

Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан



Казань
2015

УДК 76(100)(06)
ББК 85.153(0)я431
С 23

Оргкомитет конференции

председатель: И. Х. Аюпова, первый заместитель министра культуры РТ;
заместитель председателя: Р. М. Нургалева, директор ГМИИ РТ;
члены оргкомитета конференции: Н. М. Валеев, д. филол. н., академик-секретарь Отделения гуманитарных наук АН РТ, академик АН РТ; Д. Д. Хисамова, к. иск., заместитель директора по научному обеспечению и издательской деятельности ГМИИ РТ; О. Л. Улемнова, к. иск., ведущий научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ; О. Г. Вербина, заслуженный работник культуры РТ, заведующая отделом графики ГМИИ РТ; учёный секретарь конференции: О. А. Хабриева, к. пед. н., учёный секретарь ГМИИ РТ

Составители: О. Л. Улемнова, Д. Д. Хисамова

Научный редактор издания: Д. Д. Хисамова

Ответственный за выпуск: О. А. Хабриева

С 23 **Четвёртые Казанские искусствоведческие чтения.** Искусство печатной графики: история и современность: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Казань, 19–20 ноября, 2015 г. / Мин-во культуры Республики Татарстан, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан; ред. коллегия: Р. М. Нургалева, О. Л. Улемнова, Д. Д. Хисамова, О. А. Хабриева. – Казань: Заман, 2015. – 192 с., ил.

В сборнике представлены статьи участников Четвёртых Казанских искусствоведческих чтений, посвящённых искусству печатной графики в контексте его истории и современного состояния. Специалисты из России, Германии, Казахстана, Мексики, Молдовы, Украины анализируют такие искусствоведческие проблемы, как искусство гравюры в контексте русской и европейской культуры, основные тенденции развития печатной графики, национальные и региональные особенности развития книжной графики, книга художника как форма искусства, проблемы художественного образования и др.

Для художников, специалистов в области искусствоведения, филологии, культурологии, а также для аспирантов и студентов художественных и полиграфических вузов и лиц, интересующихся изобразительным искусством.

ISBN 978-5-4428-0085-2

Корректор: С. А. Ярмухаметова
Дизайн обложки А. Б. Шляпкин
Вёрстка, обработка фото: Г. А. Саморядова

Министерство культуры Республики Татарстан
Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан

ЧЕТВЁРТЫЕ КАЗАНСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ

ИСКУССТВО ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Материалы Всероссийской научно-практической конференции
с международным участием

19–20 ноября 2015 г.

Казань

СО Д Е Р Ж А Н И Е

ГРАВЮРА В КНИГЕ XVII–XX вв. В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Абраменко Н. М. Гравюра из книги Лазаря Барановича «Меч духовный» в контексте русского искусства второй половины XVII в.	8
Маиер П. В. Гравюра Василия Андреева к несостоявшемуся изданию «Венца веры» Симеона Полоцкого	12
Борщ Е. В. Гравированные иллюстрации и виньетки по рисункам Шарля Эйзена во французских книгах XVIII в. из собраний Екатеринбурга	17
Хасьянова Л. С. Ян Матейко и его «Скарбчик». История польского костюма	21
Жиденко Н. В., Курбатова А. К. Графическое прочтение образов книги Л. Кэрролла «Алиса в Стране Чудес» художниками XIX–XXI вв.	25
Хаирова К. Д. Иллюстрации Эдварда Гордона Крэга к «Робинзону Крузо» Даниеля Дефо	29

ЕВРОПЕЙСКАЯ И РУССКАЯ ГРАВЮРА XIX–XX вв.: КОЛЛЕКЦИИ И КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ

Алексеева В. Ю. «Моему коллеге и другу...». Европейская гравюра в собрании А. П. Боголюбова	33
Новикова С. Е. Графика И. И. Шишкина и его учеников из коллекции профессора А. П. Ильинского в собрании Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан	36
Кушнарёва А. В. Город и быт в линогравюре мастеров московской школы (на материале коллекции Красноярского художественного музея им. В. И. Сурикова)	39
Стравец М. С. Коллекция печатной графики и печатных форм Юрия Могилевского в собрании Московского музея современного искусства	41

ВИДЫ И ЖАНРЫ, ТЕХНИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ, ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ XX–XXI вв.

Султанова Р. Р. Плакат в татарском театре (1906–1930-е гг.)	44
Парыгин А. Б. Ранний шелкографский эстамп в России	48
Струкова А. И. Литографии Александра Ведерникова: масштаб явления, стилистические особенности, круг сюжетов	52
Калашников В. Е., Молодцова Н. А. Борис Французов: офорт и линогравюра – различие художественных языков	58
Саутина Н. И. Современный российский экслибрис: проблемы и перспективы развития	62
Романенкова Ю. В. Экслибрис как метод формирования вкуса в современном художественном пространстве	67
Бабикова Т. В. Основные закономерности развития печатной графики Омска XX в.	69
Лаврищева Н. А. Печатная графика московских концептуалистов 1960–1990-х гг. на примере произведений из коллекции Московского музея современного искусства	71

КНИГА ХУДОЖНИКА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Парыгин А. Б. Книга художника как форма искусства	75
Безменова К. В. Книга художника: от иллюстрации к объекту. XX–XXI вв.	79
Григорьянц Е. И. «Книга художника»: традиции и новации	83
Хилдебранд-Шат В. Книга художника на Востоке и на Западе: размышления о термине и сопоставительной истории	86
Турчина О. А. Культ книги и его последствия. Книга как идея и материал в русском современном искусстве	90

НАЦИОНАЛЬНЫЕ И РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ. ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА

