «эпоху безвременья». Образные ресурсы прежних школ истощились, а ростки нового качества не консолидировались в нечто цельное, и на аморфном фоне искусство «одиночек», самой природой своей индивидуальности противодействующих обрастанию «обоймой» эпигонов и подражателей, выглядит особенно привлекательно. Но о такого рода явлениях разговор должен вестись в монографическом ключе, тогда как цель обзора — панорамность, то есть характеристика общего состояния «ландшафта», и только в соответствии с этим общим фоном — анализ «пиков» и «вершин».

Общее состояние графики 1985 года представляли несколько больших выставок — Вторая всесоюзная выставка рисунка, гигантская по масштабам, обширные разделы графики в составе тематических экспозиций «Земля и люди» (декабрь 1984), «Сорок победных лет» (июль 1985), «Молодость страны» (август — сентябрь 1985), «Мир отстояли, мир сохраним» (март 1985) и выставок, посвященных 40-летию Победы над фашизмом, в Манеже и Государственной картинной галерее СССР, в зале на Кузнецком мосту и в ГМИИ имени А.С.Пушкина. Так же широко была представлена графика на двух молодежных выставках — московской (на Кузнецком мосту и в зале на улице Ремизова) и VIII Академической в ГКГ и на традиционной осенней выставке московских художников (октябрь — ноябрь 1984) — здесь графический раздел был вынесен в отдельное экспозиционное помещение на Беговой. Все это — не считая выставок персональных (Б.Берендгофа, Б.Дехтерева, Л.Дурасова, А.Ливанова, Л.Сойфертиса, М.Хейфица, Н.Шишловского) и групповых («Девять графиков Грузии» в выставочном зале на улице Горького, 25; «Художники Украины» и «Художники Армении» в Центральном Доме художника на Крымской набережной, «Девять московских графиков» на Кузнецком мосту) и т. д. Столь огромный по количеству и качественно разнородный материал возможно оценить, лишь выбрав для отсчета несколько узловых точек, обособив отдельные выставочные ситуации, представляющие ту или иную проблему современной графики.

Уместно начать обзор с выставок, посвященных 40-летию Победы над фашизмом. Празднование этого события, определив тематический срез экспозиций, породило и неожиданные выставочные параллели. Сегодняшняя графика здесь выступала в окружении искусства военных лет — ретроспективный раздел, уже традиционно присутствующий на выставках подобного рода (был он, в частности, и в составе манежной экспозиции, посвященной 30-летию Победы), в большинстве залов не был вынесен в отдельную, замкнутую в себе пространственную зону, и произведения, его составляющие, непосредственно соседствовали с современными листами, трактующими ту же тему. «Вертикальный контекст», в котором оказались работы художников последних лет, заставил взглянуть на них ина-



И.Захарова
Яузский
бульвар
Б., кар.



Д. Финкельштерн
Печатников
переулок
Б., тушь,
кисть



Г.Ситница
Перечитывая письма минувшей войны.
Цв. литография

че, вызвал к жизни иные критерии оценки, нарушающие привычные мерки «чистого» анализа.

Само искусство военных лет на многочисленных выставках являло картину разнообразную. С одной стороны — представительные, «музейные» серии, законно существующие в системе истории искусства. Работы такого рода, строго говоря, не были «фоном» — они висели в залах ГМИИ имени А.С.Пушкина, сохраняя свою хронологическую обособленность. По сути, экспозиция, организованная музеем к 40-летию Победы (одна из экспозиций — их было несколько), оказалась превосходным показом целого пласта графической культуры 1940-х годов. Здесь можно было увидеть литографии В.Курдова из серии «По дорогам войны», гравюры В.Фаворского из цикла «Самарканд», карандашные и литографированные портреты Г.Верейского и М.Родионова, листы А.Каплана (серия «Ленинград») и А.Каплуна (серия «Петергоф в дни войны»), цветные ксилографии Л.Хижинского из цикла «Пригороды Ленинграда, разрушенные фашистами» (своеобразной «тематической поддержкой» этих архитектурных пейзажей явилась персональная выставка Э.Бернштейна в Музее архитектуры имени А.В.Щусева и отдельные работы, представляющие этот жанр на других выставках,— например, литографии И.Астапова из серии «Памятники Ленинграда в 1943 году» или гуаши Р.Житкова «Петродворец» и «Большой дворец»).

Но было на выставках и другое — огромный массив рисунков и литографий, созданных по свежему впечатлению от событий и не претендующих быть более чем документальными свидетельствами об этих событиях. Известные и неизвестные художники, фиксируя на бумаге фрагменты военных будней, равно не рассчитывали (в большинстве) на музейную жизнь своих зарисовок и не были озабочены самовыражением. Их рукой вело стремление достоверно запечатлеть факт — пусть бегло, «для себя» (а многие рисунки выполнены без оглядки на академические правила и традицию), но с первоначальным ощущением причастности любого факта этого времени к объему «большой истории». Основной пафос этих небольших в массе своей листов — «так было» и лишь затем — «я это видел».

Можно читать это как хронику военных лет. Н.Обрыньба делает зарисовку деревни («Деревня Слободка») — и вслед за тем фиксирует картину ее разрушения немцами («Сожженная Слободка») — и здесь проявляется не только последовательность документалиста, но и общая установка культуры 1940-х годов на то, чтобы сказать непременно «всю правду», «как бы ни была горька». В соответствии с этой установкой лирик Ю.Пименов создает страшный лист «Убитые», а Д.Шмаринов выстраивает целый протокол фашистских зверств (серия «Не забудем, не простим»). Художники осознают себя свидетелями истории; мобильная графика запечатлевает ее фрагменты, сохраняя их для потомков. Москва 1942 года предстает в цветных линогравюрах И.Соколова и в литографиях И.Райской, Москва 1944-го — в акварели

Л.Бруни. В 1943 году Б.Зенкевич рисует Смоленск, а Е.Кибрик — Сталинград, 1945-м годом датированы германские зарисовки М.Володина, А.Дейнеки, К.Финогенова — весь путь «по дорогам войны» художники-хронисты проходят вместе с армией. Литографии В.Богаткина воссоздают эпизоды боев — от первых сражений до взятия рейхстага; в рисунках А.Коренцова (серия «Солдаты»), А.Гончарова (цикл «В прифронтовом госпитале»), В.Цигаля («Нашел мину», «Беседа»), в цветных литографиях В.Горяева («Обед бойцов», «Партия в шахматы», «Фронтовой сапожник», «За водой»); в острых и лиричных «репортажах» Л.Сойфертиса из серий «Оборона Севастополя» и «Севастопольский альбом» война предстает со стороны нарочито будничной, «житейской». А многочисленные фронтовые портреты (среди их авторов — С.Боим, С.Борзин, В.Власов, Л.Говоров, В.Зимин, В.Киселев, А.Кокорин, А.Лаптев, Б.Преображенский, Л.Резницкий, Х.Сандлер, В. Скуридин, С.Хинский, А.Чалов — всех перечислить невозможно) в сумме представляют победивший народ: именно так смотрится эта галерея «обычных лиц» — «Летчик» и «Батька» А.Лаптева, «Регулировщица» и «Сержант Цветкова» Л.Ройтера, «Партизан Митя» с рисунка М.Гордона, «Снайпер Малоштанов» с литографии П.Кирпичева и «Старшина Исаков» с рисунка В.Арлашина, безымянные «Часовой» Л.Бруни, «Раненый сержант» и «Солдат-почтальон» Э.Визина, «Два бойца» — две молодые девушки с рисунка В.Вакидина. Потом на основе этих «летописных» набросков создано будет многое — серия рисунков углем А.Кокорина «Воспоминания о войне», циклы литографий В.Власова — «Отряд товарища В.», «Ленинградские партизаны», «В партизанском крае», зарисовки В.Горяева оформятся в серию «Солдатский юмор»; для многих пережитая война останется главной темой творчества. Но и сам этот поток документальной графики по прошествии времени обнаруживает в себе новые ресурсы выразительности. Непритязательные рисунки-свидетельства, как бы вставленные в раму наших сегодняшних представлений о том, чем была для людей последняя война, приобретают значение фактов не столько рисовальной, сколько духовной культуры: их восприятие отягощается обертонами памяти и исторического знания.

Это знание не может не сказаться и при взгляде на современную графику, посвященную военной теме. И в этом смысле выставки к 40-летию Победы представили материал, вызывающий на разговор об искусстве в неожиданном для подобных разговоров ключе. Прошлое и настоящее, сопрягаясь в едином пространстве экспозиций, провоцировало срав-

Э.Визин
Солдат-почтальон
Б., кар.





Л.Бруни
Военная елка
Акварель

Г.Ечеистов
Военный натюрморт
1942. Акварель





И.Большакова
Портрет матери с «гжелью»
Б., кар.

нение часто даже не искусствоведческого, а морального плана.

Попытки аргументированно объяснить, «что такое хорошо и что такое плохо» в искусстве, не всегда удаются. В самом деле — всегда ли техническое качество графического листа, да еще соединенное с безусловной содержательной заявкой, гарантирует художественный результат? Что должно стоять за качеством, чтобы произведение состоялось? Цветная литография А.Кульшарова «Дневник Тани Савичевой», привлекавшая внимание посетителей выставки к 40-летию Победы в Манеже, обладает качеством исполнения — но оправдана ли отвага художника, не побоявшегося имитировать на красиво организованном по цвету листе корявые буквы детского почерка — «бабушка умерла», «мама умерла», «все умерли», «осталась одна Таня»?

Искусство, конечно же, на все имеет право, на любой материал. Но каждый творец должен это право для себя лично ощутить — собственное «все дозволено». После «Блокадной книги А.Адамовича и Д.Гранина невозможно читать художественную прозу о блокаде, написанную теми, кто блокаду не пережил, здесь любая сочиненность — ложь. Мы видели на выставках скупые литографии блокадниц — Л.Гагариной и А.Мордвиновой, трагически-резкие линогравюры, ксилографии и монотипии С.Юдовина и мягкие, тональные, почти живописные литографии А.Каплана из серии «Ленинград» (в них город — уже переживший блокаду, пронесший свою вечную красоту сквозь разрушения и смерть); наконец, во множестве были экспонированы знаменитые листы А.Пахомова из циклов «Ленинград в дни блокады», «Ленинград в дни войны и восстановления» и т. д. Рядом с этими работами трудно воспринять, скажем, серию карандашных рисунков В.Дранишникова «Страницы блокадной хроники» (здесь тоже есть лист «Дети блокадного Ленинграда») — столь не соответствующей материалу кажется благополучно-ровная штриховка, аккуратность растушевок... А в цветном офорте О.Андреева «Дети ленинградской блокады» среди неуместно иконописных лиц сразу обращаешь внимание как бы на цитату из «Дневника Тани Савичевой» А.Кульшарова— обрывок тетрадного листка со словом «умерли». Конечно же, никто никого не цитировал — просто сходная основа порождает и сходные штампы,— но столь болевая, трагическая реальность, уж коль скоро она делается предметом художнической рефлексии, может стать искусством, только претворившись в мощном потоке авторской воли, авторского индивидуального сознания и переживания. В противном случае — независимо от того, чего хотел художник, — получается не осмысление темы, а спекуляция на ней. И, быть может, какие-то страницы войны, особенно страшные и пронзительные, сами сопротивляются наглядности? Специфика изобразительного искусства — делать пред-

ставляемое явным. Когда читаешь про блокадных детей, похожих на маленьких, апатичных старичков,— это видишь, но не до конца: естественное чувство боли не дает увидеть до конца. Может быть, до конца и не надо — достаточно знать и помнить?
Штампы сегодняшних восприятий особенно резали глаз в соседстве с подлинным искусством военных лет. Пожалуй, именно подлинность в нем в первую очередь и привлекала — та подлинность, что располагается поверх качества. Искусство это даже в своей «внемузейной» ипостаси не сводилось целиком к непритязательной хронике — здесь были вещи, выполненные неторопливо и тщательно, с уверенным мастерством (таковы, например, рисунки итальянским карандашом А.Лаптева); были листы, созданные впоследствии, по воспоминанию (среди них можно назвать выразительную акварель С.Боима «Дорога жизни. Ладога», датированную 1947 годом); оно не исчерпывалось сугубо военной тематикой— но все равно вся графика тех лет косвенно о войне говорила, войной была отмечена — и вполне мирные пейзажные акварели Т.Мавриной («На Якиманке») или В.Конашевича («Утро на Петровской стороне»), и «Военная елка» Л.Бруни, и «Военный натюрморт» Г.Ечеистова, и лирический лист Н.Чернышева «Летом в городе». Связаны с темой борьбы и освобождения и гравюры В.Фаворского 1940-х годов («Александр Невский», «Кутузов», «Минин и Пожарский»), и тогда же исполненные иллюстрации Е.Кибрика к гоголевскому «Тарасу Бульбе», и многое другое.
В сумме все это искусство в составе экспозиций к 40-летию Победы играло роль своеобразного индикатора, проверяющего на правду и истинность сегодняшние слова о войне. Им, этим индикатором, сразу зачеркивались поверхностные плакатные решения (работ такого рода особенно много оказалось на выставке «Мир отстояли, мир сохраним»— цветные ксилографии В.Мишина из серии «Не превратим людей в мишени», гуаши Н.Марковой из цикла «Война», темперы В.Макеева «Борьба» и прочее), и он же позволял острее



Ю.Багдасаров
Уходящий мир старого Газароса
Офорт

ощутить схематизм избитых ассоциативных ходов.
Кажется, что одинаковость, стереотипность сюжетно-композиционных решений — главная беда молодых и не очень молодых графиков — во всяком случае тех, кто стремится к созданию выставочной графики «картинного типа», своего рода тематических композиций в литографии, офорте, свободном рисунке. Сколько их было на выставках — однообразно развернутых репрезентативным строем по плоскости персонажей, чья генеалогия и судьба прочитывается в немудреном шифре смотрящих со стены фотографий!
Автолитографии молодого москвича С.Алешкина «Отец» и «Сын» (серия «Отчий дом») заставляют вспомнить тематические зарисовки В.Попкова; точно по тому же рецепту решена тема связи поколений в офортном трип-



И.Силиня
Чествование пахарей
Из серии «Сельские работы»
Акварель

тихе В.Пименова «Памяти павших», где уже традиционные листочки солдатских писем и фотографий («временной код»), повинуясь развернутой форме изображения, переместились из средника в левую часть — и, кажется, они же перекочевали затем на фон цветной литографии Г.Ситницы «Перечитывая письма минувшей войны» (серия «Мгновения памяти»). А если от автолитографий тбилисского графика З.Дейсадзе («Раненый солдат», «Проводы», «Сорок лет спустя», «Воспоминание») перейти взглядом к литографской серии «Под мирным небом» художника из Нальчика А.Аккизова («Ожидание», «Мир над ущельем моим»), то вновь бросится в глаза поразительная близость образно-пластического мышления. Таких «пар» и «цепочек» немало было на выставках к 40-летию Победы. Отдельно взятая работа могла показаться красивой, изобретательной, «сделанной» — но в пространстве зала ей находились «близнецы», столь же эффектно выполненные и столь же по сути и по чувству вторичные.

Все сказанное не означает, что на выставках к 40-летию Победы не было удачных работ,— конечно же, они были и были заметны.

Г.Поплавский представил несколько автолитографий из цикла «Время длинных ножей», выполненных с жестким мастерством (здесь страшная сцена расстрела саркастически именуется «Сельский мотив», а почти плакатный в своей выразительности «портрет» фашиста-завоевателя носит название «Охотник из Тироля»). Останавливали внимание цветные автолитографии ленинградского графика В.Вильнера из серии «Годы и память» — трудные для «чтения», с фигуративной перенасыщенностью листов, внутри которых в сложном синкопированном ритме взаимодействуют реалии действительно бывшего с овеществленными метафорами авторской памяти, порождая дробно-повествовательное целое. Привлекали акварели москвички Е.Ключевской (серия «Листы воспоминаний») — тонкие, приглушенные, деликатные по интонационному строю. Из более «молодых» работ можно отметить монотипии киевлянина В.Гукайло «Раненые стены» и «Победу празднует небо» (цикл «Город после боя»), рисунки москвичей М.Сухарева («Прощание», серия «Москва военная») и Д.Санджиева («Дома», «Каменные бабы»). Среди листов, так или иначе связанных с мотивом памяти, наиболее органично выглядели те, авторы которых как бы не стремились сказать «последнюю правду» о войне, привлечь внимание зрителя особенно острым, бьющим по нервам сюжетом или же глубокомысленностью образной символики. Только у такого рода работ был шанс не потеряться в обширных экспозиционных пространствах и остановить внимание зрителя, уже воспринявшего ретроспективные части экспозиции, не слишком умалившись от сравнения.