Вагапова Ф. Г. Специфика орнаментации в оформлении татарских рукописных книг (XVII – начало XX вв.)	92
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Зубец В. М. Вопросы изучения истории русского искусства в книгах графа С. Г. Строганова	96
Ергалиева Р. А. Из опыта книжной иллюстрации к казахскому фольклору	99
Трусепкова Х. Х. Книжная графика Казахстана: вчера и сегодня... ..	102
Шарипова Д. С. Тюркский фольклор в иллюстрации Казахстана	106
Аппаева Ж. М. Иллюстративные серии к нартскому эпосу кабардинцев и балкарцев	109
Кравченко В. П. Художественные особенности молдавской книжной графики для детей второй половины XX в.	113
Донина Л. Н., Вагапова Ф. Г. Художественное оформление татарских сатирических журналов: к вопросу о преемственности традиций	118
Воронина О. Ю. Журнальная графика художников Общества станковистов. Лаборатория творчества	121
Половина Г. А. Традиции и преемственность в поисках индивидуальной системы графических приёмов иллюстрирования сказок (на примере произведений фондового собрания Белгородского государственного художественного музея)	127
Ахметова Д. И. Первые опыты книжного иллюстрирования Александром Родченко (1911–1915 гг.)	132
Филиппова О. Н. Велимир Хлебников – поэт и художник	136
Климова И. А. Цикл иллюстраций С. С. Косенкова к рассказу Е. И. Носова «Красное вино победы»	140
Рокачук В. В. Книжная графика в творчестве молдавского художника Исайте Кырму	144
Филинкова А. Н. Творчество екатеринбургского мастера книжной иллюстрации и дизайна Юрия Филоненко	148

ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ЕЁ РОЛЬ В РАЗВИТИИ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ

Улемнова О. Л. Казанская международная биеннале печатной графики: опыт организации, проблемы, перспективы	151
Корнеева Е. Л. Международный фестиваль меццо-тинто: опыт комплектования коллекции современного меццо-тинто в Екатеринбургском музее изобразительных искусств	155
Ломанова Т. М. Творческая мастерская «Искусство книги» в Красноярском государственном художественном институте. История. Проекты. Имена	158
Паршикова Е. А. Региональные особенности развития печатной графики Татарстана на современном этапе	162
Ахмадеева Ю. А., Устрицкая Н. А. Русско-мексиканский совместный проект. Графический альбом «Пейзаж без границ. Мичоакан и Кубань. Мексика и Россия» (из опыта работы).....	165

ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ И РЕСТАВРАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГРАФИКИ

Мымрина Е. В. Сохранение уникального наследия печатной графики: реставрация, идентификация и экспонирование	168
Мусаханова М. З. Реставрация графических произведений (из опыта Государственного музея искусств им. Абылхана Кастеева)	171
Вербина О. Г. К атрибуции рисунков А. П. Боголюбова из собрания Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан	174

АВТОРСКОЕ ПРАВО ХУДОЖНИКА. ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Марков К. В. Особенности защиты авторского права на произведения печатной графики	177
Корост Н. С. Оформление современной детской книги и эстетическое развитие личности	180
Корвацкая Е. С. П. М. Дульский – первый исследователь детской книги	183
Мингалева М. И. Проблемы изучения и развития искусства эстампа на примере деятельности в Набережных Челнах Мастерской печатной графики им. Александра Халдеева	186
Курбатова А. К. Курс «История графического искусства» в Санкт-Петербургском государственном университете технологии и дизайна	189



*Н. М. Сокольский. Казань.
Этюд. Лист из графического альманаха «Всадник» № 4. 1923.
Бумага, линогравюра. Из собрания ГМИИ РТ*

Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан проводит очередные Казанские искусствоведческие чтения. В этот раз они посвящены вопросам искусства печатной графики. Проблематика Четвёртых Казанских искусствоведческих чтений и время их проведения приурочены к проходящей в ГМИИ РТ III Казанской международной биеннале печатной графики «Всадник». В Год литературы творческие устремления участников биеннале были направлены на решение темы «Художник – книга – текст».

Казань на протяжении XIX–XX вв. для обширного поволжского региона была центром развития книгопечатания на русском, татарском и других языках народов Поволжья. С конца XIX в. здесь складываются традиции профессионального образования художников-графиков на базе гравёрного отделения Казанской художественной школы. Казанская гравюра и татарская книга 1920-х гг. – яркие феномены российского искусства. Неудивительно, что для формирующегося в 1920-е гг. искусствоведения Татарстана одними из основных научных направлений были исследования в области гравюры и искусства книги, блестяще воплотившиеся в трудах известных казанских учёных П.М.Дульского и П.Е.Корнилова. Печатная графика Татарстана 1960 – 1970-х гг., активно развивавшаяся в одном потоке с советским многонациональным искусством, – ещё одна славная страница отечественного искусства, получившая высокую оценку искусствоведов. Новый взлёт печатной графики Татарстана 2010-х гг. способствует превращению Казани в центр развития и изучения этого вида искусства.

Специалисты из России, Германии, Казахстана, Мексики, Молдовы, Украины представляют результаты своих научных изысканий по таким актуальным проблемам, как искусство гравюры в контексте русской и европейской культуры, основные тенденции развития печатной графики, национальные и региональные особенности развития книжной графики, книга художника как форма искусства, проблемы профессионального образования будущих художников-графиков и др.

Знаменательно, что в конференции принимают участие признанные в России и за рубежом искусствоведы, художники, реставраторы, историки, филологи, правоведы, педагоги-практики, а рядом с ними пробуют свои силы и начинающие исследователи – аспиранты и студенты.

*Розалия Нургалеева,
директор Государственного музея изобразительных
искусств Республики Татарстан*

ГРАВЮРА В КНИГЕ XVII–XX вв. В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

ГРАВЮРА ИЗ КНИГИ ЛАЗАРЯ БАРАНОВИЧА «МЕЧ ДУХОВНЫЙ» В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII в.

Н. М. Абраменко

Гравюра первого листа книги «Меч духовный» Лазаря Барановича оказала большое влияние на развитие русской родословной иконографии во второй половине XVII – начале XVIII в. Лежащий в её основе архетипический образ генеалогического древа, произрастающего из фигуры основателя, стал основой для формирования извода «Род царствия благословится», повлиял на иконографию «Древо государства Российского», а также привнёс в русское искусство ряд новых иконографических тем и деталей.

Ключевые слова. Русское искусство XVII века, иконография, родословное древо, книжная печатная графика, монументальная живопись.

ENGRAVING FROM THE BOOK «THE SWORD OF THE SPIRIT» OF LAZAR BARANOVICH IN THE CONTEXT OF RUSSIAN ART OF THE SECOND HALF OF THE XVII CENTURY

N. Abramenko

The engraving of the front page of the book «The sword of the spirit» of Lazar Baranovich influenced on development of genealogical iconography in Russian art of the second half of the XVII – beginning of XVIII century. Archetypic image of genealogical tree from this book give rise to some new iconographic versions in Russian art, for example «The regal family Blessed» or «The tree of Russian sovereigns» and introduce new topics and motifs in ancient traditional varieties.

Key words. Russian art of the XVII century, iconography, genealogical tree, book printing engraving, wall painting.

История культурных взаимоотношений Москвы и Киева в период перехода от Средних веков к Новому времени всё чаще привлекает внимание исследователей, которые отмечают параллели, заимствования и связи в самых разных областях культуры, видах и сферах искусства.

Задачей статьи не является всесторонняя характеристика различных аспектов московско-киевских отношений и влияний. Мы коснёмся только одного из многочисленных явлений, возникших в русской культуре после событий 1654 г., и рассмотрим особенности и судьбу одного киевского произведения, получившего резонансный отклик в русском искусстве второй половины XVII в.

Речь идёт о гравюре из известной книги «Меч духовный», напечатанной в 1666 г. в типографии Киево-Печерской лавры [6, л. 2 об.]. Книга представляет собой сборник из 56 проповедей, составленный видным церковным, политическим и литературным



Рамка заглавия книги «Меч духовный»
Лазаря Барановича. Киев, 1666

деятелем эпохи Лазарем Барановичем, архиепископом Черниговским и Новгород-Северским. Это парадное издание, которое автор преподнёс царю Алексею Михайловичу во время своего пребывания на Большом Московском соборе 1666–1667 гг.

Рамка титульного листа, иллюстрирующая символику заглавия, и большая гравюра (л. 1) созданы специально для этой книги в соответствии с предложенной Лазарем Барановичем концепцией. Аллегорический смысл гравюр проясняется в авторских стихотворных строках на обороте титульного листа и подробно раскрывается в «Предисловии до его царского величества», которым открывается книга.

Первая гравюра, служащая рамкой титульного листа, наполнена цитатами из Апокалипсиса и пронизана темой борьбы с врагом, «змием», и победы над ним с помощью «меча духовного». Центральным здесь является изображение небесного воинства, возглавляемого царственным всадником с нимбом, по всей видимости, императором Константином. Он не раз упоминается в предисловии, приводится в пример царю Алексею

Михайловичу, который «возлюбил еси крест, на своём его венце нося, сице силою креста, яко царь Константин, враги своя победиши» [6, без. паг.].

Этот христианский крест, которым побеждаются враги, отчётливо прорисован на груди и на венце царственного всадника на втором гравированном листе книги. Учитывая замысел всей композиции, а также отсутствие у всадника нимба, предположим, что здесь представлен сам Алексей Михайлович, главный герой «Предисловия» книги Лазаря Барановича. В характеристике московского царя автор подчёркивает идеальные качества монарха и превозносит его как «истинного в винограде своём делателя».

Архетипический образ возделываемой виноградной лозы, дающей благой плод, повторяется и в длинном пассаже, посвящённом происхождению династии Алексея Михайловича от древнейшего русского княжеского рода, берущего своё начало «от благого корене российскийского самодержца, святого равноапостольного князя Владимира».

Далее Лазарь Баранович пишет о том, что «аще корень свят, глаголет апостол, то и ветви; Ветви сего корене святого святыя Борис и Глеб, им же не точию веровати в Христа, но и по Нём страдати даровася. Сии праведницы при окроплении крове своея, яко финик процветоша, и яко кедр иже в Ливане умножася. На сиевых кедрах младые орлы вашего пресветлого царского величества гнездятся... Се тако благословится род вашего пресветлого величества, род правых благословится господним благословением». Последние в этом отрывке слова «род правых благословится» дали название всей композиции гравюры первого листа книги. Парафразом они повторяются в стихах Лазаря Барановича, напечатанных на обороте титульного листа:

Благословится яко звёзды род правы,

Исполон богатства, дом исполон и славы...

Составляя это торжественное «Предисловие», Лазарь Баранович опирался на древние авторитетные источники, почти дословно цитируя распространённую летописную редакцию жизни святого князя Владимира, где князь называется «...честное древо самого рая, иже възрасти нам святеи леторасли, святая мученика Бориса и Глеба...» [10, прилож. с. 16, 21]. Это сравнение оказывается очень устойчивым и популярным, например, оно повторяется, с усилением смысла, в летописном рассказе конца XV в. «О житии и преставлении великого князя Дмитрия Ивановича». В нём подчёркивается, что Дмитрий Донской был «...корени святого и Богомъ насажденнаго саду отрасли богоплодныя и цветъ прекрасныи, великаго князя Володимера, новаго царя Константина, крестившаго землю Русскую, сродникъ же бе новых чудотворецъ Бориса и Глеба...» [13, с. 215]. Подобные эпитеты находят и в более поздних источниках, в том числе и XVII в.

Устойчивый образ благословенного корня и благодатных плодов ложится в основу композиции в нижней части первого гравированного листа книги. Здесь изображается родословное древо семейства Алексея Михайловича, произрастающее из возлежащей фигуры родоначальника христианской династии русских князей, князя Владимира. Над князем возвышается древо или мощная виноградная лоза с крупными цветами, в чашечках которых изображены полуфигуры Алексея Михайловича, его супруги Марии Ильиничны Милославской и трёх их сыновей – Алексея, Фёдора и Симеона.

Эта композиционная схема восходит к иконографии «Древо Иесеево», которая была очень популярна в южнорусском искусстве XVII–XVIII вв., встречалась не только в иконописи, но и в деревянной резьбе иконостасов, в графической декорации книг [15, с. 295].