Вообще же различного рода хронологические и географические сопряжения работ стали популярны в нынешней выставочной практике. Иногда это происходит в силу необходимости (как на выставках современной графики в ГМИИ имени А.С.Пушкина, где, так сказать, сами стены обязывают), но чаще является сознательным экспозиционным приемом, позволяющим резче высветить те или иные закономерности художественного процесса. Например, на выставке «Сорок победных лет» в Манеже, представившей образцы искусства почти всех социалистических стран, можно было заметить, что искусство восточноевропейского региона — во всяком случае в той его ангажированной, тематической и публицистической линии, что преобладала в экспозиции,— переживает сходные ситуации (это касается и проблематики, и художественного языка). Так интернациональная экспозиция обнаружила общность тем, идей и образных средств, сближающую национальные варианты изобразительного искусства. А выставка «Молодость страны» с ее последовательно хронологическим расположением залов — от 1920-х до 1980-х — позволила ощутить характерные черты некоторых этапов развития советского искусства. Особенно полно и интересно была здесь представлена графика конца 1920-х — начала 1930-х годов — первоклассные работы А.Остроумовой-Лебедевой («Летний сад в инее», «Пруд в Павловске»), П.Кузнецова («Армянская колония в Сочи»), А.Дейнеки («Севастополь. Вечер», «Динамо. Севастополь», «Гидропланы», «Футболисты»), Л.Бруни («На ветке над водой», «Спящий Ваня»), В.Конашевича («Зимний пейзаж. Павловск», «Портрет дочери»); рядом со знакомым и ожидаемым — неожиданный и прекрасный Ю.Пименов («Художники в мастерской», «Обнаженная с губкой»), не похожий на себя «тихий» А.Дейнека («Зима. Девочка у окна»), малоизвестные акварели В.Милашевского («Летний сад»), Т.Шишмаревой («Футбол»), В.Бехтеева («Портрет молодого бухарца»). И вслед за тем — сразу, в очередной галерее — искусство 1970—1980-х. Минуя промежуток длиной в тридцатилетие, сегодняшнее искусство сопрягается с наследием, ставшим уже классическим. Из одного законченного и фиксированного в своих образно-пластических границах периода зритель попадает в другой, столь же, кажется, завершенный и уже принадлежащий истории искусства. Там — камерность, живописность, раскованный артистизм; здесь — голоса бо-

лее форсированы, и в языке — если рассматривать его суммарно — больше жесткого графизма. Но сменился и круг тем: пейзаж, спортивная сцена (Н.Кашина «Парашютисты», Т.Шишмарева «Футбол», А.Дейнека «Футболисты», «Гидропланы») не требуют «речевого напряжения» — но чтобы быть убедительным, говоря о таких глобальных событиях, как покорение космоса (И.Хелмут «Начало», А.Чебыкин «Мечта осуществилась», А.Дембо «Здравствуй, земля»), и тем более, чтобы быть услышанным в открытой публицистике (И.Пауль «Чили», «Опасность»; Н.Селещук «Информационное сообщение», «В какой-то миг») — нужны приемы ораторские. Правда, нельзя не отметить, что если художники, чьи произведения экспонированы в ретроспективном разделе, действительно представляют свою эпоху, то для раздела современного подбор имен оказался более случаен.

Но тематические выставки — независимо от тематики — никогда и не претендуют на полноту выражения современной ситуации в том или ином виде искусства, на представительство проблем и тенденций в развернутой форме. У них иная задача — обнаружить некоторый сюжетно-тематический срез, в котором целое все равно отражается, но отражается косвенно и побочно. Скорее, поводом для разговора о графике как таковой мог бы послужить материал двух молодежных выставок, прошедших в 1985 году. Одна из них демонстрировала работы московских художников (на Кузнецком мосту и на улице Ремизова), на другой (ГКГ СССР) — состав экспонентов был шире, включая молодежь всей страны, получившую образование в системе Академии художеств.

Обе выставки были масштабны, представительны (в том смысле, что за ними вставала некоторая художественная реальность) и вызвали обсуждение в печати. В ответ на статью Т.Балашовой в «Московской правде»[2], где реализм выпускников Академии в положительном смысле противопоставлялся формальному экспериментаторству москвичей, появилась статья в «Московском художнике»[3] — с совершенно обратным итогом. Но характерно, что мнения резко разделились только по поводу состава живописных разделов выставок: графика, широко представленная на обеих экспозициях, в полемике не поминалась. Тому были причины. Действительно, если живопись на Кузнецком мосту и в Государственной картинной галерее СССР в сравнении обозначила резкий контраст художественных установок внутри одного поколения, то графика, напротив, выглядела в массе своей достаточно однородно, являя как бы картину всеобщего благоденствия в данном виде изобразительного искусства. Но за техническим разнообразием и повсеместной профессиональной грамотностью не исчезало ощущение какой-то внутренней аморфности — как будто молодые художники, достигнув некоего среднего уровня, уютно на этом уровне и устроились (не случайно на обеих выставках ни один экспонат графического раздела не стал «гвоздем программы» — и тому виной не только «тихий голос» графики, не способной конкурировать с напором тут же висящей живописи).

Иногда в листах недавних выпускников присутствует как бы прямая ссылка на источник художественного видения (так, О.Пен в гравюрах на меди к «Бедным людям» Ф.Достоевского отталкивается от работ своего учителя — Г.Епифанова); чаще в них ощутима связь с традицией более «протяженной» и более общего свойства (так, например, в русле ленинградской книжной графики 1930-х годов выполнены рисунки молодых ленинградцев к литературе примерно этого времени — Е.Маршаковой к книге И.Дворкина «Костер в сосновом лесу» или В.Лямина к «Республике ШКИД» Л.Пантелеева и Г.Белых).

В факте влияний нет ничего «порочащего» — вполне естественно в начале своего пути искать опоры в искусстве учителей, ближайших и дальних. В конце концов дебют — а большинство представленных на молодежных выставках работ можно счесть дебютами — и оцениваться должен как дебют: всего лишь заявка, обещание.

В числе работ были разные. Были — привлекающие вкусом, фантазией, умелым использованием декоративных качеств цвета — например, листы львовского графика В.Ковальчука из серии «Сутки» (тушь, акварель), работы латышских художниц И.Силиня («Набережная в Сплите», акварель) и Л.Динере («Шествие», «Пастораль» — цветные цинкографии). Были и откровенно салонные (почему-то более всего их оказалось среди портретов) — такие как пастель Б.Вечере «Студентка», офорт Т.Циплаковой «Зима» («Б.Ахмадулина»), больших размеров пастельные портреты А.Дудина («Портрет искусствоведа Ольги Клейменовой», «Портрет старой колхозницы», «Портрет с брелоками», «Портрет польского гонщика Болеслава Шведа»). Были просто слабые в художественном отношении — взять хотя бы акварели В.Орлова («Куликовская битва», «Молитва»). Но в массе дебюты производили впечатление добротной уверенности, и в этом главном качестве — добротности — отвечали тому состоянию графики, которое было явлено на выставках «взрослых». И не только в этом. Точно так же, как на всесоюзной выставке «Земля и люди», представляющей художников всей страны, можно было говорить о традициях национальных школ только в очень общем плане, отмечая, например, свойственный эстонскому искусству рациональный и холодноватый интеллектуализм (портреты Э.Тихеметс-Вийрес, натюрморты К.Пуустак, выполненные в технике мягкого лака) или фольклорность, в той или иной мере питающую графику Украины (офорты киевлянина В.Безуглова «Картинки Сорочинской ярмарки», монотипии художника из Львова И. Остафийчука «На работу. Рыбаки», «Женщина с козой»), так и VIII Молодежная демонстрировала скорее объединяющие художественную молодежь разных республик изобразительные принципы, нежели национальные их различия. Впрочем, «местный колорит» служил основой некоторых удачных работ — можно назвать здесь цветные офорты тбилисских графиков И.Гигошвили (серия «Времена года») и М.Абрамишвили (серия «Моя Кахетия»), своеобразные «портреты-жанры» в технике офорта художника из Кисловодска Ю.Багдасарова («Пчеловод Петрос», «Уходящий мир старого Газароса»).

Тем не менее среди множества профессионально крепких работ почти не было произведений, способных стать неким событием, поразить — отвагой ли, неожиданностью, «лица необщим выраженьем»... При этом средний уровень обеих выставок формально был вполне высоким. В экспозициях «Московской молодежной» заметны были яркие, аппликативные гуаши Ю.Устиновой («Черника и брусника», «Дачная дремота»), тревожащие воображение акварели А.Борисова («Утренний пробег», «Зима на юге»), — правда, автор отчасти заимствует поэтические обороты из живописи Н.Нестеровой. Приятное впечатление оставляли пейзажи К.Баласановой («Церковь Вознесения», акварель), В.Хлебниковой («Казахстан», офорты; «Мангышлак», литография), К.Кониной («Торговые ряды в Плесе», акварель), В.Ельницкой («Улица в Тарусе», акварель), О.Дулатовой («Московские бульвары», ретушь), Г.Юрченко («Солянка», ксилография); среди малочисленных портретистов запоминался И.Шаховской («Два солдата», «Портрет Н.Родионова» — карандаш). Но, пожалуй, наибольшие удачи на обеих выставках сосредоточились в разделе иллюстраций. Конечно, трудно судить об этом жанре, видя один-два листа из цикла,— но часть работ молодых художников получила полиграфическое воплощение, и вышедшие из печати книги показывают плодотворность работы таких графиков, как Л.Шульгина (иллюстрации к книге С.Рассадина «Сатиры смелый властелин»), П.Караченцов (иллюстрации к книге П.Хэртлинга «Хуберт, или Возвращение в Касабланку»), С.Бордюг (иллюстрации к книге Н.Эйдельмана «Что там за морем-океаном»). Хочется отметить также иллюстрации К.Орлова к повести Р.Брэдбери «Вино из одуванчиков», рисунки художника из Ташкента А.Пономарева к «Оливеру Твисту» Ч.Диккенса и рисун-



В.Ковальчук
Ночь. Из серии «Сутки»
Тушь, акварель, перо

ки Л.Тишкова к «Сочинениям Козьмы Пруткова». Особенно — Тишков: его увлекательные и страшноватые фантасмагории одновременно и соответствуют духу литературного источника, и показывают творческую зрелость автора, выстраивающего на бумаге собственный мир, параллельный миру текста. Среди удачных книжных решений — лаконичное и остроумное оформление сборника «Английской народной поэзии для детей» Е.Герчук, красивые и изысканные линогравюры И.Марц к средневековой повести Кретьена де Труа «Ивейн, или Рыцарь со львом». Самым же популярным автором оказался А.Грин — к его прозе обратились сразу трое экспонентов VIII Академической: Е.Штанко из Киева — к «Алым парусам», Е.Пушкарева из Ленинграда — к «Колонии Ланфиер», а О.Арадушкин из Московской области представил темперу «Города Грина», населив пространство листа всевозможными гриновскими персонажами, чьи разноцветные фигурки мерцают в романтической дымке, подобно блуждающим огонькам.

Вообще иллюстрация на выставках всегда вызывает один и тот же вопрос — уже почти риторический. Если просто авторская графика представляет художника, строй его мыслей и чувств, то кого представляет иллюстрация? Художника, писателя, реальность текста или реальность, стоящую за текстом? Иллюстративные циклы молодых графиков тоже не позволяли ответить на этот вопрос однозначно. Широко они были представлены на выставке «Художники Украины», которую по возрасту экспонентов с оговорками можно рассматривать в контексте молодежного искусства. С.Якутович, уже признанный, несмотря на молодость, мастер, иллюстрируя разную литературу — «Петра I» А.Толстого и «Трех мушкетеров» А.Дюма, эпос «Калевипоэг» и «Обломова» И.Гончарова,— всякий раз работает по-другому. Не изменяя простому игловому офорту, он максимально использует богатые возможности этой техники: офорт то звучит с резкостью линогравюры («Петр I»), то мерцает полутонами («Обломов»); ломкий штрих, едва читаемый в мареве фона («Униженные и оскорбленные» Ф.Достоевского), весело, энергично и победно «пружинит» в почти эмблематических полосных иллюстрациях к «Трем мушкетерам». Художник скрыт за материалом, в который он со всей страстью вживается,— и за собственной мастеровитостью. Напротив, гуаши В.Гордийчука неизменно позволяют обнаружить авторское начало независимо от литературной основы. Фольклорная веселость, декоративная праздничность, почти лубочная наглядность «потешных» картинок, естественно присутствуя в листах к «Народным рассказам» М.Вовчок, к сборникам «Украинские фольклорные мотивы» и «Украинская любовная лирика», столь же органично прижились







А.Лабас
Танки
идут на фронт
1943
Акварель

А.Дейнека
Берлин. Разрушенные здания
1945. Акварель, темпера, кар.

Н.Благоволин
Метро «Сокольники»
Из серии
«Москва. Александровский сад»
Смеш. техника

в иллюстрациях к чеховской «Каштанке» и к «Алисе в Стране Чудес» Л.Кэрролла — в материале, казалось бы, чужеродном этой красочной стихии и требующем иной трактовки и иного прочтения. Однако художник преобразует «чужое» в «свое», — свободно играя персонажами и реалиями разной литературы, он в конечном счете самовыражается в иллюстрации — и это самовыражение не вызывает протеста.

Подобная разница подходов касается не только иллюстрации, она — общей природы. На одном полюсе — желание запечатлеть в движении карандаша, кисти, пера, резца или офортной иглы «стенограмму» состояния души (для графики, можно считать, «видовое»), на другом,— напротив, потребность сделать высказывание объективным, вывести графику за пределы лишь «душевного пространства»[4]. Быть может, последнее — от недостаточной уверенности в возможностях собственного слова. И, как следствие, обильно присутствует на текущих выставках графика, заведомостью идей и лапидарностью строя похожая на плакат или лубок, графика, ищущая опоры в репрезентативности живописной картины или, напротив, в безоценочной объективности натурного рисования, наконец, графика, целиком полагающаяся на свойства самого материала.

Диапазон средств графика огромен. Художник, выработавший свою манеру в ксилографии, не может следовать ей в офорте: специфика материала во многом определяет язык. Предполагается, что, владея несколькими техниками и имея возможность всякий раз выбрать способ воплощения для той или иной темы, автор гарантирует себе свободу от штампов личного почерка, от самотиражирования. Так, например, А.Чебыкин, показавший свои произведения на выставке «Художники Украины», поставил своеобразный рекорд в количестве освоенных им техник, сумев использовать почти все виды печати и все способы уникальной графики. Здесь были рисунки карандашом, фломастером и шариковой ручкой, углем и сепией, рисунки тушью (кисть, перо) и акварелью, работы в технике меццо-тинто и автолитографии, обрезная деревянная гравюра, различные виды офорта — простой игловой, цветной, сухая игла, травление, офорт с акватинтой, мягкий лак, резерваж и так далее (фейерверку техник вполне отвечал разброс жанров и тем). И везде — уверенная рука, точное мастерство, но все же кажется, что перед нами некий этап «первоначального накопления», когда художник, уже не самый молодой, так увлечен учебой и так стремится показать на выставке все, на что способен, что эта широта интересов не может не сказаться противоположным образом на глубине его вхождения в материал (имеется в виду и материал, «на котором» он работает, и материал, которым эта работа, так сказать, порождена).

Быть может, не случайно среди экспонентов выставок 1985 года почти не было художников, чьи поиски идут в собственном, резко индивидуальном направлении, не совпадая с общими тенденциями, — таких, как Б.Кочейшвили или Ю.Перевезенцев, Г.Басыров или Ю.Рыжик, Ю.Злотников или К.Мамонов (лишь степень самостоятельности каждого дает основания поставить столь разные имена в один ряд). Работы графиков этого плана живут в собственном контексте и на любой экспозиции воспринимаются как «визитная карточка» автора — не сливаясь с фоном, но и не выражая ни в коей мере лица выставки. Тон, как правило, задают другие произведения — собственно выставочные, как бы заранее рассчитанные на жизнь в зале, обращенные к зрителю. Судя по выставкам 1985 года, в этом слое произошло некоторое смещение. Если прежде экспозиции графики «звучали» в основном в черно-белой тональности, оживляясь отдельными вспышками цвета (традиционно цветной была графика рукотворная — акварели, гуаши, темперы, пастели), то теперь графические разделы стали куда «разноцветнее». Многие художники пробуют работать в цветном офорте (несмотря на сложность и трудоемкость этой техники), в цветной ксилографии и литографии,

осваивают виды трафаретной печати — серигра-
фию, шелкографию; во множестве стали
встречаться монотипии, позволяющие орга-
нично сочетать линейность и живописность.
Но цвет в графике — проблема, затрагиваю-
щая не только сферу поисков новых средств
выразительности, но и, в известном смысле,
само существо этого искусства.
Природные качества того или иного метода—
тональное богатство литографии, пространст-
венную глубину и сфумато штрихового офор-
та, конструктивную логику линогравюры —
цвет может усилить, сообщив графическому
листу новые выразительные возможности —
и в плане передачи атмосферы, и в смысле
инструментовки пластических сюжетов. Не
случайно работа с цветом для многих графи-
ков оказалась попыткой выхода в живописное
измерение. Но возможен и другой ход: нивели-
руя эффекты фактуры, цвет способен сам
стать фактурой, превратив поверхность во что
угодно — в аппликацию, в живописно взрых-
ленную массу, в декоративный рельеф и так
далее. Таким образом, ход работы художни-
ка оказывается скрытым, и зрителю предла-
гается результат — выставочная картина, в
которой зрительные впечатления автора как
бы спрессовались в одномоментном отпечатке.
Благодаря цвету, одна техника может «при-
твориться» другой, попробовать чужой
язык — так появляются акварели и рисунки,
«работающие» под литографию; литографии,
имитирующие кистевой мазок; перовые рисун-
ки, похожие на офорты, и офорты, скрыва-
ющие свою линейную природу под схемати-
ческой однотонностью переходящих друг в
друга зон локального цвета, вызывая ассоци-
ации то с коллажем, то с цветной фотогра-
фией. Таких обманок на выставках года было
немало — и создавалось впечатление, что они
свидетельствуют не столько об озабоченности
художников вопросами графического языка,
сколько о стремлении подчинить самый язык
задаче благоприятного существования в экс-
позиционном пространстве.
Эстамп по самому способу своего воплощения
тяготеет к картинности. Опосредованность
реализации замысла делает почти невозмож-
ными такие качества, как импровизацион-
ность, подвижная легкость в обращении с
материалом, исключает всякого рода поправ-
ки, столь обаятельные в графике рукотвор-
ной. (Видимость всего этого может остаться
и в печатном листе, но уже как сознатель-
ный прием, а не естественное отражение тем-
па работы и темпа вживания в натуру.) Если
рисунок нередко бывает порожден единст-
венно желанием художника выразить себя,
свое внутреннее состояние, то эстамп более
расположен вдохновляться темами, внешними
по отношению к творцу. Наблюдающаяся на
текущих выставках тенденция к объективному
и рациональному искусству имеет следствием
всплеск печатного эстампа, и цвет играет
здесь существенную роль, способствуя впе-
чатлению законченности произведения, от-
чужденности от всего, что напоминает о про-
цессе создания и хранит следы этого про-
цесса. В непроницаемой плотности цветового
заполнения поверхности бумаги аккумулиру-
ется своеобразная энергия — энергия картины
как специфической художественной формы,—
а значительная часть графики, показанной на
выставках года, тяготела к картинности, то
есть представляла собой сугубо выставочные
произведения, открыто обращенные к аудито-
рии и утверждающие свою законченность и
построенность всеми средствами — сюжетом,
последовательно развернутым внутри серии,
неожиданностями пространственного монта-
жа, наконец нагнетанием и форсированием
цвета.
Анализируя тематику цветного эстампа, пре-
обладающего на выставках года, можно за-
метить ощутимый перевес в сторону мас-
штабных тематических сочинений, общую не-
боязнь громких слов и приподнято-патетиче-
ских интонаций. Еще недавно исследователи
сетовали на то, что манера «разговора шепо-
том» распространилась в графике повсемест-
но, сделавшись своего рода модой [5]. Похоже,
что в настоящее время можно огорчаться
обратным: лиризм в печатном эстампе «вы-
дыхается», утрачивает престиж, и, напротив,