По сторонам от Владимира представлены стоящие в полный рост его сыновья, Борис и Глеб с атрибутами их мучений – копьем и ножом. Эти знаки напоминают о пролитой святыми крови, которая становится в концепции книги своего рода залогом дальнейшего благополучия их царственных сродников:

Аще корень свят, то и ветви святы.

Красят дом царский Борис и Глеб братья.

Красят егда кровь красную приносят.

А Царя Неба за дом царский просят [6, тит. л. об.].

Изображение Бориса и Глеба с атрибутами их мученичества закрепится в русской иконографии и будет широко использоваться в иконописи второй половины XVII и особенно в XVIII в., например, в иконе 1741 г. «Святые Борис и Глеб» из собрания Музея им. Андрея Рублёва [9, с. 39, илл. 63.]; в иконе XVIII в. «Святые Борис и Глеб перед Казанской иконой Богоматери» из фондов Ярославского художественного музея и в ряде других.

Тема мученичества развивается в подробных комментариях на лентах, сопровождающих композицию и цитирующих текст Лазаря Барановича. На ленте, обвивающей пальму, под которой стоит Глеб, читается надпись: «Праведник яко финик процвететь». Она продолжается на ленте, обвивающей кедровое дерево рядом с Борисом: «яко кедръ иже в Ливане умножится».

Книга «Меч духовный», впервые привезённая в Москву в 1666 г., получила здесь широкое распространение. Она была одобрена Большим Московским собором. Правительство не только разрешило её продажу в Москве, но и организовало её рассылку по крупнейшим монастырям.

Иконография родословного древа Алексея Михайловича, составленная, по всей видимости, по личному замыслу Лазаря Барановича, оказывается актуальной и востребованной и воздействует на целый ряд русских памятников второй половины XVII – начала XVIII в.

Наиболее подробно и точно эта иконография с восходящей генеалогической схемой воспроизводится в композиции «Род царствия благословится» в росписи свода крыльца северной галереи церкви Ильи Пророка в Ярославле (около 1716 г.) [1, с. 68–70, илл. 57]. Князь Владимир также изображён полулежащим в основании благого древа, символически произраста-



Фронтиспис книги «Меч духовный» Лазаря Барановича. Киев, 1666. Фрагмент



«Род царствия благословится». Роспись свода крыльца северной галереи церкви Ильи Пророка в Ярославле (около 1716)

ющего из него. Он облачён в царские одежды, на голове у него венец, в руках – скипетр и держава. На стволе дерева над ним разделённая на две части надпись: «сей ветки плоды». По сторонам рядом с кедром и пальмой представлены в рост его сыновья Борис и Глеб, также со знаками царского отличия. Почти дословно повторяются надписи на лентах-свитках.

Однако есть в композиции фрески и некоторые изменения. В чашечках цветов на ветвях дерева собраны изображения гораздо большего числа представителей царского дома – от последних царей династии Рюриковичей до государей семьи Романовых. Акцент поставлен не на образе Алексея Михайловича, а на двух его сыновьях – Фёдоре и Петре, полуфигуры которых венчают родословное древо. Кроме того, во фреске все члены царской семьи снабжены нимбами, что соответствует русской традиции изображения правителей, даже ныне царствующих (например, фигуры Михаила Фёдоровича и Алексея Михайловича в росписи собора Новоспасского монастыря 1689 г.).

Рядом с композицией «Род царствия благословится» на западной стене северной галереи церкви Ильи Пророка располагается сцена «Апофеоз меча». Эта сложная многофигурная композиция символично-дидактического толка также опирается на разработанную в книге Лазаря Барановича иконографию. Она в общих чертах повторяет изображение в верхней части рамки заглавия титульного листа книги, где представлено возглавляемое императором Константином небесное воинство. Другие повторения этого извода в русском искусстве нам не известны.

Примером распространения генеалогической иконографии из книги Лазаря Барановича в сокращённом варианте являются две резные расписанные фигуры князя Владимира и императора Константина, происходящие из церкви святителя Власия в Ярославле (конец XVII в., Музей-заповедник «Ростовский кремль») [8, кат.4621; 7, с.715]. По всей видимости, эти фигуры были частью резного иконостаса и располагались над царскими вратами. Равноапостольные правители, держащие большие кресты, представлены полулежащими на фоне пейзажа. За фигурой каждого из них изображён трёхкупольный храм, в интерьере которого совершается крещение каждого из них и их народов.

За фигурами святого князя и императора вырастают высокие деревья с крупными цветами, символизирующие не только благой плод осуществлённого ими дела – крещения народов, но и процветающие династии, у истоков которых они лежат. По словам исследователей, в этих двух композициях «в наглядной форме утверждалось тождество подвигов обоих государей – крестителей народов и взрастителей Богонсажденной лозы» [7, с. 715].

В русском искусстве второй половины XVII в. появляются также идейно близкие гравюре «Меча духовного», но композиционно иначе решённые произведения, например, миниатюра Синодика, по преданию, написанного и иллюстрированного для Воскресенского Новоиерусалимского монастыря царевной Татьяной Михайловной – дочерью Михаила Романова (ГИМ. Воскр. 66. Л. 56, 80-е гг. XVII в.) [11, кат.97; 12, с. 367].

В иллюстрации Синодика царевны Татьяны Михайловны используется не восходящая, а нисходящая генеалогическая схема. На вершине дерева фронтально в рост расположен Владимир Святославович с венцом и крестом. На остальных ветвях помещены фигуры русских князей и царей, предстоящих перед крестителем Руси в молитве. На самых нижних ветвях дерева изображены цари династии Романовых – Михаил Фёдорович, Алексей Михайлович и Фёдор Алексеевич – в царских облачениях и коронах.

Помимо генеалогической иконографии с лежащей в основании лозы фигурой (типа гравюры первого листа книги Лазаря Барановича), в украинском искусстве XVII в. существовал ещё один извод родословного древа, поливаемого и взращиваемого основателями.

Иконография родословного древа Алексея Михайловича связана, на наш взгляд, с целой группой гравюр, объединяемых под названием «Древо киево-печерских святых». Они использовались для украшения книг, которые издавались в Киеве и Чернигове в XVII в. Формирование этого извода восходит к 20-м гг. XVII в., когда в киевских изданиях впервые появились



Рамка заглавия книги «Патерик Печерский». Киев, 1661. Мастер Илья

орнаментальные рамки титульного листа с изображениями Киево-Печерской лавры и святых, среди которых часто встречались Владимир и Ольга, Борис и Глеб, преподобные Антоний и Феодосий Печерские.

К середине XVII в. складывается иконография «Родословного древа Киево-Печерского монастыря»: это условное генеалогическое древо, вырастающее из Лаврской Великой церкви, по сторонам которой предстоят основатели обители преподобные Антоний и Феодосий, например, это композиция на киевской гравюре, созданной в период 1643–1676 г. мастером Акимом (Государственный музей книги и книгопечатания Украины) [3, с. 56–63], рамка заглавия к «Патерику Печерскому» 1661 г. мастера Ильи [3, илл. на с. 308] или выходная гравюра к «Пречестным Акафистам» 1665 г. [4, илл. на с. 307].

На русской почве этот вариант родословной иконографии также получил продолжение и развитие в разных видах искусства. Прямым парафразом является, например, уникальная икона 60-х гг. «Древо Киево-Печерских святых» (Угличский историко-художественный музей) [4, с. 301–314]. Впервые икона упоминается в 1674–1676 гг. под названием «Образ Пречистыя Богородицы Печерской» в местном ряду Благовещенской церкви в Угличе [2, с. 59; 4, прим. 1 на с. 311–312]. Затем в 1779 г. рядом с холодной Благовещенской церковью был возведён тёплым храм Киево-Печерской иконы Божией Матери, куда и был перенесён почитавшийся образ [5, с. 198].

Композиционное построение иконы Угличского музея в виде древа ориентируется на указанные гравюры киевского происхождения, опирающиеся в свою очередь на западные примеры [15, с. 293]. По сторонам древа с многочисленными чашечками цветов и полуфигурами святых предстоят Антоний и Феодосий Печерские. За ними простирается более подробная, чем на гра-

вюрах, панорама Киево-Печерского монастыря. А. Н. Горстка подробно анализирует изображённый на иконе архитектурный ансамбль, сравнивая его с сохранившимися планами и гравюрами обители, и считает, что условность сочетается в нём с достоверностью отображения существовавших около середины – третьей четверти XVII в. монастырских сооружений [4, с. 300–306].

Центральные ветви древа переплетаются, образуя четыре медальона, расположенные друг над другом. Во втором снизу медальоне по сторонам Т-образного креста изображены Владимир и Ольга в молитвенных позах, за Владимиром – Борис и Глеб, Михаил Черниговский и мученики «из варяг» Фёдор и Иоанн, принявшие смерть во время мятежа в Киеве в 983 г. (память 12 июля, Борис и Глеб – 24 июля). За Ольгой представлены боярин Феодор Черниговский и три виленских мученика Антоний, Иоанн и Евстафий, пострадавшие при князе Ольгерде в городе Вильно в 1347 г., память которых отмечается почти одновременно с поминовением Бориса, Глеба и Ольги – 26 июля [14, с. 666–668].

Фигуры Владимира и Ольги, поддерживающие с двух сторон крест, уподобляются на иконе традиционному изображению византийских василевсов Константина и Елены, утверждающих Истинный Крест. Эта иконографическая параллель важна для понимания замысла иконы. Креститель Руси и его бабка, первая из представителей русского княжеского рода принявшая христианство, утверждают на Руси истинную веру. Эта истинная вера, питаемая подвигом сыновей и потомков Владимира, расцветает в трудах сонма киево-печерских святых.

Исследователи отмечают близость иконографии родословного древа Киево-печерского монастыря композиции иконы «Богоматерь Владимирская» («Древо государства Российского»), написанной Симоном Ушаковым для церкви Святой Троицы в Никитниках (1668 г., ГТГ) [16, кат. № 82, с. 252–253; 15, с. 290–308]. В этой историко-хронологической конструкции затрагивается тема «спиритуальной генеалогии» и идея «Вертограда», духовного и государственного строительства.

Композиционная схема киево-печерской генеалогии, сложившаяся в рассмотренных выше гравюрах, стала основой для формирования иконографии «Родословного древа российских государей», получившей распространение в русском искусстве второй половины – конца XVII в. Наиболее точно схема киевских гравюр была воспроизведена в росписи 1689 г. галереи Спасо-Преображенского собора Новоспасского монастыря в Москве, важнейшей для династии Романовых обители, которая долгое время служила их родовой усыпальницей.

Свод южной галереи собора занят изображением древа: из единого корня происходят многочисленные ветви, в изгибы которых вписаны ростовые фигуры русских князей и царей, представленных в княжеских шубах и шапках, с нимбами и многие со скипетрами в руках. Древо поливают его основоположники – Владимир и Ольга, склоняющиеся с кувшинами к его корню и как бы питающие его своей святостью. Их образы выделены не только своим положением, но и золотыми венцами на головах. За их спинами помещены фигуры Бориса и Глеба, в молитвенных позах склоняющихся к дереву.

История Юриковичей, начинающаяся с крестителя Руси, завершается изображениями Иоанна IV и его сыновей, помещёнными у входа в наос. Символическим продолжением этого прервавшегося рода воспринимаются цари Михаил Феодорович и Алексей Михайлович, представленные на северной грани юго-западного столпа в виде ктиторов: они подносят возведённый ими храм образу Нерукотворного Спаса.

Известен такой извод и по гравюрам, относящимся уже к началу XVIII в., например, рамка книги «Алфавит собранный, рифмами сложенный, от святых писаний, из древних речений», изданной в Черниговской типографии в 1705 г., где Владимир и Ольга также изображаются стоящими у основания родословного древа русских государей.