выдвигаются на первый план тенденции, сближающие графику с плакатом. Внеличностная экспрессия взаимно пересекающихся цветных плоскостей, выполненных сплошной заливкой, эффектные контрасты «сигнального» изображения с белым полем листа — все это обостряет публицистичность графического «сообщения»; реальное содержание как бы «дотягивается» до своей броской формы и может частично компенсироваться ею. Той же — по существу плакатной — задаче ударного воздействия на зрителя служат и фотомонтажные «врезки» (Н.Селещук «Информационное сообщение», «В какой-то миг» — выставка «Молодость страны»), и введение в сложносочиненное визуальное пространство изображений текстов, написанных шрифтами нарочито призывных начертаний (Н.Благоволин «Москва. Александровский сад» — выставка «Сорок победных лет»). Нет нужды подробно перечислять работы этого направления — достаточно сказать, что в общем потоке тематической продукции они были заметны, в крайних точках впрямую смыкаясь с плакатом (сериграфии И.Пауля «Чили» и «Опасность» — выставка «Молодость страны»), а в «среднем течении» представляя графическое

А.Борисов
Утренний пробег
Акварель



подобие прессы, непосредственно и оперативно откликающейся на события современности. Цвет в графике подобного рода — резкий, локальный, подчеркивающий и плоскостную конструкцию листа, и монтажный характер композиций.

То, что акции печатной графики в последнее время поднялись, парадоксальным образом подтвердила Вторая Всесоюзная выставка рисунка. Если Первая Всероссийская выставка рисунка, состоявшаяся в 1972 году, дала повод провозгласить «поворот к рисунку»[6], а последовавшие за ней по прошествии некоторого времени Всесоюзная выставка рисунка (1976—1977) и Вторая Всероссийская выставка рисунка и акварели (1978) этот вывод подтвердили[7], то нынешняя экспозиция, напротив, констатировала обратную волну — чувство известной растерянности «уникальной графики» перед изобретательностью опосредованных способов графической речи. И это несмотря на беспредельность экспозиционной территории и огромное количество экспонатов (превышающее любые зрительские возможности), несмотря на то, что среди прочих свои работы показали такие мастера, как В.Алфеевский, Б.Басов, В.Дувидов, Г.Захаров, А.Кокорин, В.Курдов, К.Мамонов, М.Митурич, Т.Шишмарева и многие другие. Действительно, в количественном отношении все прекрасно: рисуют и выставляют свои рисунки не только графики, но и скульпторы (Н.Жилинская, О.Комов), и тем более живописцы (М.Абдуллаев, Р.Бабаев, М.Бирштейн, С.Вейверите, Д.Жилинский, В.Иванов, Т.Нариманбеков, Б.Неменский, А.Никич, И.Обросов, А.Савицкас, Т.Салахов) — и все находит отражение в этих рисунках. Прежде всего то, в чем современность явлена как бы впрямую — впечатляющие ритмы производства, мощь индустрии (листы А.Ананьина из Кемерова и И.Баклановой из Красноярска, М.Мамея из Воронежа и Р.Хабирова из Красноводска, работы москвичей Ф.Бельского, А.Суворова, В.Смирнова и других), ударные стройки (А.Ганин «На трассе БАМа», О.Маметнуров «По БАМу», В.Голубев «Странички БАМа», А.Кутарев «Строительство БАМа», Я.Солон «Мелодия БАМа»). Людей труда запечатлели в портретах московские графики А.Мищан и В.Цигаль, художник из Йошкар-Олы А.Муржин, минчанин В.Стельмашонок, киевляне А. и Д.Фищенко. В этой «обязательной части» экспозиции ощущались тенденция к преодолению поверхностной репортажности, стремление к обобщенным картинным образам. В массе рисунки отличались рациональной продуманностью композиций, трудоемкой и тщательной разделкой, имеющей целью нивелировать условное звучание белого фона и превратить поверхность бумаги в однородную и, по существу, живописную среду; наконец, технической изощренностью, даже не всегда объяснимой. В самом деле — почему достаточно лапидарный по общему строю лист Н.Богородской «Сибирские Черемушки на Енисее» из серии «На строительстве Саяно-Шушенской ГЭС» потребовал пастели? Зачем И.Некрасов в триптихе «Гидростроители» («Сварщик-монтажник», «Водолазы», «Механик земснаряда») обратился к сочетанию сепии, цветного и графитного карандаша, а триптих «Фронтовая бригада» («Литейный цех», «Склад готовой продукции», «Токарный цех») выполнил черным мелом по вощеной бумаге? Очевидно, резоны авторов в подобных случаях как-то связаны с желанием преодолеть случайность мотивов полновесностью художественной манеры.

Рисунки простым карандашом не составляли большинства на выставке. Часто встречались работы, выполненные углем, сангиной, литографским карандашом (их штрих живописнее и тонально богаче), попадались соус, сепия, пастель. И — бесчисленное множество вариаций, всевозможных соединений материалов. Редко можно было увидеть артистичный набросок, штудию — зато много было «рисунков-картин» — броских, эффектных, как правило, превышающих средний выставочный размер и нередко использующих цвет (таковы в первую очередь работы живописцев— С.Вейверите, Т.Нариманбекова, Т.Салахова). Но интереснее свойства «картинности» про-

явились в графике «негромкой», чья направленность вовне состояла не в открытом обращении к зрителю, но в некоторых особенностях образной структуры.

Возьмем для примера карандашные портреты И.Большаковой, безусловно возвышающиеся над средним уровнем,— «Портрет печатницы Валентины Лебедевой» или «Портрет матери с «гжелью». Эти большие листы привлекали продуманностью и серьезностью подхода к форме, трактуемой живописно, тщательной сделанностью, сложностью чувств, скрытых под объективно-описательной манерой. Фактура разработана столь подробно, что отсутствующий цвет домысливается — «гжель» обнаруживает свою синеву и орнамент платья расцвечивается действительными красками. Графическая условность сведена здесь к минимуму: белое поле бумаги исчезает под сеткой штрихов, уверенно строящих конкретную среду местопребывания персонажей, детально прорабатывающих фактуры предметов. Пространство — реального происхождения: лишь относительная его уплощенность позволяет вспомнить, что перед нами карандашные рисунки, чье натуроподобие ограничено самой техникой исполнения. Такого рода графика, как бы не претендуя на сотворение собственного мира, возвращается к миру конкретных вещей, решая изобразительные задачи и не боясь предметных иллюзий. Уверенная светотеневая и объемная штриховка программно лишена всяких следов артистизма, непредсказуемости, прихотливого своеволия. Ход рисования внятен и открыт — но столь убедительно целое, что зритель воспринимает не процесс, а итог; не надо долго всматриваться, повторяя глазами движение руки, чтобы прочувствовать физическое и психологическое существование именно этой модели в окружении именно этих вещей, — и вещи не просто заполняют пустоту белого листа, но составляют одновременно иронический и любовный комментарий к образу.

Быть может, подобное искусство — объективное, спокойно-повествовательное — означает своего рода реакцию на самодержавность орнаментального начала, на эмоциональные перехлесты графики романтической, лирической, откровенной? Реакцию иную, чем плакатный пафос и ударный строй. Вполне естественно, пресытившись монтажными фокусами, контрастными соединениями реальности с фантастикой, устав от антинормативности, ставшей обязательной программой, найти опору в натурном рисовании, в непредвзятом общении с живой действительностью. Но тут возникает одна опасность. Чтобы стать выставочным и не потеряться на стене, натурный рисунок обрастает приемами репрезентации — наращивает размер, культивирует активно разработанную поверхность, то есть обретает картинное лицо. Картина же, законченная и висящая на месте, для которого предназначена, сама устанавливает контакты с аудиторией. Автор как бы устраняется, предоставив слово созданию. И это в графике — самом личном из изобразительных искусств.

И.Большакова этой опасности избегает: объективность созданных ею портретов не означает безоценочности, напротив — за дотошно перечислительной манерой скрыто неоднозначное отношение автора к героям. Но в пределе объективистских тенденций графике грозит превратиться в прикрытое или же не прикрытое флером картинной «нарядности» — безликое «констатирующее искусство». Такое искусство позволяет зрителю «опознать» объект — но как холодно-безразлично выглядит «Московский Кремль», «списанный с натуры» А.Болашенко рядом с листом Г.Захарова «Василий Блаженный», где та же выхолощенная туристическими взглядами натура неуловимо меняется: ничто не остается от открыточности, игрушечного узорочья — архитектурная громада подавляет рубленой мощью форм, живет самостоятельной жизнью.

Если попытаться развести обширный материал, представленный на выставке рисунка, по принципу подхода к натуре и подхода к форме выражения, то очень условно можно выделить два основных направления. Одно составляют уже упоминавшиеся листы, чья вы-



Ю.Устинова
Дачная дремота
Гуашь

разительность сродни эстампной. Стремление к объективности высказывания приводит к тому, что художник как бы заслоняется от зрительского соучастия приемами картинной разработки поверхности, и поверхность выступает в качестве своеобразного барьера, фиксирующего дистанцию между произведением и зрителем,— подобным образом это происходит и в печатной графике. Тщательная проработка всех участков листа имеет целью скрыть ход постижения предмета за законченностью формы. Таким образом, в рисунке «картинного типа» переживается как бы не сама натура, а скорее способ ее выставочной подачи,— натура же может предстать как гербарий, увиденный с равнодушной пристальностью (М.Винт «Гора плодов», «Дно моря»; В.Тарабилдене «Этюды растений в мае»).

Другое направление приблизительно можно обозначить как «эмоциональную графику», поскольку она основана на утверждении личной близости автора к предмету изображения — и в этом смысле сколь традиционна, столь и бесконечно разнообразна.

Здесь — небольших размеров рисунки тушью, углем, простым графитом; деликатные прикосновения к бумаге, листы, свободно «дышащие» белизной или завораживающие непредсказуемой путаницей штрихов, внутренним движением как бы текучего пространства. И темы — камерные, нередко автобиографически окрашенные — дом, мастерская, привычный быт в непривычном срезе и повороте. В рисунках В.Бабина («Осень в Михалкове»), Р.Бичюнаса («Люди за столом», «В гостях у художника»), И.Макаровой-Вышеславской («У Жени», «У Марии Николаевны») обыденные ситуации переживаются с той напряженной заинтересованностью, что позволяет, не подвергая натуру пластическим деформациям, силой линейной и пространственной экспрессии сконцентрировать в листе мощное энергетическое поле, вовлекающее зрителя, делающее его соучастником лирического постижения и преображения реальности. Популярны в графике этого направления категории тишины, неприметности, неназойливости; характерен интерес к заброшенному и доживающему — старым людям, старым домам и улицам (Б.Мастеров «Уходящая архитектура», И.Чувашенко «Заброшенный скит», И.Лобан «Заброшенный дом», Ю.Демин «Старая улица», В.Дьяков «Старые дома»). Есть в этом своего рода ностальгия по утраченным и утрачиваемым ценностям — в бережном скольжении карандаша по морщинам старческих лиц (Г.Гончаров «Матрос Порт-Артура. Ему 97 лет», Л.Малоземова «Портрет моей бабушки»), в стремлении услышать в ритме города созвучное ритму души (В.Пермяков «Уголки старого Екатеринбурга»).

Жанрами, в которых нашла прибежище «эмоциональная графика», оказались в основном интерьер и пейзаж — это было заметно не только на выставке рисунка, но и на других, где эта линия звучала не столь отчетливо — в силу тематической заданности их состава. Редко можно встретить в пейзажах урбанистические приметы городской цивилизации — и, напротив, настойчиво варьируется тема внутренней жизни двора, улочки, безлюдного бульвара: по способу видения пейзажный мотив зачастую выглядит интерьерным. В неспешности провинциального бытия, в прячущихся от столичного шума уголках старой застройки нашло выход лирическое чувство самых разных художников. По работам московских графиков можно составить почти полный свод малых московских переулков. Они увидены по-разному, но есть нечто общее в интонации — негромкой, доверительной, подчеркнуто личной. И почти всегда — взволнованной. Реальное пространство города преображается под воздействием токов того душевного напряжения, с которым в него вглядываются,— то вихреобразно искривляется (Л.Рабичев «Москва. У Яузских ворот»), то почти дематериализуется, растворяясь в скорописи колючих штрихов (Д.Финкельштерн «Печатников переулок»), то предстает в умиротворенно-ностальгической очищенности (А. Кутарев «Арбатский дворик»).

Какую выставку ни вспомнить, именно пейзажи на ней в первую очередь подтверждали, что графика лирического склада, ставящая во главу угла личное переживание натуры, существует, хоть и в тени «громких» частей экспозиций.

Однако одно дело — установка художника, а другое — ее реализация в произведении. Работы «от первого лица» далеко не всегда позволяли поверить в неповторимость чувства, их породившего; зачастую прокламируемый лиризм не спасал от общих мест и расхожих приемов. Кризис «тихой графики» выразился не только в ее количественной затерянности среди самоутверждающегося картинного и плакатного искусства, но и в удручающей эмоциональной однородности листов. Складывалось впечатление, что слишком многие художники ограничены неким заведомым углом зрения, заставляющим видеть одинаковое — одинаково.

Разумеется, усредненность графического мышления наблюдается в том самом среднем слое, что на любой выставке составляет большинство и фон. В самом слове «средний» нет уничижительного оттенка — формальное, «вещественное» качество этой продукции может быть вполне высоким. Оно и было высоким (уровень профессионализма сам по себе утешителен) — но создавалось ощущение, что этот качественно однородный фон есть единственная наглядная реальность — на нем слишком немногое выделялось. Те художники, о которых пишутся монографические статьи, где звучат справедливые слова о неповторимости, поэтической системе, собственной человеческой теме, почти — за редким исключением — не давали своих работ на большие выставки. То же, что составляло большинство экспозиций, позволяло говорить не о мировоззрении, а о совокупности приемов, тяготеющих к тому или иному способу выражения, к той или иной художественной установке.

Однако любой кризис есть одновременно и переход к следующей фазе развития. За фасадом ровного благополучия в сегодняшней графике просматривается испытываемый ею (и отчасти осознаваемый) «комплекс неполноценности», который требует преодоления. Какими будут пути преодоления — покажет будущее.

Г.Гас

1. Герчук Ю. Борис Кочейшвили.— Советская графика'9. М., 1985.
2. Балашова Т. Стоит ли игра свеч? — Московская правда, 29 апреля 1985.
3. Турков О. Приглашение к диалогу.— Московский художник, 19 апреля 1985.
4. Термин Ю. Герчука. См.: Герчук Ю. Душевное пространство графики.— Творчество, 1973, № 7.
5. Боровский А. Первая Всероссийская выставка эстампа.— Советская графика'74. М., 1976.
6. Поспелов Г. Поворот к рисунку.— Советская графика'74. М., 1976.
7. Загянская Г. Вторая Всероссийская выставка рисунка и акварели.— Советская графика'78. М., 1980; Поспелов Г. Русский рисунок 1960—1970-х годов.— Советская графика'77. М., 1979.

Тихая выставка





Б.Берендгоф
Рыбопромыслы под Астраханью
1959. Акварель

Б.Берендгоф
На Рижском взморье
1979. Акварель

В конце мая 1985 года на улице Вавилова открылась персональная выставка известного московского графика Бориса Берендгофа. Среди различных выставок года это была, пожалуй, одна из самых тихих выставок. Никаких формированных звуков, эффектных приемов, будоражащих воображение тем и образов художник на ней не продемонстрировал. Зрителям была явлена сугубо традиционная графика, в которой изобиловал среднерусский пейзаж, изредка перемежаемый также довольно привычной в русском советском искусстве «экзотикой» Ташкента и Самарканда 40-х годов, Украины и Прибалтики. Самым неожиданным для внимательных зрителей на этой выставке было то, что работы художника, разделенные иногда двадцатью-тридцатью, а то и сорока годами, висели на стене рядом и были практически неотделимы друг от друга по стилистике и манере исполнения. 30-е годы, военные 40-е, 50-е — всюду нежна и тонка кисть мастера, все так же прозрачны воды и небеса в пейзажах, изящно разложены мудрые книги и драпировки в натюрмортах. Впору вспомнить известную поговорку о том, что «глубокие воды тихо текут, мудрые люди тихо живут».
Каждый лист Берендгофа передает мирную радость и «счастье существования». В этой неизменности и ровности заключается, видимо, индивидуальный секрет жизни и творчества этого художника. Иначе как понять пластическое единство таких работ, как «Мариуполь. Дорога к порту» (1936), «Мавзолей Шахи-Зинда» (1944), «Яхт-клуб на Кировских островах» (1952) и «Таруса» (1974)?