Распространившиеся в Московском царстве во второй половине XVII в. украинские печатные гравированные книги оказались богатым иконографическим материалом, воспринятым



«Древо государства Российского». Роспись свода южной галереи Спасо-Преображенского собора Новоспасского монастыря (1689). Фрагмент

русским искусством, переработанным и адаптированным для местных актуальных задач.

Внимание русских художников к родословной иконографии, сформировавшейся на основе западных источников в киевской книжной печатной графике, свидетельствует о востребованности этой темы в русской культуре XVII в. с её интересом к всеобъемлющим историко-хронологическим построениям. Характерное для эпохи стремление выявить единство и непрерывность хода истории, проследить преемственность сменяющих друг друга династий и царств, подчеркнуть действующую на земле божественную предопределённость способствовало разработке мотива генеалогического древа как универсальной архетипической конструкции, символа христианского космоса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бусева-Давыдова И.Л., Рутман Т.А. Церковь Ильи Пророка в Ярославле. – М., 2002.
2. Выпись из писцовых книг писма и меры стольника Михаила Самарина да подъячева Михаила Русинова 1674–1676 годов // Труды Ярославской губернской учёной архивной комиссии. – М., 1892. – Вып. 2.
3. Гончарук В.М., Кабанец Е.П. Дереворит сер. XVII ст. «Родословное древо Киево-Печерского монастыря» як джерело з історії Печерської канонізації // Могилянські читання. 1999. – Киев, 2000.
4. Горстка А.Н. Об иконе «Древо Киево-Печерских святых» из Углича // ПКНО. – 1999. – М., 2000.
5. Краткие сведения о монастырях и церквях Ярославской епархии. – Ярославль, 1908.
6. Лазарь Баранович, архиеп. Меч духовный... или книга проповеди слова божьего. – Киев, 1666.
7. Преображенский А.С. Иконография Владимира Святославича // Православная энциклопедия. Т. 8. – М., 2004. – С. 715.
8. Путеводитель по Ростовскому музею церковных древностей. – М., 1911. Кат. 4621.
9. Святое воинство. Памятники XIII – начала XX века из собрания Музея им. Андрея Рублёва. – Екатеринбург, 2011.
10. Серебрянский Н. Древнерусские княжеские жития (обзор редакций и тексты). – М., 1915 (Оттиск из ЧОИДР, 1915. Кн. 3).
11. Собрание памятников церковной старины в ознаменование трёхсотлетия царствования дома Романовых. – М., 1913.
12. Сукина Л.Б. Генеалогия князей и царей в русской художественной культуре позднего Средневековья // История и культура Ростовской земли: Сб. материалов науч. конференции (Государственный Музей-заповедник «Ростовский Кремль», 2003). – Ростов, 2004.
13. ПСРЛ. Т. 25. Московский летописный свод конца XV в. – М. – Л., 1949.
14. Флора Б.Н., Шлевис Г. Антоний, Иоанн и Евстафий // Православная энциклопедия. Т. 2. – М., 2001. – С. 666–668.
15. Чубинская В.Г. Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская», «Древо Московского государства», Похвала Богоматери Владимирской (Опыт историко-культурной интерпретации) // ТОДРЛ. – Т. XL. – Л., 1985.
16. Щенникова Л.А. Икона «Древо государства Московского» // Христианские реликвии в Московском Кремле. – М., 2000.

ГРАВЮРА ВАСИЛИЯ АНДРЕЕВА К НЕСОСТОЯВШЕМУСЯ ИЗДАНИЮ «ВЕНЦА ВЕРЫ» СИМЕОНА ПОЛОЦКОГО

П. В. Маиер

В статье предпринята попытка установить связь между произведением Симеона Полоцкого «Венец веры» и гравюрой «Распятие с чудесами», созданной в 1682 г. Василием Андреевым. После смерти Симеона Полоцкого Сильвестр Медведев занимался подготовкой к изданию «Венца веры», самого известного Катехизиса своего наставника. Для этого проекта он привлёк мастера Оружейной палаты Василия Андреева. Особенности издательской деятельности в Верхней типографии – новшества в оформлении книг, ориентация на западноевропейские образцы, создание интермедийного пространства текста и образа – оказали значительное влияние на способ художественной реализации гравюры Василия Андреева.

Ключевые слова. Василий Андреев, Симеон Полоцкий, Сильвестр Медведев, Верхняя типография, Московский Печатный двор, гравюра.

THE ENGRAVING OF VASILIJ ANDREEV FOR THE ABANDONED PUBLICATION OF «THE CROWN OF THE FAITH» OF SIMEON POLOCKIJ

P. Maier

The study intends to reveal the eventual relation between the work of Simeon Polockij “The Crown of the Faith” and the engraving “Crucifix with the Wonders”, which was made 1682 by Vasilij Andreev. After the death of Simeon Polockij Sil’vestr Medvedev, who was closely connected with his teacher, worked at preparing of “The Crown of the Faith” – the most known catechism of his mentor Simeon Polockij – for publishing. For this project he engaged Vasilij Andreev, a master from the Kremlin armoury chamber. Peculiarities of publishing in the Upper Typography – innovations in design, orientation on Western European prototypes, creation of an intermedial space of text and image – exercised a significant influence on way, in which was realized the engraving of Vasilij Andreev.

Key words. Vasilij Andreev, Simeon Polockij, Sil’vestr Medvedev, Engraving, Moscow Print Yard, the Upper Typography.

Появившись в России в середине XVI столетия вместе с книгопечатанием, русская гравюра уже в следующем веке дала образцы высокого искусства [9, с. 497]. Гравюра мастера Оружейной палаты Василия Андреева «Распятие с чудесами» занимает особое место в истории русского искусства: она не только иллюстрирует катехизический текст, но и является самостоятельным артефактом интермедийного характера, открывая тем самым новую эру в истории печатной графики. Последняя треть XVII в. отмечена особым всплеском художественной активности гравёров, что в немалой степени связано с теми задачами, которые Московская Патриархия после проведённой Никоном реформы ставила перед книгопечатанием. Вместе с тем огромные возможности для творческой реализации давала художникам Верхняя, царская типография, не подлежавшая цензуре патриарха.

Открытие Верхней типографии стало знаковым явлением культурной жизни столицы во второй половине XVII в. Верхней печатни называлась из-за своего местоположения в Кремле: верхом тогда именовались царские палаты. Типография была задумана в 1678 г. Симеоном Полоцким и Сильвестром Медведевым как самостоятельное учреждение, не зависимое от Печатного двора и не подконтрольное

церковной цензуре. Несмотря на протесты патриарха Иоакима, Полоцкий предварял свои книги традиционными словами благословения патриарха, пытаясь легитимизировать таким образом пропагандированные в них учения. Работа печати началась в 1679 г. В личной типографии царя увидели свет произведения Полоцкого, которые не могли быть напечатаны на Печатном дворе из-за их вероучительных разногласий с Православием. Несмотря на спорный характер самих произведений, для изготовления гравюр в печатавшихся в Верхней типографии книгах привлекались Симон Ушаков, Афанасий Трухменский – мастера, работавшие для Оружейной палаты и Печатного двора. Царь Фёдор, чьим попечением она была открыта, пожаловал в Верхнюю типографию около 70 книг из личной библиотеки.

В 1679 г. был издан «Букварь языка словенска» Симеона Полоцкого. За четыре года существования вышли в свет второе издание «Тестаменту Василия царя греческого», к которому были добавлены 75 двустий, атрибутируемых Полоцкому (1680); сочинение Полоцкого «Псалтырь рифмотворная» (1680); «История о Варлааме и Иоасафе» – его же перевод с польского по изданию 1637 г. (октябрь 1681). К изданиям Верхней типографии относят и «Считание удобное» – таблицу умножения, появившуюся в 1682 г. без более точных сведений о типографии [1]. Деятельность учреждённой Симеоном Полоцким типографии часто вызывала неприятие патриарха Иоакима, подчёркивавшего, что «отнюдь не токмо благословение, но ниже изволение наше бысть» [14, с. 300].

Как видно, работа печати началась с издания педагогическо-просветительских произведений. Затем, в 1681 г., увидел свет «Обед душевный», в 1683 г. – «Вечеря душевная». Оба представляли собой сборники проповедей-поучений; «Обед душевный» – на воскресные дни, «Вечеря душевная» – на праздники неподвижного цикла. Проповеди из последнего сборника задумывались Полоцким как замена уставным чтениям из сборников устойчивого состава. В этом начинании Полоцкий ориентировался на практику польских и малороссийских проповедников и нарушал при этом устоявшуюся веками православную традицию предписанных Уставом чтений [4, с. 212].

Последние два сочинения в обширном панегирическом послании 1676 г. к своему учителю Сильвестр Медведев наряду с «Жезлом правления» и «Венцом веры» признаёт вершиной катехизического и образовательного творчества Полоцкого: «Те бо веру укрепляют, надежду утверждают, любовь восперяют, <...> от преступления обета на святом крещении и от всякого зла восхищаются научают» [14, с. 226–227]. Преданный ученик Полоцкого восклицает: «И подаждь, Боже, праведный заслуг издодоздатель, тако великому около хвалы его житием и словесем тщианию пречестности твоей на небеси за Венец веры венец прияти живота» [10, с. 24]. Несомненно, что издание «Венца веры» значилось в планах Полоцкого и Медведева. После смерти Полоцкого Сильвестр Медведев по повелению царя должен был подготовить к изданию многочисленные труды своего учителя [14, с. 278]. Как известно, Симеон Полоцкий (1629–1680) был не только учителем и наставником, но и близким другом Сильвестра Медведева (1641–1691), составившего текст надписей к гравюре «Распятие с чудесами» [7, с. 519]. К концу жизни Полоцкого Сильвестр Медведев оставался единственным продолжателем и наследником идей своего учителя.

Сильвестр Медведев был зачислен в ряды справщиков Печатного двора указом 1678 г. и значился в списках Приказа книгопечатного дела до 1690 г. [13, с. 19–20]. Показательно, что в год начала работы Верхней типографии жалования на Печатном дворе Сильвестр Медведев не получал [13, с. 20]; очевидно, он был полностью поглощён работой новой печатни. Такая же картина наблюдается и в 1682–1683 гг., когда в стенах Верхней типографии было выпущено наибольшее количество книг.

В работе Верхней типографии особое место отводилось сопровождению книг гравюрами. По инициативе Полоцкого

книги сопровождалась наклейками с гравюрами на меди, для изготовления которых в 1677 г. в Верхней типографии польским мастером Симеоном Гутовским был установлен станок для оттиска глубоких гравюр. Фронтиспис, «типографский лабиринт» и виршевые введения были теми новшествами, которые Симеон Полоцкий внёс в сложившуюся структуру московской печатной книги [3, с. 459]. При этом для Полоцкого было очень важно установить связь между основными смыслообразующими блоками произведения и визуальным рядом, появляющимся на сопровождающей гравюре. Эта практика выявления и подчёркивания «взаимосвязи текста и иллюстраций» [3, с. 458] была продолжена его последователем Сильвестром Медведевым.

Цветы, из которых Полоцкий в обращении к читателю «Венца веры» призывает «венце соплести прекрасный» [11, Л. 3], визуально реализованы на гравюре мастера Василия Андреева, привлечённого Медведевым для издательского проекта, как пышные розы на ветвях Креста-Древа. Медведев в составленных для гравюры В. Андреева виршах акцентирует внимание на страстном подвиге Христа, когда он пишет: «Честная страсти Бога Иисуса всем человеком во спасение благоугодно процветоша». В свою очередь гравёр показывает связь спасительного крестного подвига и предкрестных страданий Христа с цветами венца веры, разместив в бутонах роз фигурки ангелов, держащих эмблемы орудий страданий Христовых. Надписания измерений, расположенные Василием Андреевым на концах креста, – «высота», «глубина», «широта» и «долгота» – восходят к процитированному в «Венце веры» [11, Л. 45] изречению свт. Григория Нисского [Gregor von Nyssa, *Oratio catechetica*, cap. 32 // PG 45, 80f. Cp. 17, с. 195].