В пространстве выставки Берендгофа как бы витало понятие «культура». В высокой принципиальной культурности явления убеждал и каталог с лирическими текстами И.Голицына и М.Митурича. Но в том, как выражалась



Б.Берендгоф
Вечер в матросском парке
1960. Акварель

эта тихая культура на выставке, можно усмотреть и не сразу заметное противоречие. Культура ведь в известном смысле становится различимой только тогда, когда происходит обновление традиции, то есть нарушение ряда. Берендгоф же явно не нарушитель культурной тишины, а ее хранитель. Так же явно, что он не открывает для последующих поколений художников и зрителей никаких новых техник, приемов, тем и т. д. Напротив, он как бы подчеркивает свою приверженность к пребыванию в обжитом искусством и его непосредственными учителями мире привычных образов.

Его техника — акварель с белилами — безупречна и как будто специально приспособлена для выражения неяркой природы средней России. Даже в циклах таких южных работ, как «Мавзолей Шахи-Зинда» или «В матросском парке», художник как бы инстинктивно уклоняется от резких тоновых и красочных столкновений. Каждый пейзаж Берендгофа — это очень интимное погружение в атмосферу неторопливого созерцания, где в качестве сверхзадачи всегда мыслится по возможности полное единение с природой.

Возможно, в этом успешном следовании законам, самим художником над собой поставленным, и нужно искать разрешение вышеупомянутого противоречия. Наше время дало немало примеров бурных формальных исканий, в том числе и в области графики. Берендгоф же — принципиальный продолжатель и собиратель найденного в рамках отечественной изобразительной традиции. Не случайно среди учителей и сильно повлиявших на его становление друзей названы имена таких мастеров, как К.Коровин, Н.Крымов, Л.Бруни и В.Чернецов.

«Строгая правдивость, пожалуй, одна из отличительных черт искусства художника»,— пишет о Берендгофе М.Митурич. «Мне нравится, как работает Борис Сергеевич! — подтверждает в свою очередь И.Голицын.—Правда, раньше иногда казалось, что в его работах мало формальных моментов, что они слишком живые, натурные. Не было у меня умения, оценивая работу других, немного отстраняться от своих желаний, своих устремлений».

Эти слова известных мастеров советской графики точно определяют характерные черты творчества Бориса Берендгофа, творчества очень естественного, искреннего и органичного.

А.Савинов

«Девять графиков Грузии»

Так называлась выставка, открывшаяся летом 1985 года в залах Союза художников СССР на улице Горького. Попав на нее, московский зритель оказывался в атмосфере сугубо национальных традиций, которые проявлялись и в выборе определенных сюжетов, и в предпочтениях той или иной графической техники или манеры исполнения. На протяжении семидесятых годов активное обращение к цвету было редкостью среди грузинских графиков. Исключение составляло творчество Лали Замбахидзе, органично вводившей цвет в свои литографии. У большинства остальных ее молодых сверстников живописное начало проявлялось разве что в свободе тоновых градаций. Совершенно иную картину явила нынешняя экспозиция, представляющая девять авторов, большинство из которых вышли за рамки молодежного возраста. И.Гигошвили, М.Джапаридзе, Н.Цинцадзе и Н.Чургулия (то есть практически вся «женская половина» выставки) выступили





Н.Цинцадзе
Голубая птица
1982
Цв. офорт

И.Гигошвили
Зима
1983. Цв. офорт

прежде всего как цветовики. Ия Гигошвили была представлена несколькими удачными сериями цветных офортов, среди которых можно выделить четыре листа «Времена года» (1983). Умело соединяя лирическое и эпическое начала, она изобразила четыре сельские идиллии. Растения, домашние животные, крестьяне, орудия их труда размещены на листах по принпицу «ковровой композиции», где отдельные сцены и фигуры даны на том или ином фоне, соответствующем определенному времени года. Сближенные, преимущественно теплые краски введены большими плоскостями, обеспечивая колористическое единство каждого листа. В меньшей степени удались Гигошвили иллюстрации к поэме Важа Пшавелы «Алуда Кетелаури». Стремясь передать экспрессию переживаний героев поэмы, движение людей, коней и фантастических крылатых зверей, художница перегрузила листы аморфной массой штрихов и светлых пятен. Для Гигошвили, видимо, более органично изображать нечто состоявшееся, спокойное и гармоничное в своей основе. Там же, где необходимо передать бурное движение, где над героями властвуют «страсти роковые и от судеб защиты нет», там она чувствует себя неуверенно, подменяя осознанные действия художника случайными рассредоточенными движениями ученика. Но стоит ей вновь обратиться к изобразительной статике, берущей начало в средневековых фресках и книжных миниатюрах (иллюстрации к книгам «Мудрость Балавара», 1981; «Фирман», 1984), как она снова обретает присущие ей спокойствие и изысканность.

Успешно работает в технике цветного офорта Мзия Джапаридзе. Особенно впечатляет показанный на выставке ряд произведений 1984 года, где главенствуют теплые золотистые краски, мягко растворяющиеся в пространстве довольно крупных по формату листов. «Первая любовь», «Встреча», «Весна», «Беседа», «Материнство», «Портрет Кахи» — всюду художницей, а вслед за ней и нами, зрителями, правит гармоничное лирическое чувство. Нигде Джапаридзе не отступает от найденного ею музыкального

ритма сгущения и разрежения мягких линий и пятен. В ее ранних работах ощутима более жесткая конструктивная логика, приводящая иногда к сухим графическим решениям.

Продолжая разговор о графике «женской половины» выставки и обращаясь к произведениям Н.Цинцадзе и Н.Чургулия, мы все еще остаемся в кругу преимущественно цветовых идей, хотя этих художниц нельзя причислить к последовательным цветовикам. Среди лучших работ Наны Чургулия, в которых над графикой возобладало живописное начало, можно назвать акварели 1983—1984 годов — «Виссарион» и «Натюрморт с лунарией». Не теряет она присущей ей импровизационности и свободы выражения и в таких линейных черно-белых офортах, как «Портрет» и «Утро» (обе работы 1983 года), и многих других произведениях разных лет. Но в них не всегда удается обнаружить присущие именно ей индивидуальные черты. В подобных офортах более ощутимо общее «хоровое» формальное многоголосие, свойственное не только грузинской советской графике.

В цветных и тоновых листах Наны Цинцадзе активно присутствует своеобразное волевое начало. Это относится и к ранним и к поздним ее работам. Так, например, «Автопортрет» 1978 года можно рассматривать как своего рода декларацию, где художница во всеуслышанье заявляет: «Я люблю классику!» Действительно, Цинцадзе любит классику грузинскую и мировую, постоянно окружает себя ею и так или иначе живет в своем воображении и, следовательно, в своем творчестве среди великих теней прошлого. Но, к сожалению,



М.Джапаридзе
Мой дом
1983. Офорт

не все ее диалоги с прошлым одинаково самостоятельны в пластическом отношении. В одной из последних серий, которая так и называется «Диалоги» (1985), много холодного графического схематизма, который затрудняет наше общение с каждым сложно расчерченным листом, обильно населенным персонажами разных эпох и народов. Элементы надуманности и претенциозной загадочности встречаются и в цветных офортах Цинцадзе последних лет («Полдень», «Прогулка», «Встреча»), в некоторых портретах. Вибрация цвета и тона, активное использование «пустого» поля бумаги, способствующего созданию напряженной психологической атмосферы в той или иной композиции, — все это хорошо освоенные художницей приемы. Но подлинного психологизма она добивается, к сожалению, нечасто. Среди от-

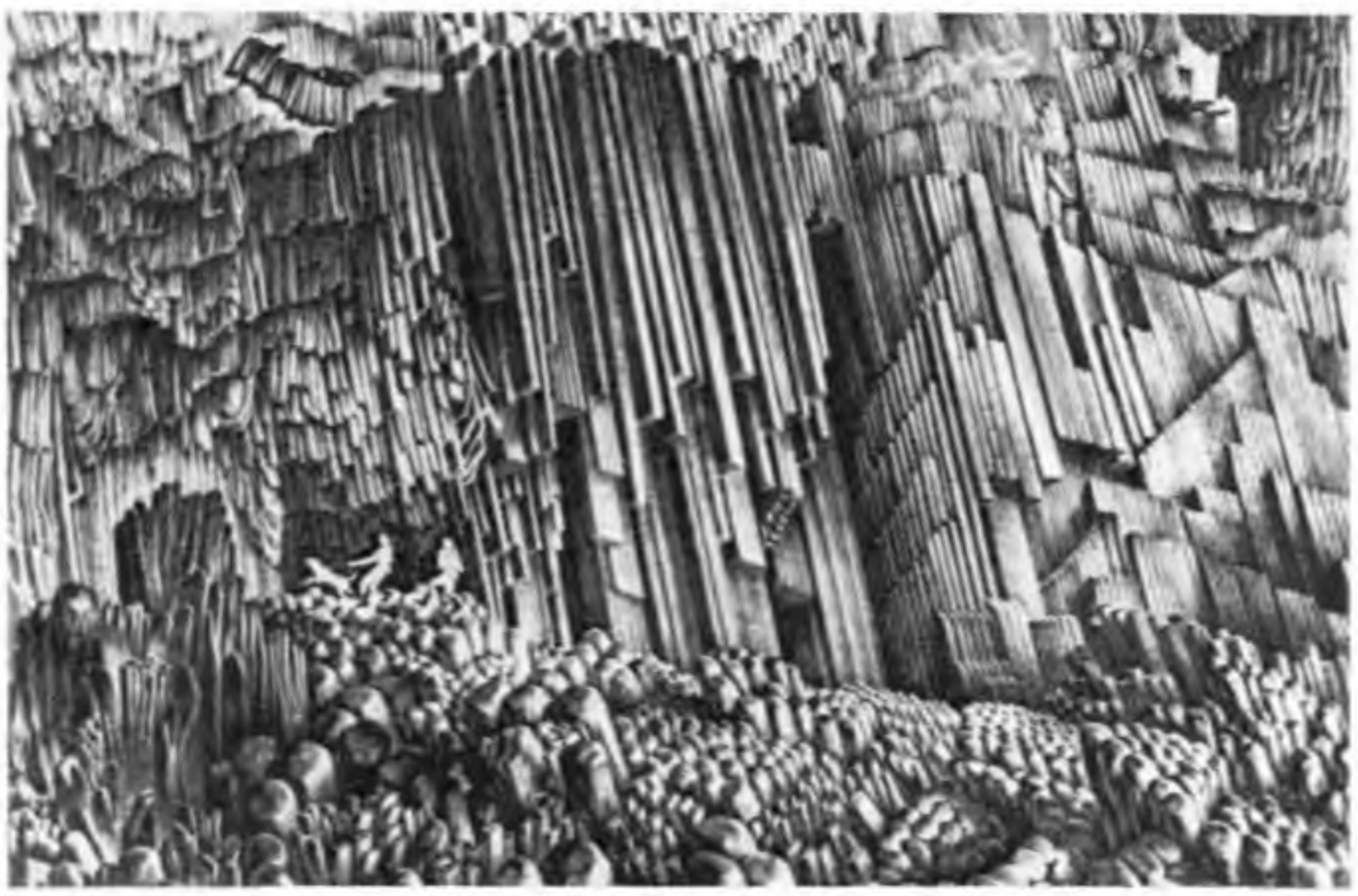
носительных удач можно назвать лишь цветной офорт «Вечер».
Самым активным представителем мужской части выставки безусловно является Гурам Доленджашвили. Судя по темам его серий («Арктика», «Беломорье», «Курильские пограничники», «По Дальнему Востоку», «И грузины строят КамАЗ», «Чукотка», «Имеретинская зима»), он убежденный публицист, освоивший графически просторы нашей страны «с южных гор до северных морей». И надо отдать должное его трудолюбию — редкий зритель устоит перед напором его занимательных широкоформатных листов, до предела наполненных великим множеством разнообразно одетых людей, зверей, домашних животных, индустриальных строений и бесчисленных лодок, поплавков, сетей, раковин, птиц, рыб и т. д. и т. п. Художник словно взял на себя неблагодарную роль проведения изобразительной инвентаризации всего видимого мира, который он словно бы вылавливает сетями своих серий. Отметим как одну из характерных черт его холодной перечислительной графики, что Доленджашвили часто «пугает» зрителя чем-нибудь «страшным», а точнее, «страшненьким», будь то скелет гигантского доисторического животного в серии «Да будет разум и воля» или «сюрреалистичные» очертания какой-нибудь дальневосточной пейзажной окаменелости. Даже бетонные опоры и те начинают у него извиваться змееподобными отростками металлической арматуры («Фундамент»). А уж от его листа из серии «Мир создавался веками, война разрушит его вмиг» (1979—1981) и вовсе уходишь подавленным. И, разумеется, не потому, что художник точно и остро высказался против войны, а потому, что и тут он не упустил случая пощекотать нервы. Доленджашвили сталкивает на одном листе два глобальных скопища — всю ведомую ему мировую культуру (верхний слой символов) и все ведомые ему



К.Пачулия
Иллюстрация к книге Я.Цуртавели «Мученичество святой Шушаник»
1978. Литография

формы костей (нижний ряд). В центре этой многотрудной композиции он помещает устрашающий скелет неведомого животного и перечеркивает все двумя горизонтальными следами, тянущимися за фюзеляжами реактивных самолетов. Словно бы утомившись перечислять увиденное и путешествовать вдали от Грузии, Доленджашвили создал в 1983 году серию карандашных пейзажей «Имеретинская зима», которые также безотказно действуют на доверчивого зрителя, завлекая его тщательностью прорисовки пышных снежных сугробов и покрытых, словно мягкой ватой, древесных ветвей. Соединение натурализма, сюрреализма и элементов кича, а также декларативно-плакатная подача материала — все это делает работы Доленджашвили средоточием внимания многих зрителей, не об-

Г.Доленджашвили
Курильский орган
1977. Б., тушь, перо



ладающих, к сожалению, достаточно высоким уровнем эстетического развития.

Произведения Г.Глонти, З.Дейсадзе, К.Пачулия и М.Тавадзе после знакомства с экспозицией работ Доленджашвили кажутся подчеркнуто камерными и «тихими». Глонти и Дейсадзе давно известны московскому и всесоюзному зрителю, но, как это ни печально, далеки от индивидуального видения мира. Холодные стерильные структуры Гурама Глонти, все его дуги радуг и стаи птиц, кубики домов и кружева древесных крон представляются вторичными и третичными по отношению к творчеству разных представителей грузинской графики. В частности, нельзя не вспомнить в этой связи искусство Георгия Церетели, растиражированное многими его последователями не только в Грузии, но и за ее пределами. Глонти делает попытку обретения собственного языка только в одной серии «Под мирным небом» (1984), но и здесь он пока что больше прибегает к холодной схематизации общеупотребимых графических образов.

Много расхожих образов и в жестких черно-белых автолитографиях Заура Дейсадзе, который так же, как и Доленджашвили, склонен к дальним путешествиям и тематическим декларациям. В серии «40-летию Великой Победы» (1984) есть все — цветы, колокола, кресты, оружие, фигуры солдат, то есть тема заявлена самым определенным образом. Все изобразительные символы вроде бы привлечены. Но в итоге система пластического воплощения оказывается ненайденной, и во всех сериях Дейсадзе («Сибирь», «Дружба двух народов» и т. д.) мы имеем дело только с расхожими образами и давно знакомыми техническими приемами. Причем об этом уже не молодом художнике нельзя сказать, что он обращается к творчеству каких-то конкретных мастеров. Он сознательно или бессознательно суммирует очень многих, предлагая нам как бы некую графическую взвесь, образовавшуюся после работы в Доме творчества «Снежа» или после посещения нескольких всесоюзных молодежных выставок в Центральном выставочном зале (Манеж).

Карл Пачулия предстал на выставке преимущественно как художник книги. Его станковая серия «Мастерская на девятом этаже» (1981) значительно уступает профессионально выполненным циклам иллюстраций к книгам Я.Цуртавели и Т.Бибилури, в которых художник старательно наследует традиции современной грузинской книжной графики, стилизующей искусство грузинского средневековья и более поздних веков. Очень мастеровит и опытен в техническом отношении, несмотря на сравнительно молодой возраст, Малхаз Тавадзе. Многие его офорты и монотипии отличаются каллиграфическим изяществом исполнения. Лишь иногда этому художнику не удается справиться с графическим многословием, и он прибегает к чрезмерному нагнетанию образной символики (например в листе «Бег времени») и витиеватости. В то же время он умеет мастерски вводить в изображение чисто шрифтовые и орнаментальные структуры и как бы искупает ими неоправданное обилие экспрессивных щеголеватых росчерков (иллюстрации к книге С.Орбелиани «Мудрость лжи» и другие работы).

В целом выставка девяти авторов, если ее рассматривать не изолированно от всего происходящего в современном изобразительном искусстве, явно свидетельствует об определенном кризисе грузинской графики, начавшемся во второй половине 70-х годов. Номинально все участники выставки вроде бы и впрямь, как об этом сказано во вступительной статье каталога, проявляют «активное отношение к жизни, к социально-политическим проблемам» и действительно озабочены «глубокой связью с жизненным укладом родного народа, с его культурой и художественным наследием». На деле же большинство произведений говорят совсем о другом — о творческом герметизме, о склонности к сладким «восточным» стилизациям и, как итог, о весьма распространившейся *салонности*. Именно об этом еще в 1979 году писал В.Мейланд: «Досадно обилие в полном смысле этого слова салонных произведений разных жанров, где превыше всего ценится искусность» [1].

В.Веньяминов

1. Мейланд В. Перепутья грузинской графики.— Творчество, 1979, № 5, с. 15.

Групповая выставка московских художников на Кузнецком мосту

Совместная выставка московских графиков и скульпторов, прошедшая в сентябре — октябре 1985 года в залах Дома художника на Кузнецком мосту, объединяла участников скорее по принципу принадлежности одному поколению, нежели по признакам творческой близости. Консолидация выставочной группы по мотивам, лежащим вне самого



Т.Толстая
Клоп
1980. Цв. линогравюра

искусства,— обычное явление в сегодняшней экспозиционной практике. Однако, несмотря на разнородность материала (станковый рисунок, эстамп, иллюстрации, книжный и прикладной дизайн), в нем ощущалось и нечто сходное, указывающее на единомыслие создателей. Спокойное и уверенное отношение к своему труду, логичная последовательность изобразительных задач, отсутствие внутренних метаний и внешней потребности удивить зрителя неожиданностью или вызывающей броскостью решения — эти черты в той или иной мере характерны для всех участников. Неторопливое и негромкое искусство требовало от посетителей выставки той же неторопливости, желания и умения вглядеться.

Сначала — о станковистах. А.Кирилло показал свои лирические пейзажи, отличающиеся независимо от техники (темпера, гуашь, акварель, уголь, графитный карандаш) камерностью, приглушенностью цвета, мягкой живописностью. Это графика сдержанная, неяркая, немногословная, но привлекающая глубоко заложенным в ней чувством поэтического. Среди работ А.Ливанова наиболее интересными представлялись выполненные цветными карандашами или простым графитом натюрмортные постановки, вдохновленные пафосом познания взаимных отношений форм и структур. Есть оттенок лабораторного экспериментаторства в упорной аналитичности, с которой художник подходит к своей натуре. Его привлекают предметы сложной конфигурации, заряжающие и организующие пространство («Хрустальная посуда», «Натюрморты со стеклом», «Пирожные „корзиночка"», «Пирожные меренги», «Скульптура Пермской государственной картинной галереи»). Фиксируя бесконечные отражения в зеркалах и гранях стекла, художник как бы преодолевает магию видимости, делает ускользающее и дробящееся — ясным и отчетливым, стремясь утвердить неизменную сущность вещей.

В.Павлов — из всех экспонентов, пожалуй, самый замкнутый в своих пластических исканиях, — выставил две большие серии рисунков. Во-первых, композиции с древесным листом и лопухами. Характерны названия этих рисунков — «Блеск», «Мерцание», «Диагональ», «Жара», «Безветрие», «Лопушиное барокко»; сухой лист предстает то как «Рыцарский шлем», то как «Старое серебро» или «Светоч». Пристальное, почти мучительное вглядывание, даже вслушивание в предмет позволяет возникнуть, проявиться стоящей за ним иной реальности. Второй цикл — «по мотивам Горация» — связан не столько с Горацием, сколько с авторским переживанием античной культуры в целом. Перед нами не иллюстрации, а станковые листы, в которых художник последовательно ведет собственную тему на историко-литературном материале. Эта тема, уточняясь в почти навязчивой диалектике сюжетов, подчиняет себе даже материал: рисунки углем и карандашом, тушь с белилами, гуашь — все дано в «прямом переводе» и выглядит одинаково отчетливо и в то же время чуть размыто, «не в фокусе».

Присутствие в числе экспонентов Е.Ганнушкина, признанного мастера шрифта, знаменует переход от станковой части экспозиции к части собственно книжной. Пожалуй, его искусство в этих залах — самое бесспорное и совершенное. Абсолютный вкус и чувство меры, чуткость к историко-культурному «воздуху» текста, нигде не приводящая к прямым стилизациям, виртуозное мастерство, позволя-

ющее не повторяться в бесконечном варьировании начертаний и фактур, — все эти определения не кажутся чрезмерными. Рисованный шрифт понимается художником целостно, в связи с архитектоникой издания и образным смыслом текста. Единые элементы оформления проходят через обложку, титул, форзацы и заставки, задавая тон и модуль восприятия, организуя процесс чтения.

Наиболее последовательный в ряду иллюстраторов — Б.Алимов. Следуя принципам реалистической иллюстрации, он обращается к соответствующей этим принципам литературе — повествовательной, с развернутым сюжетом, отчетливо очерченными характерами героев. Среди его авторов есть классики (А.Чехов «Каштанка», «Басни И.Крылова»), но чаще современники (Б.Васильев «А зори здесь тихие», В.Белов «Тиша да Гриша», Я.Ивашкевич «Хвала и слава», Б.Лавренев «Сорок первый», М.Шолохов «Они сражались за Родину» и «Судьба человека»). В акварелях, плотных по цвету и фактуре иногда почти монохромных и всегда лишенных чисто декоративной выразительности, художник не боится «не быть графичным», используя приемы живописные и графике в общем-то неположенные — объемную светотеневую лепку, глубину перспективы. Его иллюстрации — это чаще всего «крупные планы», на *полосу*,— портрет героя или события. Извечный вопрос о роли иллюстратора в книге вряд ли волнует Алимова — его акварели представляют собой подробное и обстоятельное *сопровождение*, следующее за «буквой» текста. Художник не упускает случая запечатлеть детали («Каштанка», «Басни Крылова»), но в целом тяготеет к ситуациям драматическим, к своего рода «большой форме». Б.Алимов сохраняет свою манеру в любой литературе, которую иллюстрирует. Напротив, А.Голицын предельно разнообразен: он из тех, чей язык меняется в зависимости от интерпретируемого произведения. В ксилографиях к Голдсмиту («Векфильдский священник»), к Смоллетту («Хамфри Клинкер») и Фонтане (Избранное) он выглядит верным последователем школы Фаворского. В акварелях к книге О.Волкова «Каждый камень в ней живой» (Из истории *московских улиц*) — стилизует «видопись» XIX века. Гуаши к «Русским народным песням» напоминают веселые многоцветные аппликации, а выполненные в той же технике (трафарет, гуашь) листы к документальной повести Р.Райт «Человек из Музея Человека» похожи на макет театральной декорации.

И тут же — легкие, романтически-приподнятые цветные офорты к Мериме и, наконец, странный цикл гуашей, не имеющий одного названия, но визуально представляющий явную серию. Какие-то листы этой серии, если верить этикеткам, относятся к книге Г.Комарова «Насилие», какие-то — к «Повестям» М.Кудрявцева, еще четыре листа названы «Литературными вариациями» — скорее их стоило бы назвать вариациями изобразительными, поскольку они построены как вольные парафразы живописных полотен — от таможенника Руссо до Сарьяна.

«Разный» А.Голицын неизменно интересен и индивидуален. В его художественном темпераменте, импульсивном и нервном, есть нечто сродни актерскому умению прочувствовать любую роль, переплавив в ее материале собственную человеческую тему.

Другой, столь же «разноязычный» участник выставки — Б.Диодоров, но его способность к перевоплощениям иной природы. Непохожие по манере и технике листы к Тургеневу, к «Двенадцати» А.Блока, к стихам Д.Кедрина и «Малахитовой шкатулке» П. Бажова, более или менее удачные сами по себе, в целом уступают его же иллюстрациям к детским книгам, образующим целостную систему видения и подхода. Детская иллюстрация — главное занятие художника. Здесь все герои знакомы — Винни-Пух и его друзья, Нильс, путешествующий с дикими гусями, Малыш и Карлсон, который живет на крыше, Мэри Поппинс. Кого-то из них Диодоров сам «придумал», кого-то (например Карлсона) «переселил», поместил в собственные изобразительные ситуации. Получилось весело, ярко, занимательно, и, безусловно, такого рода книжки пользуются у детей большим успехом.

Следующий участник выставки — А.Белюкин — представил материал крайне разнообразный: образцы книжного оформления (форзацы, заставки, обложки и титулы), большие полосные иллюстрации к произведениям русской классики и советской литературы, станковые листы. Наиболее удачны «малые формы» (Эсхил. Трагедии; Гете. Избранное; Словацкие народные разбойничьи песни и баллады): здесь уместен используемый художником метод стилизаций, рождающий образы лаконичные и декоративно выразительные. К сожалению, нельзя сказать того же о больших листах — в них удручают *вялость* и аморфность формы.

И, наконец, Т.Толстая — мастер, верный единственной технике — линогравюре, чей кон-

структивный и лапидарный язык отвечает тяготению художницы к обобщенным символическим решениям. (Иллюстрации в технике карандашного и перового рисунка немногочисленны и не слишком характерны.) Оформляя по преимуществу произведения западной литературы XX века, Толстая стремится отразить в напряженно-контрастных динамических сопоставлениях «рубленых» плоскостей черного и белого драматические или острогротескные ситуации прозы, избегая вдаваться в ее обычное «течение». Такой метод нередко приводит к интересным композиционным и пластическим решениям, но одновременно грозит известной «заставочностью» и стереотипностью пространственных ходов. В лучших работах Т.Толстой (Т.Аудерская «Варшавская сирена», сборник «Заводной апельсин», М.В.Льоса «Дон Пантелеон и Рота добрых услуг») есть неожиданность, убеждающая условность; но множество линогравюр на одной стене нередко изобличает автора в повторах, в искусственно нагнетаемой конфликтности форм.

Выставка, поначалу задуманная как выставка только «книжников», на деле оказалась шире (кроме графиков здесь же были представлены и два скульптора — Г.Франгулян и Д.Регент).

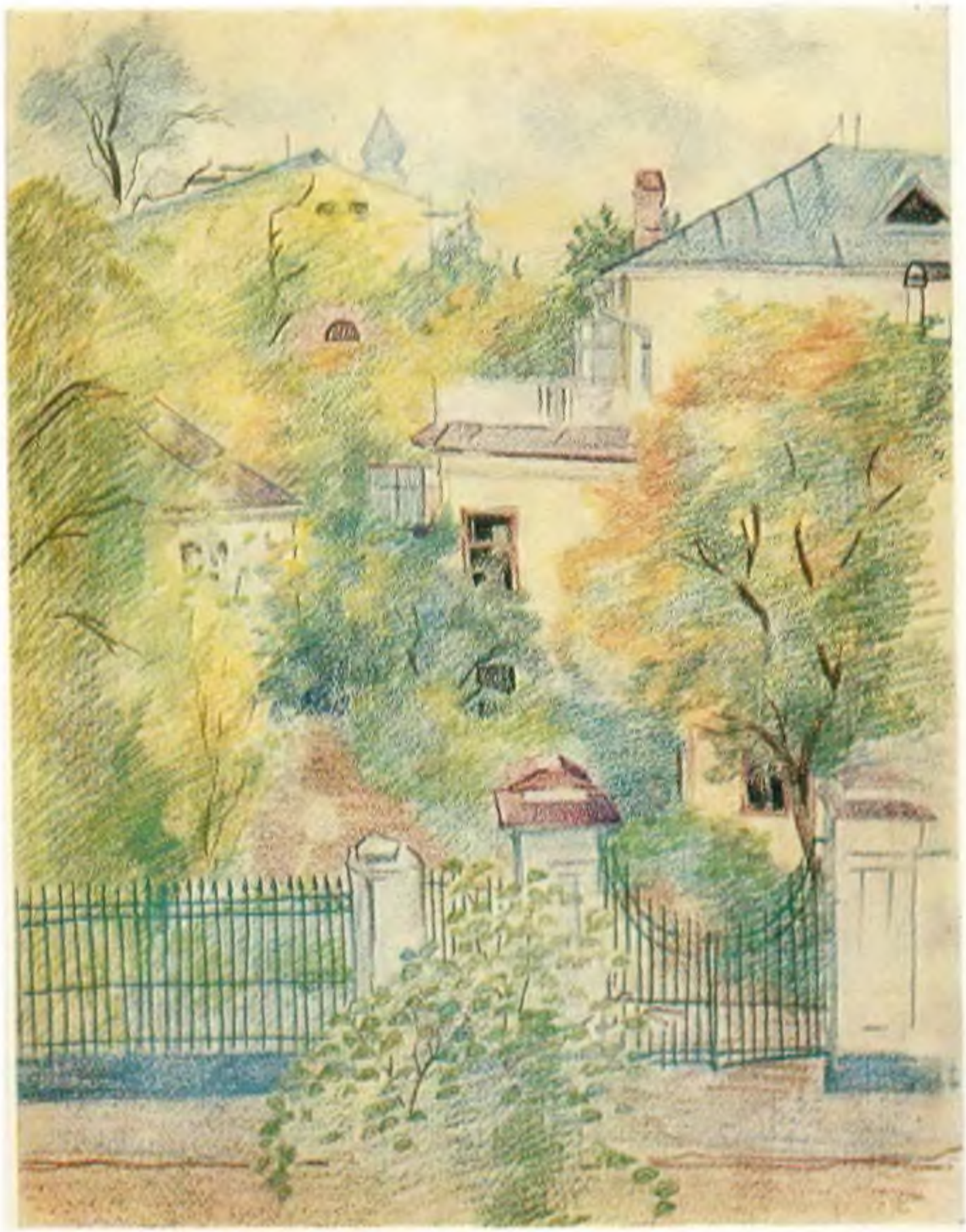
А.Стеклов

«Арбатская серия» Н.П.Антокольской

Похоже, что в многовековой, насыщенной событиями и людскими судьбами истории Арбата, завершился определенный качественный этап. Внешне это выглядит следующим образом: на Арбате запрещено любое транспортное движение, и, следовательно, отпала надобность в традиционном делении улицы на проезжую и пешеходную части. По всей ширине уложили новенькую цветную брусчатку, на середине улицы установили скамьи, рядом — вазоны с цветами и зелеными насаждениями. От Смоленской до Арбатской площади протянули две параллельные цепочки стилизованных фонарей. Покрасили и поновили дома по обеим сторонам улицы. Так что Арбат приобрел вполне законченный облик, можно сказать — музейный, а можно — театральный. Предполагается, что меж отреставрированных домов, заманчивых торговых вывесок и фонарей будет протекать обычная человеческая жизнь. Однако, взятая в новом историко-культурном контексте, она может восприниматься и

Н.Антокольская
Вид на улицу Вахтангова
12 февраля 1963 года





Н.Антокольская
Вид на улицу Вахтангова
10 октября 1963 года

как некое действо — не жизнь, а проживание на фоне гигантского макета Старого Арбата, выполненного в натуральную величину.

С радостью мы можем теперь констатировать, что в диалектическом взаимодействии с современными темпами, ритмами и идеями Старый Арбат на деле доказал свою жизнестойкость и жизнеспособность. Конечно, пришлось ему приноравливаться к новому стилю жизни, не обошлось и без досадных потерь, но главное — Арбат выжил и как уникальный памятник городской застройки, с одной стороны, и памятник отечественной культуры — с другой, будем надеяться, сохранится на долгие годы.

Впору задать вопрос: а, собственно говоря, кому и зачем надо было что-то доказывать? Неужели необходимость существования этой исторической части Москвы у кого-то вызывала сомнения? Ответ наверняка знает каждый, но в укор нам и в назидание потомкам нелишне напомнить его и еще раз.

Выше мы говорили о завершении определенного этапа в истории Арбата. Вернемся теперь на двадцать лет назад, в то время, когда этот этап только начинался.

О том, как на Арбате прорубался проспект Калинина, помнят тысячи москвичей. Существуют записи, устные рассказы, песни, сохранились фотоснимки и материалы кинохроники. Иные свидетельства подчеркнуто бесстрастны, другие — слишком пристрастны. Но вместе они дают впечатляющую картину того, как Арбат разделился на Новый и Старый и как этот, казалось бы, частный факт биографии незначительного по площади и населению района столицы неожиданно вырос в весьма существенный фрагмент культуры страны, а наша реакция на это событие, как в капле воды, отразила состояние нашего нравственного чувства. В ряду этих свидетельств представляется интересным и художественно значимым еще одно, мало кому известное: серия из девяти рисунков, выполненных цветными карандашами художницей Натальей Павловной Антокольской.

История любой улицы — это не только и не столько история выстроенных на ней зданий, сколько нескончаемая цепь биографий людей, ее населяющих. Жизнь арбатских аборигенов резко переменилась в связи со строительством проспекта Калинина. Вероятно, многие из них только тогда и ощутили себя настоящими жителями Арбата, представителями арбатского этноса и носителями арбатского этоса, когда выбрались из скученных



Н.Антокольская
Вид на улицу Вахтангова
18 февраля 1963 года



Н.Антокольская
Вид на улицу Вахтангова
20 апреля 1964 года

коммуналок на простор Юго-Запада и Химок-Ховрина.

Вся жизнь Натальи Павловны Антокольской прошла на Арбате. Как и многим москвичам, ей пришлось переезжать, менять адреса, но только внутри Арбата. Бóльшую часть жизни она прожила в доме № 12 по улице Вахтангова — в доме Щукинского театрального училища, где и была создана интересующая нас серия рисунков. Художница была связана с Арбатом не только анкетой, но и творческой судьбой. Ее отец, известный поэт Павел Антокольский, в юности был среди организаторов и деятелей знаменитой Вахтанговской студии, впоследствии театра имени Евг. Вахтангова. Явления культуры тяготеют к параллелям, многозначительным повторам. Здесь же, на Арбате, Наталья Павловна в юности принимала активное участие в работе Арбузовской студии, чьи спектакли заметно оживили театральное искусство предвоенных лет. Но затем пристрастия к изобразительному искусству взяли верх: Антокольская окончила Училище имени 1905 года, недолго проработала театральным художником и реализовалась главным образом в качестве иллюстратора детской книги. Широко известны, например, ее иллюстрации к сказкам Г.-Х. Андерсена.