«Отделение московской гравюры на металле от официальной церкви и богослужебной книги, пристальное внимание её авторов к художественной культуре Украины и ренессансной Европы сильно изменили композиционный и графический строй русской гравюры» [9, с. 505]. Именно новое оформление обеспечило гравюре Василия Андреева последующее автономное существование. Имя Василия Андреева – мастера-серебряника и гравёра Оружейной палаты, Монетного и Печатного дворов – стоит в одном ряду с такими новаторами и знаковыми фигурами зачинателей русского книжного гравирования, как Симон Ушаков, Афанасий Трухменский, Леонтий Бунин.

Летом 1670 г. Симеон Полоцкий завершил работу над составлением для царских детей катехизического сочинения «Венец веры». Вероятнее всего, что работа над этим проектом была начата ещё до переезда Симеона Полоцкого в Москву [6, с. 14]. Наряду с тремя катехизисами «Венец веры» является основным догматическим трудом белорусского богослова. Он сохранился в рукописи и в списках. Наиболее известные из них ГИМ. Синод. № 285(252) – черновой вариант, содержащий правку Сильвестра Медведева, № 286(254) – белой список, до Л. 449 составленный Сильвестром, предназначался для хранения в ризнице Спасского монастыря; № 39(255), № 664(253) – ещё один белой список, переписанный Медведевым со списка Синод. 285 до окончательной редактурой его Полоцким; ГИМ. Царск. № 35; РГБ. Фунд. собр. б-ки МДА. № 66, № 67. В 1671 г. Симеоном был составлен краткий катехизис, известный по спискам ГИМ. Синод. № 285(252); ГИМ. Царск. № 19. Архиепископ Филарет (Гумилевский) упоминал ещё одну рукопись из собрания Ф. А. Толстого I, № 65.

«Венец веры» был хорошо известен при дворе ещё в период работы над ним Симеона Полоцкого. Царевна Софья Алексеевна интересовалась составлением катехизиса и прочла его ещё в черновой версии, после чего повелела переписать книгу начисто [6, с. 138]. Беловой рукописный вариант (Синод. 286) с виршевым посвящением был торжественно вручён автором царевне (ГИМ. Синод. 287. Л. 395–396 об.) Сильвестр Медведев работал над руко-

писью «Венца веры», делал пометы на полях (ГИМ. Синод. № 285(252). Л. 29, 105 об., 217 об. и далее) и собственноручно переписал первую часть (ГИМ. Синод. № 664(253); Синод. № 286(254) [2, с. 227, 228]. Такое внимание к этой рукописи с произведением, изначально предназначавшимся в качестве катехизического пособия для царских детей, говорит о готовившемся издании.

Однако этому плану было не суждено осуществиться. К 1683 г. относится последнее упоминание о работе Верхней типографии; очевидно, после смерти царя Фёдора Алексеевича (1682) она продержалась непродолжительное время как самостоятельная типография. В марте 1683 г. мастерские и всё имущество были возвращены на Печатный двор. «Венцу веры» не суждено было увидеть свет в напечатанном виде. Только посвящение царевне Софье было издано в XIX в. Н. С. Тихонравовым в «Летописи русской литературы и древности» (Т. 3. М., 1861. С. 86–88) [15, с. 246, № 230].

После соборного разбирательства 1690 г. «Венец веры» был признан несоответствующим православному вероучению, а его распространение запрещено. Инок Евфимий Чудовский, постоянный оппонент Полоцкого в вопросах веры, составил целую подборку возражений, которая хранилась в патриаршей библиотеке, а сейчас в составе Синодального собрания ГИМ. Тем не менее, списки катехизисов и «Венца веры» попали в библиотечные собрания ведущих духовно-образовательных учреждений конца XVII – начала XVIII в. Догматические произведения Симеона Полоцкого обнаружены в Московской Патриаршей (Синодальной) библиотеке, Киево-Могилянской академии, в библиотеке Московской Духовной академии и Троицкой семинарии, в некоторых монастырских библиотеках русского Севера, в книжных собраниях таких богословов, как Феофан Прокопович и Димитрий Ростовский (ГИМ. Синод. 39(255), в коллекции графа А. А. Матвеева [6, с. 144].

Труд этот не был издан, но можно с уверенностью предположить, что работа по подготовке его к изданию в Верхней типографии была начата Сильвестром Медведевым. Вероятно, гравюра «Распятие с чудесами» – один из первых этапов этой подготовительной работы, к которой Василий Андреев был привлечён как гравёр-иллюстратор. Он был учеником Афанасия Трухменского, уже гравировавшего для печати сочинения Полоцкого в Верхней типографии.

В черновом варианте Венца веры ГИМ Синод. 285(252) на Л. 6 находится мнемотехническая тринитарная схема, хорошо известная на латинском Западе [Ср. 2, с. 221]. Она же повторена и в беловой списке Синод. 285(254). Выбор схемы-диаграммы, ориентированной на латинские образцы, свидетельствует о художественных предпочтениях Полоцкого и Медведева. В списке РГБ. Ф. 173.1. № 66 оборот листа 2 украшает рисунок тушью с характерным для западноевропейского искусства эмблематическим изображением *arma Christi*: орудия страстей Христовых увенчаны царским венцом. Для печатного варианта на фронтиспис предполагалась гравюра, отражающая основное содержание христианского вероучения.

«Венец веры» был построен в форме вопросов и ответов и рассуждений на догматические темы. В пользу того факта, что гравюра Андреева предназначалась сопровождать катехизис Полоцкого, говорит её включение в рукописный список «Венца веры», где она сопровождала и иллюстрировала один из членов апостольского символа веры [5, с. 342]. Рукопись «Венца веры» 1697 г. (РНБ. Ф. I. 187), переписанная Диомидом Яковлевым, открывалась гравюрой «Распятие с чудесами», выполненной в