Н.П.Антокольская была в числе тех, кто воспринял и продолжил традиции арбатского «культурного слоя». Понятие это трудноуловимое, не поддающееся формализации, однако вполне реальное. Именно этой культурной среде мы обязаны своими представлениями об Арбате как об особом культурном ареале, настоящем заповеднике отечественной культуры XVIII—XX веков.

Серия Антокольской представляет собой виды Арбата, запечатленные из окон квартиры. Художница выбрала две фиксированные точки наблюдения, и поэтому внутри се-

рии отчетливо обособляются два цикла рисунков — виды из окна, выходящего на улицу Вахтангова (5 листов), и из противоположного, выходящего на улицу Федотовой (4 листа). Все листы одинакового большого формата (50×37,5 см), все, кроме одного, датированы: первый — 10 октября 1963 года, последний — ровно через год, 12 октября 1964-го.

Первый же взгляд на рисунки Антокольской исключает всякую мысль об их набросочности, эскизности. Хотя они, по всей видимости, создавались сразу, в один присест, это никак не противоречит тщательности, даже педантичности их исполнения. Несмотря на то что виды делались с натуры (их натуроподобие предопределено замыслом серии), композиция каждого листа продумана и рационально построена: на всем лежит печать неслучайности, серьезности. Каждый рисунок делался явно с оглядкой на предыдущий; в то же время художнице счастливо удалось избежать монотонности — этого частого порока серий. Строй арбатской серии безусловно живописен. По кладке штрихов рисунки напоминают пастели, однако сами штрихи плотнее и жестче. Художница разнообразно использует возможности цвета: цветовая зона создается наложением нескольких тонов, то сгущенных, то разреженных. Живописный строй серии подкрепляется изысканной графикой деревьев, ограды, строительных кранов...

Первые три по времени создания рисунка изображают Арбат, каким он был накануне, как принято говорить в подобных случаях, «сноса ветхих и не имеющих архитектурной ценности строений с последующей расчисткой». Из окна на улицу Вахтанго-



Н.Антокольская
Вид на улицу Федотовой
8 февраля 1964 года

Н.Антокольская
Вид на улицу Федотовой
27 марта 1964 года



Н.Антокольская
Вид на улицу Федотовой

ва открывается вид типичного старомосковского дворика — мотив, излюбленный многими поколениями художников. Милая теснота, ажурная ограда, невысокие уютные дома, утопающие в зелени, и хотя на дворе октябрь, цвета́ осени — желтый, оранжевый, красновато-бурый — не выдерживают сравнения с богатством тонов и оттенков зеленого.
Рисунок излучает на зрителя мощную цветовую энергию. Разнонаправленная штриховка положена упруго и динамично, цветовые массы соперничают, борются друг с другом за преобладание на листе. Достаточно традиционный, хотя и мастерски сделанный городской пейзаж, и только одно в нем настораживает: прочерченные жирным графитом, зияют провалы окон.
Городской пейзаж может прекрасно обойтись без людей и примет их быта. На этом рисунке быт не просто отсутствует, он нарушен. Выбитые стекла, окна, зияющие на просвет, — это знак, сигнал. Была когда-то налаженная, устоявшаяся жизнь, по неизвестной причине она прервалась...
Хронологически следующий (12 февраля 1964 года) вид этого же уголка все разъясняет и ставит на места. Пожалуй, это самый красивый рисунок серии. Художница виртуозно обыгрывает белую, незакрашенную поверхность листа, решая с ее помощью не только колористические, но и пространственные, и смысловые задачи.
Собственно говоря, как такового белого цвета на рисунке нет. Белизна означает здесь природную субстанцию, состоящую из снега, воздуха и зимнего неба.

Поверхность листа (местами она тонирована слабой полосной штриховкой голубых оттенков) становится то ровной заснеженной плоскостью двора, то распадается на трапеции и треугольники — крыши домов и сараев, заваленные сугробами, а то вдруг застывает неподвижным мертвенным фоном. Небо? Морозный воздух?

Белизна на рисунке несет важную смысловую функцию. Это знак оцепенелости, всеобщего покоя, обнаженности, незащищенности, наконец пустоты.

Пустеет двор, нет уже двухэтажного дома в глубине, заметного на предыдущем, осеннем рисунке. Похоже, что и ограде уже нечего огораживать, потому и распахнуты настежь ворота. Двор теряет свою изначальную замкнутость, особость, свое пространство. А в распахнутые ворота и сквозь прутья решетки извне зримо и осязаемо вливается нечто такое, чему пока нет названия, его нельзя потрогать, оттолкнуть, но оно явно существует как иное, внеположное пространству двора. Быть может, это иное — воздух, пустота, чужое пространство с более мощным силовым полем?

Кажется, что белому, плоскому безмолвию на рисунке активно противостоит возвышающийся объем многогранника. Желтый и внушительный, он будто из кубиков составлен лепящимися друг к другу домами. Однако это только видимость — те же пространственные ветры продувают его насквозь. Внутри дома пусты, пространство многогранника мертво. Стоят, вернее, достаивают свой срок одни стены, а из безглазых окон и дверных проемов веет холодом и обреченностью. Торжество природной субстанции делает весь пейзаж прозрачным, абсолютно проницаемым. Оставляя дома, человек обрекает их на исчезновение, на растворение в окружающем пространстве, полном снега, неба и воздуха. Это впечатление дополняет и изысканно-ломкий очерк деревьев, хрупких в своей обнаженности стволов, сучьев и веток. Это как бы кракелюры пространства, треснувшего от старости...

«Арбат накануне» представлен еще и в рисунке из окна, смотрящего на улицу Федотовой. Он датирован 15 октября 1963 года (то есть был выполнен между осенним и зимним видами на улицу Вахтангова) — но в нем отсутствуют какие-либо признаки надвигающихся событий. Подобный сюжет бессчетное число раз встречается в городских пейзажах. Вид сверху улицы, квартала, города, дома... «Портрет» кровель, мансард, дымоходов, чердаков. Композиция рисунка тяготеет к ясности, симметрии, взвешенности частей и деталей. Глаз ищет привычного хаоса в нагромождении теснящихся кровель старого города — и не находит. Крыши плавно и размеренно, строго параллельными рядами перетекают по плоскости листа. Их горизонтальный разбег уравновешен таким же мерным вертикальным ритмом окон и телевизионных антенн. Властвуют строй, перспектива, очередность, порядок...

И вдруг толчок, взрыв, — нет, обвал, слом! — так будет точнее по сути происходящего... Именно так, после многозначительного намека в первом рисунке, пронзительного лиризма второго и созерцательного благодушия третьего (порядок рассмотрения наш.— *А.Г.*), должны были бы восприниматься рисунки, иллюстрирующие снос и разрушение арбатских домиков. Лист от 18 февраля 1964 года — уничтожение дворика на улице Вахтангова (помните, прошло всего шесть дней?) — снесены крыши домов, разрушены стены, громоздятся доски, балки — картина неприглядная, но обыкновенная. Картина сноса всегда одна и та же, что бы ни сносили. Вокруг деловито снуют опрятные орудия разрушения — бульдозер, краны, самосвал. Предстоит немало потрудиться, чтобы убрать такую гору мусора. А ведь это двор, чьим печальным, чуть отрешенным очарованием мы любовались всего шесть дней назад! Самое большее, что вызывают эти развалины, — чувство сожаления и, что греха таить, желание, чтобы свалку поскорее убрали. Немного стыдно за такую направленность чувств, но объяснить ее просто. Во-первых, ожидание, преддверие события часто переживается острее, чем само событие, а во-вторых — слишком глубоко сидит в нас фаталистическое осознание неизбежности, понимание того, что, как ни бейся, а это рано или поздно произойдет. И художница прекрасно знала, что́ скоро должно случиться, а мы через двадцать с лишним лет знаем и подавно.

Следующий лист — весенний. Вздох облегчения — мусор уже убрали. Перспектива, открывшаяся после расчистки развалин, против ожидания не лишена приятности. Стройный силуэт «высотки», стены и брандмауэры, радующие глаз своими сиренево-розовыми переливами, много воздуха, а вот той пустоты, чье наступление предрекалось в рисунке от 12 февраля, нет и в помине. Вон уже и плиты завезли, и кран задрал выпукло и жирно выписанную стрелу, предвещая кипучую стройку.

Осенний рисунок лишь подтверждает поступательно-со-

зидательный ход истории. Правда, плит уже нет. Зато прикатили множество строительных вагончиков, фургончиков и катушек, ярко и красиво раскрашенных. В этом рисунке снова проявилась присущая художнице тяга к всеобщей эстетизации бытия, в каких бы формах это бытие ни отливалось. Как можно изобразить изрытую землю на стройке да еще в осеннюю пору? Язык не повернется назвать грязью эти длинные, в пол-листа змееподобные зигзаги-штрихи, от буро-коричневого до сочного лазоревого, постепенно пропадающие в дымке заднего плана.

Из окна на улицу Федотовой сектор обзора шире, и с этой позиции видно отчетливо, какую нешуточную встряску претерпел арбатский ландшафт. По достоинству можно оценить и усилия, затраченные на преодоление среды. Весь парадокс в том, что арбатская среда — не природная, а рукотворная. Созданная когда-то человеком, она отжила свой век и уже не соответствует современным нормам человеческого расселения и общежития.

И техника здесь не кажется игрушечной, она — всамделишная. Грозно, как танк, елозит гусеницами бульдозер, а *лебедка наделена* брутальной мощью, свойственной военной технике. Развалины изрыгают пламя, клубятся колоссальные столбы не то известки и пыли, не то дыма, не то пресловутой пустоты, плотной завесой заслоняющие всю панораму окрест... Люди *на крышах* — сразу не разберешь, что это люди, скорее, автоматы или какие-то придатки машин,— помогают домам упасть. Кстати о людях. На рисунках Антокольской они попадаются редко и в происходящих событиях играют роли второстепенные, оставаясь в тени, за кадром. А если встречаются, то на людей не слишком похожи. Иногда это условные знаки, обозначающие человека, иногда пыльные фантомы, неподвижно стоящие над свалкой строительного мусора и щебня. На этом рисунке люди по внешнему виду и функциям напоминают роботов.

На рисунке от 27 марта 1964 года пыль улеглась и даль расчистилась — даль, орнаментированная урбанистическим мотивом — транспорт, бегущий вдоль домов, расположенных на разных уровнях и сливающихся в многоэтажный слоеный пирог... На переднем плане угадывается направление строящегося проспекта, вырыт глубокий котлован — старое разрушено еще не полностью, но к строительству нового уже приступили.

И, наконец, девятый лист серии — недатированный, но, судя по желтой листве, выполненный *той же осенью* 1964 года. По-своему он лиричен не менее, чем вид от 12 февраля. Но лиризм его иного рода — сродни настроению живописных полотен Юрия Пименова рубежа 1950—1960-х годов, утверждающих жизнестроительный пафос массового возведения и распространения новостроек. Этот рисунок логически завершает серию. Ностальгия по прошлому преодолена окончательно, *каждый момент* настоящего прекрасен, если он прожит во имя еще более прекрасного грядущего,— в этом и заключается весь смысл перелома как фазы истории. Хотя листы делались нерегулярно, от случая к случаю, впечатления их разрозненности не возникает, напротив — серию хочется назвать как-нибудь погромче, повнушительнее: дневником, хроникой, *даже летописью*. Память в этих листах явлена, так сказать, в чистом виде, без позднейших примесей и наслоений. Еще нет Нового Арбата, нет, следовательно, и Старого, но прежний доживает последние дни — значит надо поспешить запечатлеть его, оставить себе на память. Пока рисунки неподвижно пребывали в архиве Н.П.Антокольской, они были достоянием только ее личной памяти. Публикация, обнародование серии вовлекает ее в культурный круговорот, а индивидуальная память художницы, запечатленная в рисунках, приобретает силу исторического документа. Нынешняя фаза истории Арбата завершается на наших глазах. Возникает труднопреодолимый соблазн судить о событиях двадцатилетней давности с высоты нашей сегодняшней осведомленности. А осведомлены мы много больше, чем двадцать лет назад, и не только, собственно, об Арбате. Реставрация памятников, консервация памятников, охрана памятников — эти понятия не сходят с нашего языка. Новое словосочетание «экология культуры» употребляется нами постоянно, а двадцать лет назад просто слово «экология» едва ли было в ходу. Про Арбат мы знаем даже то, чего там могло и не быть, наверняка не было, но в нашем сознании непременно происходило и наполнено живым конкретным содержанием. Тот Арбат, который мы любим, почитаем и защищаем с крепнущей год от года настойчивостью, стал для нас Парнасом и «золотым веком» русской культуры вместе и одновременно. Сошлись, наконец, время с пространством в созданном на глазах арбатском мифе. Разноголосая сумятица благополучно слилась в согласный

хор: братья Аксаковы степенно и вдумчиво тянут чай с блюдечка, в чем-то увещевая Марину Цветаеву, а зодчий Григорьев из своего ампирного далека воздает должное мельниковскому «стакану» в Кривоарбатском. И все это под щемящее треньканье «Ах, Арбат, мой Арбат...»

Арбат в нашем представлении давно превратился в музей, поскольку едва ли не каждый его дом связан с той или иной знаменитостью. Здесь много мемориальных досок, и, вероятно, могло быть еще больше. Любая мемориальная табличка сильно и непосредственно действует на наше воображение, столь склонное к почитанию ушедших из жизни. Уже воплощена в жизнь идея литературного маршрута по Арбату — туристы должны пройти «незарастающей тропой памяти» по пятам многочисленных поэтов и писателей, соединив их в своем сознании. Примеры того, как наша эпоха усваивает культурное наследие, могут кому-то нравиться или не нравиться, но ясно одно: они безусловно имеют право на существование.

Ведь существуют на Арбате и соседствуют не только два памятника Гоголю, но и два представления разных эпох о великом писателе. И, право, в этом смысле Гоголь-оптимист, изваянный скульптором Томским в середине нашего столетия, ничуть не уступает Гоголю — скорбному меланхолику, каким его увидел на рубеже 1900—1910-х годов скульптор Андреев. В конце концов, в крылатом гоголевском изречении о смехе сквозь невидимые миру слезы прямо так и говорится, что слезы — невидимы.

История Арбата, как и любая история, складывается не из одних событий. Мнения, суждения, оценки людей, выраженные в различной форме и в разное время по соответствующему поводу, составляют существенную ее часть. Восприятие, как производная сознания, в значительной мере зависит от человеческих чувств и эмоций. Поэтому наше отношение к Арбату претерпевало неоднократные изменения даже в пределах одного исторического отрезка.

Первоначально идея и воплощение проспекта Калинина многих привели в восторг. Привлекали его столичный, европейский шик, прямизна линий, располагающая деловитость и обилие магазинов. Проспект Калинина был задуман как смелая антитеза остальному Арбату, который как-то сразу стушевался, одряхлел и поспешил принять предложенный ему ярлык «Старый», словно из опасения вовсе лишиться имени. Но очень скоро спектр чувств, испытываемых по отношению к Арбату, стал более «разноцветным». Новый Арбат не удержался в отведенных ему границах проспекта Калинина вкраплениями в виде новых домов и административных зданий, он все больше инфильтрировался в дряхлеющую, но еще живую плоть Старого. Интенсивность строительства на Арбате отвечала требованиям текущего дня. Но одновременно ожили те сомнения, тревоги, возражения, которые в период проложения проспекта Калинина были отброшены как ретроградные: построить можно много нового, полезного и интересного, но такой уникальный городской организм, как Старый Арбат, если погибнет, то навсегда.

Неожиданно Старый Арбат очутился в положении, напоминающем то, в каком находятся некоторые малые города России вроде Галича, Касимова, Старицы — прославленные своей историей, памятниками архитектуры, культурными традициями, бытом, складом души горожан. С одной стороны — «малая родина», начало всех начал, с другой — запущенность, отсутствие ясной перспективы развития, недостаток подлинного внимания и заботы и как следствие — ощутимый комплекс неполноценности, переживаемый по отношению к более молодым и удачливым городам-соседям. Само имя «Старый Арбат» стало звучать примерно как Старая Русса или Старая Ладога. Однако Старому Арбату в результате все же повезло. Весьма вовремя он оказался в фокусе самой бескорыстной любви и трезвого расчета, показавшего, что средства, вложенные в реставрацию улицы, не пропадут впустую.

С созданием музея под открытым небом к Старому Арбату возвращается его столичный статус. Более того, он обрел нынче ту респектабельную и элегантную внешность, которая позволяет ему достойно представлять столицу. По Старому Арбату будут узнавать Москву на открытках и туристских буклетах так же, как узнавали ее двадцать лет назад по проспекту Калинина. Если взять нынешний исторический отрезок изолированно, то Старый Арбат моложе проспекта Калинина, так как обрел свою настоящую судьбу позже.

Взволнованно-пристрастное вглядывание в историю Арбата порождает мысли в сослагательном наклонении: что было бы, если бы... Или: хорошо бы вместо того-то и того-то было бы то-то и то-то... Каждый, кто «заболел» Арбатом, является его историком, пишет его историю по-своему, поскольку последняя по времени историческая фаза

творится на наших глазах. Такой малый, двадцатилетний период заставляет подойти критически к историческим источникам и документам.

Вернемся снова к рисункам Н.П.Антокольской. И тут начинаются странности сегодняшнего восприятия, выстрадавшего свою точку зрения на арбатскую проблему. Рисунки не то что не нравятся — они стесняют. И стесняют более всего тем, в чем безупречны, — своей достоверностью и программным нежеланием давать оценку происходящим событиям. Художница словно заранее предугадывает все множество противоречивых суждений, высказанных по поводу Арбата. Она сознательно избегает в своих рисунках полемики, назидания, обличения— всего того, что может выявить определенную тенденцию, спровоцировать однозначное толкование серии.

Объективность — основной принцип ее искусства. Счастливый синтез работы — сочетание строгой объективности, документальности с высокой художественностью. Чего обычно ждут от произведения искусства? У читателя, зрителя, слушателя оно должно вызвать поток эмоций, заставить его плакать, смеяться, гневаться. Сегодняшний зритель разглядывает арбатскую серию, будучи хорошо подготовленным; строй его чувств давно вызрел и устоялся, и в рисунках он ищет этим чувствам подтверждения. А они как бы снимают напряжение, накопленное внехудожественными средствами. Зритель остается в недоумении: все было ясно и понятно, а рисунки поднимают, казалось бы, давно решенные вопросы. Индивидуальная память художницы неназойливо противостоит коллективно созидаемому мифу.

Рисунки убедительно показывают, что памятный слом Арбата — не случайность, не ошибка и не злой умысел, а некая закономерность. И ответственность, вместе с проектировщиками, спешившими угнаться за временем, разделяют все, кто мог сознательно действовать или хотя бы говорить. Одни помогали делом, другие — неделанием. Рисунки без нажима и подталкивания в спину вводят в самую суть арбатской проблемы. Спасение Старого Арбата не исчерпывается наведением глянца на главной улице. Выше мы не раз сознательно смешивали понятия Арбата как улицы и Арбата как части Москвы, включающей множество улиц и переулков, ибо по сути они неразделимы. Между тем арбатские переулки — все эти Серебряные, Староконюшенные, Плотниковы — требуют к себе пристального внимания. Положение их серьезно, местами даже аварийно, и до тех пор, пока оно будет таковым оставаться, новая улица Старый Арбат будет производить впечатление декорации или витрины.

Рисунки Н.П.Антокольской служат благородному делу воспитания чувств. Сегодня любовь к Арбату измеряется степенью личной причастности и ответственности за его судьбу. Кто любит, тот действует, иначе объект любви может просто исчезнуть. А способам выражения этой любви несть числа — от новых изысканий в области арбатской истории до бескорыстной и добровольной помощи реставраторам по воскресеньям.

Мы тоскуем по снесенным домам, как по ушедшим от нас людям. Обязательно есть на свете дорогие нам дом, двор, улица, квартал, где мы родились, выросли... Или родились и выросли близкие по крови и духу люди... Или дом близок нам просто потому, что хорош собой, в нем проживал любимый писатель, возле него произошло событие, оставившее в жизни след... Мы склонны очеловечивать такие дома и улицы, придавать их образу антропоморфные черты. Избыток любви нестрашен. Для Арбата сейчас губительны благодушное умиление, граничащее с безразличием, потребительский подход к культурным ценностям, желание переложить вину и ответственность на чужие плечи. Завершается нынешняя фаза арбатской истории. Пусть она послужит последующим временам уроком и укором, поделится горьким опытом, подарит надежду...

А.Г.

Коллекция И.С.Зильберштейна и выставка в ГМИИ

В марте—апреле 1985 года в залах Государственного музея изобразительных искусств имени А.С.Пушкина была организована выставка произведений русских художников XVIII — начала XX века из собрания доктора искусствоведения Ильи Самойловича Зильберштейна. Эта выставка — результат долголетней работы сотрудников музея с материалами коллекции. Западноевропейская ее часть была показана в музее еще в 1973 году.

Среди частных собраний в нашей стране коллекции И.С. Зильберштейна принадлежит совершенно особое место — не только и не столько по количеству собранных им произведений русских и западноевропейских мастеров (хотя это количество доходит до

двух тысяч), сколько по их высоким художественным достоинствам и исторической ценности. Мы встречаем здесь более десяти полотен И.Е.Репина, картины А.Г.Венецианова, В.А.Тропинина, А.П.Боголюбова, Константина Коровина, К.А.Сомова и ряд других. Однако важнейшая часть собрания — это графика: на примерах графических листов этой коллекции можно проследить развитие русского рисунка и акварели от второй половины XVIII до начала XX века. Западноевропейская графика представлена не так полно, но и здесь имеются произведения таких крупнейших художников, как Лука Камбиазо, Рембрандт ван Рейн, Гюбер Робер, Оноре Фрагонар, Жан Луи Форен, и многих других. Однако при всем многообразии и широте собрания Зильберштейна в нем (как и в каждой коллекции) есть основное ядро, которое отражает личные пристрастия собирателя. Одна часть этого ядра — это графика «Мира искусства». Прошедшая выставка была тому ярким примером. Мы давно не видели такого праздника русского рисунка и акварели, какой был представлен в Белом зале музея. Все крупные художники начала XX века были представлены лучшими работами. Достаточно назвать серию иллюстраций Александра Бенуа к поэме А.С.Пушкина «Медный всадник», его же известную работу «Король прогуливается в любую погоду» или эскизы костюмов к прославленному балету «Петрушка» на музыку Игоря Стравинского. Впервые московский зритель имел возможность познакомиться с театральной сюитой Льва Бакста — его эскизами декораций и костюмов к балету «Орфей» на музыку Дюкаса. Первоклассные пастели и темперы З.Е.Серебряковой соседствовали с театральными работами Сергея Чехонина и М.В.Добужинского. Здесь же мы увидели один из лучших рисунков В.А.Серова — портрет бельгийского скрипача Эжена Изаи, семь рисунков М.А.Врубеля, замечательный рисунок Б.М.Кустодиева — портрет Федора Ивановича Шаляпина, один из самых удачных портретов знаменитого артиста, и много других не менее достойных работ. Графикой этого времени столь высокого качества обладают только центральные музеи русского искусства.

Другая часть ядра коллекции Зильберштейна — наследие И.Е.Репина. Помимо тринадцати картин маслом Зильберштейну удалось собрать более пятидесяти графических работ И.Е.Репина, и среди них такие известные рисунки, как «М.Горький читает драму «Дети солнца» или «Л.Н.Толстой в своем кабинете».

От большинства собирателей Зильберштейна отличает то качество, что он не только находит произведения искусства, радуется им, но и изучает их самым тщательным образом, публикует сам и охотно предоставляет такую возможность другим исследователям. Так, им были изданы два тома «Художественного наследства», посвященных творчеству И.Е.Репина, сборники материалов «Александр Бенуа размышляет...», «Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников», «Сергей Дягилев и русское искусство». Один из разделов его коллекции послужил материалом для большой монографии — это 76 портретов декабристов и их жен, выполненных в Петровской тюрьме и Читинском остроге декабристом Николаем Бестужевым. Надо думать, что активная деятельность Зильберштейна как исследователя и публикатора новых архивных материалов в изданиях «Литературного наследства» (чем он занят уже более пятидесяти лет) в известной мере определила и характер его собирательской деятельности.

Он хорошо понимает значение беглых набросков для исследования творчества того или иного художника и бережно хранит любой самый маленький рисунок крупного мастера. Попав в его собрание, рисунки и акварели сразу же обретают новый смысл, свою активную жизнь: Зильберштейн незамедлительно вводит их в сферу истории и истории искусства, сопоставляя с произведениями других мастеров и других эпох. Так, обнаружив в 1945 году давно разыскиваемые портреты декабристов работы Бестужева, он в следующем, 1946 году часть из них опубликовал в одном из томов «Литературного наследства», а через несколько лет опубликовал и все остальные.

В 1930-е годы в собрание И.С.Зильберштейна попала папка с интереснейшими рисунками Андрея и Александра Ивановых — всего около 100 листов. Особенно ценны зарисовки Александра Иванова, его «первые мысли» о будущих картинах, натурные штудии. Черты гениальной творческой индивидуальности проявляются уже и в этих маленьких набросках: рисункам его свойственно глубокое постижение натуры. Ждет своего исследователя альбом с рисунками Карла Брюллова, имеющийся в собрании Зильберштейна. Большой эстетической ценностью обладают карандашные рисунки П.А.Федотова — их в коллекции более двадцати. Графи-



Н.Бестужев
Портрет декабриста М.Лунина
1836. Акварель



Рембрандт
Авраам и Исаак на пути
к жертвеннику. 1643



Б. де ля Траверс
Нилова пустынь
1786. Акварель

ческий портрет первой половины XIX века представлен такими именами, как Орест Кипренский, В.А.Тропинин, А.О.Орловский, Карл Гампельн, Томас Райт, Александр Брюллов. Очень хорош акварельный портрет Н.С.Голицыной работы А.Брюллова — он написан при помощи сложной системы акварельных мазков, передающих и фактуру шелка белого платья молодой женщины, и тающий в голубой дали неаполитанский пейзаж.

Интересно представлен в собрании Зильберштейна раздел так называемой «россики» — это акварели Джакомо Кваренги, рисунки Тома де Томона, фантастические композиции Пьетро Гонзага, рисунки Виже Лебрен и акварели Луиджи Премацци.

Особый интерес вызывают виды русских городов, монастырей и усадеб, выполненные французом Жаном Балтазаром де ла Траверсом. Акварели де ла Траверса интересны не только с точки зрения их художественных достоинств, но и как исторически достоверные виды старых русских городов и тех мест и архитектурных памятников, которые претерпели к нашему времени значительные изменения.

Украшением и гордостью западноевропейской графики в этой коллекции является рисунок Рембрандта «Авраам и Исаак на пути к жертвеннику». Рембрандт рисует пером и делает размывку кистью. Линия его свободна и прихотлива, она как бы растворяется в свете, а размывка богата тончайшими градациями света и тени.

Коллекция И.С.Зильберштейна — это целый небольшой музей русского и западноевропейского искусства, очень целостный в своем составе. Таким он и останется, войдя в состав Музея частных коллекций, организованного при Государственном музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина в середине 1985 года. Нужно обладать большим мужеством, чтобы расстаться с таким плодом всей жизни, каким является эта замечательная коллекция, и нужна большая мудрость, чтобы понять, что только этот шаг — передача коллекции государству — единственная возможность сохранить ее.

Н.Александрова

Именной указатель

Абдуллаев М. 383
Абрамишвили М. 377
А.Г. 404, 414
Агин А.А. 106, 107, 109, 111—119, 121—123, 125, 126, 133, 172, 191, 220
Адарюков В.Я. 277, 280, 282, 285, 286, 292, 300, 308, 314
Аккизов А. 374
Александрова И. 408, 414
Алешкин С. 373
Алимов Б. 395
Алпатов М.В. 293
Алфеевский В. 383
Альтман Н. 72, 198
Алянский С. М. 167
Ананьин А. 383
Андреева В.К. 284, 304
Андреева О. 372
Аникст М. 6, 77
Анненков Ю.П. 159
Антокольская Н.П. 396—404, 414
Апсит А. 243
Апчинская Н. 212, 414
Арадушкин О. 378
Аристова А.И. 277, 280, 286, 299
Арлашин В. 369
Бабаев Р. 383
Бабенчиков М. 270
Бабин В. 386
Багдасаров Ю. 377
Бакст Л. 214
Бакланова И. 383
Бакушинский А.В. 124
Баласанова К. 377
Балашова Т. 376, 387
Бартошевич А.А. 316
Бархин С.М. 12, 71, 76
Басов Б.М. 73, 383
Басыров Г. 7, 50—58, 380
Бахтин М.М. 40, 46
Безуглов В. 377
Бельский Ф. 383
Белюкин А. 395
Бенуа А. 73, 194, 289, 405
Берендгоф Б. 366, 388, 389
Берлин Л. 58
Бернардский Е.Е. 106, 107, 172, 191
Бернштейн Э. 368
Берштейн Г. 8, 11, 73, 76
Бескин О. 140, 159
Бестужев Н. 405, 406
Бехтеев В. 375
Билибин И. 194, 246
Биль А.Ф. 359, 362
Бирштейн М. 383
Бисти Д.С. 2, 11, 17, 61
Бичюнас Р. 386
Блаватский В.Д. 304, 305
Благоволин Н. 379, 382
Бобышев М.П. 314
Богаткин В. 369
Богатов Н. 246
Боголюбов А.П. 405
Богородская Н. 383
Боим С. 369, 373
Бойцова М.П. 282
Боклевский П.М. 94, 107, 109—113, 115, 117, 119—126, 220
Болащенко А. 384
Большакова И. 372, 384
Бордюг С. 377
Борецки А. 234
Борзин С. 369
Борисов А. 377, 382
Боровский А. 387
Бруни И. 6
Бруни Л.А. 148, 309, 360, 369, 370, 373, 375, 389
Брюллов А.П. 191, 408
Брюллов К.П. 175, 185, 405
Бугельский Ю. 167
Бурлюк Д. 248
Бухарев В. 20
Бучкин П.Д. 159
Вагин В. 13, 14, 76
Вагнер Л. 173
Вальчак Т. 233
Варшавский Л.Р. 304
Васильев В. 9
Васнецов Ю. 167, 170
Ватагин В.А. 169
Ващенко Ю. 6, 73, 76
Вебер Т.Г. 300, 308, 309
Вейверите С. 383
Веласкес Р. 225
Венгров М.П. 149, 159, 414
Венецианов А.Г. 405
Веньяминов В. 393, 414
Верейский Г. 279, 283, 286, 309, 368
Верейский О.Г. 2, 69
Верещагин В. 242
Веселкина О.М. 276
Вечере Б. 377
Визин Э. 369
Вильм А.В. 316
Виноградов А.К. 272, 273, 277, 278, 282, 314
Винокур В. 11
Виппер Б.Р. 280, 282, 286
Власов В. 369
Власов Н.В. 288
Вовчук М. 378
Водо Нина Николаевна 277, 280—282, 286, 289, 294—296, 304, 307, 309, 310, 312—314
Воинов В. 286
Володин М. 369
Вольская В.Н. 309
Врубель М.А. 73, 288, 405
Вышеславцев Ник. Ник. 313
Гагарин Г.Г. 172—178, 181—191
Гагарина Л. 372
Галактионов С.Ф. 191
Гальперин С.И. 282, 284, 286, 292
Гампельн К. 408
Ганин А. 383
Ганкина Э. З. 159
Ганнушкин Е. 394
Гапоненко Т. 310
Гарелин Н. Ф. 277
Гарелина А.Ф. 277, 282
Гас Г. 387, 414
Ге Н.Н. 245
Георгиевский Г.П. 274
Герасимов С. 72, 243, 310
Герчук Е. 375
Герчук Ю. 387
Гершензон Н.М. 305
Гиацинтов В.Е. 301, 302
Гигошвили И. 377, 389, 390
Глонти Г. 393
Глоцер В.И. 160, 168, 414
Глызина Н. 307
Говоров Л. 369
Гойя Ф. 225
Голицын А. 6
Голицын В.Д. 273
Голицын И. 388, 389, 395
Голубев В. 383
Гонзага П. 408
Гончаров А. 72, 369
Гончаров Г. 386
Гончарова Н. 247
Гончаровы 309
Гордийчук В. 378
Гордон М. 369
Горлов Д. 167
Горшанов В.В. 277, 282

Горяев В.Н. 127, 361
Готье Ю.В. 274, 276, 287
Гошко В. 7, 14
Грушевская Татьяна Николаевна 335—337, 342, 343, 364
Грушка А.А. 302
Гукайло В. 375
Гуков Ю. 14
Гусева И. 17
Гутнов Э.А. 313
Давыдова О. 10
Дажина В. 34, 414
Дейнека А.А. 148, 369, 375, 376, 379
Дейсадзе З. 374, 393
Дембо А. 376
Демин Ю. 386
Дервиз В.Д. 327, 329, 363
Дерегус М. 86
Дехтерев Б.А. 38, 47—50, 366
Джапаридзе М. 389—391
Динере П. 377
Динцес Л. 111
Диодоров Б. 395
Дмитриев В. 253
Добров М.А. 302, 304
Добролюбова С.С. 273
Добужинский М.В. 194, 405
Долгов С.О. 275
Доленджашвили Г. 392, 393
Домогацкий В. 10, 286
Домье О. 18
Доре Г. 33, 72, 242
Дубинский Д. 61
Дувидов В. 6, 383
Дудин А. 377
Дулатова О. 377
Дульский П.М. 140
Дурасов Л. 366
Дьяков В. 386
Евменов А.И. 167
Егоров Д.Н. 275, 277
Ельницкая В. 377
Ельшевская Г.В. 4, 20, 37, 413
Епифанов Г. 376
Ермолаев Б. 310
Ерминек К. 233, 234
Ефимов Ф. 253
Ечеистов Г.А. 140—159, 370, 373, 414
Живаго А.В. 299, 300
Жилинская Н. 383
Жилинский Д. 383
Житков Р. 368
Жолткевич Л.А. 146, 148, 149, 414
Загоскина В.Д. 277, 280—282, 290, 305, 314
Загянская Г. 387
Зайцева Е. 11
Замбахидзе Л. 389
Замятина А.Н. 294
Захаров Г. 383, 384
Захаров И.И. 159
Захарова Н. 367
Зевина З. 47, 413
Зенкевич Б. 369
Зернов В. 253
Зефиров К. 364
Зильберштейн И.С. 404—408
Зимин В. 369
Злотников Ю. 380
Зоркая Н.М. 244, 247, 250
Зубов А. 239
Иванов Андрей 405
Иванов Александр 242, 289, 290, 405
Иванов Викт. 383
Иванов В.И. 38
Иванов Е.П. 251
Иванов Ю. 6
Иванюк В. 6
Ивин И. 250
Изнар Н.С. 167
Ингер Г. 18
Исаева Н. 21, 413
Истомин К.Н. 360, 364
Кабаков И. 73
Каверин В.А. 71
Калинин Н. 6
Калиновский Г. 19
Калита Н. 10
Камбиазо Л. 405
Каменский А.А. 17
Каневский В. 310
Кантор А.М. 191
Кантор М. 11
Каплан А. 368, 372
Каплун Ада Васильевна 316, 318, 320, 325, 368
Караченцов П. 377
Кардовский Д. 127
Карев А. 198
Касаткин Н. 243, 246
Кацпржак Е.И. 298
Кашина Н. 376
Кваренги Дж. 408
Кверфельдт Э.К. 324
Кибрик Е. 65, 93, 127, 369, 373
Кившенко А. 242, 245
Кипренский О. 408
Кирилло А. 394
Кирпичев П. 369
Киселев В. 369
Киселев Н.П. 276, 298
Клодт М. 86, 87
Кобылина М.М. 305
Коваленков С. 10, 14
Коваленская Н.Н. 310, 312, 314
Ковальчук В. 378
Кокорин А. 369, 383
Колдобская Б.Г. 313
Коложин И. 234
Комаров 169
Комов О. 383
Конашевич В.М. 147, 159, 280, 373, 375
Конина К. 377
Коннов Ю. 10
Коноплев М. 11
Коренцов А. 369
Корин П.Д. 290
Корнилов П. 111
Корнилова А. 172, 414
Коровай И. 326, 414
Коровин К. 405
Коровин С. 127
Коростин А.Ф. 309, 312
Костин А. 12, 18, 19, 76
Кочейшвили Б. 380
Кошкин А. 9
Кравченко А.И. 127, 259, 268
Кравченко К.С. 294
Краковский М. 18
Крестовский С. 22
Кругликова Е.С. 286, 314
Крылова Л.В. 304, 314
Крылова В.Н. 309
Кудряков М. 253
Кузнецов П. 375
Кузнецов Э. 168, 169
Кузнецова И.А. 300, 314
Кузьмин Н. 127
Кузьминский К.С. 191
Кукрыниксы 73, 90, 127, 310
Кульшаров А. 372
Купреянов Н.Н. 148, 160, 167, 257—270, 308, 414
Курдов В. 169, 368, 383
Кустодиев Б.М. 95, 98, 101, 102, 405
Кутарев А. 383, 386
Кучумов В.Н. 316, 320
Лабас А. 379
Лада К. 231, 234
Лазарев В.Н. 293, 294, 299, 305
Лансере Е. 73
Лаптев А. 109, 111, 310, 369, 373
Ларионов М. 247, 248
Лебедев В.В. 76, 140, 147,

157, 159, 161, 167, 169, 258, 308
Лебрен В. 408
Левина Н. 201, 414
Лемкуль Ф.В. 34—37
Лентулов А. 248, 250
Леонардо да Винчи 242
Леонтьев Г.К. 191
Лесюк А.М. 312
Ливанов А. 366, 394
Липович И. 192, 414
Лисицкий Л. 146
Лихачев Д.С. 237, 250
Лобан И. 386
Лозовская О. 11, 13, 14
Лотман Ю.М. 250
Луначарский А.В. 302, 303
Любаров С. 14
Любченко Е.Ю. 253
Лямин В. 376
Лященко А. 14
Маврина Т. 373
Майоль А. 226
Макаревич И. 11, 14, 21—33, 62, 75
Макарова-Вышеславцева И. 386
Макеев В. 373
Маковский В. 109, 112
Маковский К. 112, 118
Малевич К. 248, 249
Малицкая К.М. 298, 299
Малоземова Л. 386
Малютина В. 315, 317, 321—323, 414
Мамей М. 383
Мамонов К. 380, 383
Марк Ф. 223
Маркевич Б.А. 63, 76
Марц И. 378
Маршакова Е. 376
Маршал Е. 234
Мастеров Б. 386
Масютин В. 286, 287
Матвеев А.Т. 198
Матисс А. 201—211, 414
Матэ В.В. 159
Маурер Ж.А. 305
Мацкин А. 111
Маяковский В. 248—250
Медведев В.В. 74, 77
Мейланд В. 50, 393, 413
Мексин Я.П. 140
Мильдон В. 84, 413
Митрохин Д. 167, 192
Митурич М. 19, 383, 388, 389
Митурич П. 167
Михоэлис М. 313
Мишин В. 373
Мицан А. 383
Могилевский Ю.Б. 362
Молок Ю.А. 2, 167, 265, 270
Моне К. 226
Моравов А. 243
Мордвинова А. 372
Мсерьянц М.З. 293, 299, 307
Муржин А. 383
Мясоедов Г.Г. 246
Мясоедов Г.П. 236, 414
Нарбут Г. 72, 192
Нариманбеков Т. 383
Невежина В.М. 277, 282, 287, 297, 299, 300, 302, 304, 314
Некрасов И. 383
Неменский Б. 383
Ненарокомов М. 135, 414
Нестеренко М.Г. 314
Нестерова Н. 377
Нивинский Иган. Иган. 286, 303, 304, 308
Никич А. 383
Нелендер В.О. 276
Носков В. 10
Нотбек А.В. 191
Образцов С.В. 251, 253—255
Обросов И. 383
Обрыньба Н. 368
Орбели И.А. 324
Орлов В. 377
Орлов К. 377
Орловский А.О. 185, 408
Остроумова-Лебедева А.П. 167, 314, 375
Остафийчук И. 377
Островский Г. 127, 413
Павлинов П.Я. 286, 309, 360
Павлов В. 394
Павлов И.Н. 286
Павлов С. 263
Павлова Е.В. 191
Пакулин В.В. 316, 324
Панасенко Н. 18
Пастернак Л.О. 286
Пауль И. 376, 382
Пахомов А. 372
Пачулия К. 392, 393
Пен О. 376
Перевезенцев П. 14, 135—138
Перевезенцев Ю. 15, 19, 380
Пермяков В. 386
Петренко М. 112, 413
Петровский А.С. 274
Пикар 239
Пикассо П. 201, 207, 211
Пиков М.И. 332, 363
Пименов В. 374
Пименов Ю. 368, 375, 402
Пискарев Н.И. 286
Пичугин З. 244
Полевой В.М. 65
Полонский В.П. 314
Пономарев А. 377
Попков В. 373
Поплавский Г. 375
Попов Н.Е. 6, 19, 63, 78, 82
Поспелов Г.Г. 2, 387
Поталовский М. 253
Премацци Л. 408
Преображенский Б. 369
Прокофьев А. 253
Пукирев В.В. 112, 118
Пунин Н. 198, 200
Пуустак К. 377
Пушкарева Е. 378
Пэн Ю. 214
Рабинович М.А. 361
Рабичев Л. 386
Радлов Н.Э. 38
Райская И. 368
Райт Т. 408
Райхштейн А. 9
Рамазанов Н.А. 191
Рассадин С.Б. 76
Ратц М. 140, 414
Регент Д. 396
Резницкий Л. 369
Рембрандт ван Рейн 225, 405, 407, 408
Рени Г. 242
Репин И. 127, 243, 245, 246, 405
Рерберг И.Ф. 159
Робер Г. 405
Ровинский Д.А. 236
Родионов М.С. 73, 309, 360, 368
Розанов В.В. 111
Розанов М.Н. 278
Розенфельд Н. 21
Ройтер Л. 369
Романов Николай Ильич 273, 274, 277, 278, 281, 286, 287, 289, 292—294, 298, 299, 301, 303, 308
Рубенс П. 33
Рудаков К.И. 159
Русаков Ю. 212, 229
Рыжик Ю. 7, 37—46, 380
Сабельникова С.П. 299
Савинов А. 389, 414
Савинский В.Е. 159
Савицкая В. 230, 414
Савицкий М. 245
Савицкас А. 383
Салахов Т. 383
Садовска И. 234

Сакович А.Г. 250, 251, 253, 414
Саксонов Л. 7
Самойловских А.И. 313
Самохвалов А.Н. 147
Санджиев Д. 375
Сандлер Х. 369
Сапегин К. 57, 58
Сапунов Н.Н. 161
Сафонова Е.В. 140
Сафронова А.Ф. 140
Свиридова И.А. 250
Свистунова В.В. 273, 277, 281, 286, 299, 308, 314
Селещук Н. 376, 382
Серебрякова З. Е. 405
Серов В.А. 94, 95, 288, 340, 405
Сидоров А.А. 292, 299, 305, 308, 314
Силиня И. 374, 377
Ситница Г. 368, 374
Скуридин В. 369
Смирнова Елена Ивановна 310, 312
Снегирев И.М. 236
Сойфертис Л. 366, 369
Соколов Е. 19
Соколов Илья 308, 365
Соколов М.К. 140
Соколов П. 94, 109, 112, 140
Соловьев М. 253
Солон Я. 383
Сомов К.А. 194, 405
Соостер Ю. 72
Спирин Г. 9, 12, 14
Стасов В.В. 236
Стеклов А. 396, 414
Стельмашонок В. 383
Степанов Н.П. 185
Стернин Г. 111
Стрелков 293
Суворов А. 383
Султан-Шах А.П. 324
Сурис Б.Д. 140
Сухарев М. 375
Тавадзе М. 393
Тарабилдене В. 386
Тарасевич А.Л. 273
Терехов Д. 81
Терновец Б. 364
Тимм В.Ф. 191
Тишков Л. 16, 20, 378
Тихеметс-Вийерс Э. 377
Толстая Т. 76, 394—396
Траверс Б. де ля 407, 408
Трапезников Т.Г. 280, 289, 299
Тржемецкий Л. 18
Тропинин В.А. 408
Трофимова Е. 10, 12
Троянкер А. 6, 77, 80
Трутовский К. 86
Труша К. 234
Тугендхольд Я. 212
Турков О. 387
Тырса Н.А. 76, 147, 157, 169
Тышлер А. 33
Урбаньский Л. 230—234
Устинова Ю. 377, 385
Ушакова Н.А. 160—167, 414
Фабрикант М.И. 282, 287—289, 314
Фаворская О. 344
Фаворская-Дервиз Мария Владимировна 326, 328, 329, 341, 342, 350, 351, 354, 363
Фаворский Владимир Андреевич (В.А.) 63, 73, 140, 257—259, 268, 270, 280, 286, 308, 309, 312, 326—364, 368, 373, 414
Фаворский И. 326, 327, 341, 345, 362
Фаворский Н. 326, 327, 346—356, 358—362, 364
Фалилеев В.Д. 282, 286
Федотов П.А. 405
Фейнберг Л.Е. 159
Филипповский Г. 21
Финкельштерн Д. 386
Финогенов К. 369
Фищенко А. 383
Фищенко Д. 383
Флиттнер Н.Д. 324
Форен Ж.-Л. 405
Формозов А. 169
Фрагонар О. 405
Франгулян Г. 396
Хабиров Р. 383
Харко Л.П. 305
Хейфиц М. 366
Хелмут И. 376
Хигер Е. 88—90, 94
Хинский С. 369
Хлебникова В. 377
Холодовская М.З. 167, 272, 277, 281, 300, 307, 311, 314, 414
Церетели Г. 393
Цигаль В. 369, 383
Цинцадзе Н. 389—391
Циплакова Т. 377
Чалов А. 369
Чарушин Е. 168—170, 414
Чарышников Ю. 127—134
Чебыкин А. 376, 380
Чегодаев А.Д. 12, 20, 305, 308, 313, 314
Чегодаева М. 20
Чегодаевы 309
Чекрыгин В. 248
Черемухина Н.М. 274, 277, 284, 305
Чернецов В. 389
Черниевский В. 9, 12
Чернышов Н.М. 263, 264, 273
Чехонин С.В. 159, 167, 192—200, 262, 405
Чувашенко И. 386
Чургулия Н. 389, 391
Шагал М. 92, 93, 99, 101, 103, 105—107, 109, 201, 212—229
Шарая Н.М. 324
Шарден Ж. 226
Шарлемань А. 247
Шарлемань С. 239
Шаховская-Фаворская М.В. 363
Шаховской И. 377
Шевченко Т.Г. 191
Шервинский С.В. 302
Шервуд В.О. 327, 363
Шилейко В.К. 304
Шиллинговский П.А. 286
Шильников С.А. 38
Шифрин Н.А. 148
Шишловский Н. 366
Шишмарева Т. 375, 376, 383
Шмаринов Д.А. 17, 73, 310
Штанко Е. 378
Штеренберг Д. 58, 148, 198
Штука М. 233
Шукаев Е. 14
Шульгина Л. 77, 377
Щеглов М. 244
Щедровский И.С. 191
Щедрин С. 289, 291
Щербаков Н.А. 299, 300
Эль Греко 225
Эльконина М. 10
Энтина И. 18, 20
Эренбург-Маннати Н. 251
Эрина Е.А. 277, 294
Эттингер П.Д. 167
Эфрос А.М. 199, 200, 212, 308, 309
Юдовин С. 372
Юрченко Г. 377
Юхневич М.К. 277, 284, 285
Ягужинский С. 246
Якутович С. 378

Содержание

	6	Г.Ельшевская	XVI выставка московских художников книги
Вокруг выставки	21	Н.Исаева	«Ярмарка тщеславия» в иллюстрациях Игоря Макаревича
	34	В.Дажина	Радостный мир искусства Ф.М.Лемкуля
	37	Г.Ельшевская	Станковые иллюстрации Юрия Рыжика
	47	З.Зевина	Выставка Б.А.Дехтерева в Академии художеств
	50	В.Мейланд	Гариф Басыров
Разговор об иллюстрации	61	Д.С.Бисти	
	63	Б.А.Маркевич	
	65	В.М.Полевой	
	69	О.Г.Верейский	
	71	В.А.Каверин	
	71	С.М.Бархин	
	73	Б.М.Басов	
	74	В.В.Медведев	
	76	С.Б.Рассадин	
	78	Н.Е.Попов	
	80	А.Т.Троянкер	
Гоголь в иллюстрациях	84	В.Мильдон	Поэтика Гоголя и иллюстрация
	112	М.Петренко	«Мертвые души» Н.В.Гоголя в творчестве А.А.Агина и П.М.Боклевского
	127	Г.Островский	«Петербургские повести» в оформлении Юрия Чарышникова

	135	М.Ненарокомов	«Нос» в иллюстрациях Петра Перевезенцева
Детская книжка	140	М.Рац	Графика в детских книжках Георгия Ечеистова
	160	Вл. Глоцер	Наталия Абрамовна Ушакова
	168	Вл. Глоцер	Мир Евгения Чарушина
Далекое и близкое	172	А.Корнилова	«Союз романиста и художника»
	192	И.Липович	Книжная графика С.В.Чехонина
	201	Н.Левина	О книжной графике Матисса
	212	Н.Апчинская	Шагал — книжный иллюстратор
	230	В.Савицкая	«Вокруг книги»
Рисунок и слово	236	Г.Мясоедов	Русский лубок конца XIX — начала XX века
	251	А.Сакович	Народные картинки XIX века из коллекции С.В.Образцова
	257	Ю.Герчук	Шрифт в гравюрах Н.Н.Купреянова
Воспоминания и публикации	272	М.Холодовская	О Гравюрном кабинете
	315	В.Милютина	Воспоминания художника о блокаде Ленинграда
	326	И.Коровай	О гравюре В.А.Фаворского «Семья за самоваром» («Чудо пятое»)
Смесь	366	Г.Гас	К истории графики 1980-х годов
	388	А.Савинов	Тихая выставка
	389	В.Веньяминов	«Девять графиков Грузии»
	393	А.Стеклов	Групповая выставка московских художников на Кузнецком мосту
	396	А.Г.	«Арбатская серия» Н.П.Антокольской
	404	Н.Александрова	Коллекция И.С.Зильберштейна и выставка в ГМИИ
Именной указатель	409		

Иллюстрация

Редактор А.Л.Саминский
Художественный редактор
М.В.Коробова
Технические редакторы
В.А.Горина, В.П.Ермакова
Корректоры И.А.Шорсткина, Л.В.Дегтяренко

ИБ № 2091
Сдано в набор 12.05.87
Подписано в печать 12.07.88
А 07695
Формат 70×90$^{1}/_{16}$
Бумага мелованная 120 г
Гарнитура шрифта литературная
Печать высокая
Усл. п. л. 30,42. Усл. кр.-отт. 63,18.
Уч.-изд. л. 33,633. Тираж 20 000. Зак. 4183.
Изд. № 13-164. Цена 4 р. 30 к.
Издательство «Советский художник»
125319, Москва, ул. Черняховского, 4а
Московская типография № 5
Союзполиграфпрома при Государственном
комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли
129243, Москва, Мало-Московская, 21

Иллюстрация: [Сб. статей и публикаций].— М.:
И44 Советский художник, 1988.— 416 с.: ил.— (Галерея искусств)
ISBN 5-269-00256-6

Этот сборник посвящен проблемам книжной иллюстрации. Свое мнение о ней высказывают известные художники писатели, искусствоведы. Впервые публикуются отрывки из дневников и писем семьи Фаворского, воспоминания о создании Гравюрного кабинета ГМИИ им. А.С.Пушкина, новые материалы о книжной графике Матисса, Шагала, Чехонина и др., а также о русском лубке. Специальный раздел освещает историю создания иллюстраций к произведениям Гоголя.

Для широких читательских кругов.

И $\frac{\text{4903040000-095}}{\text{084(02)-88}}$ **52-88** **ББК 85.15**

4 р. 30 к.

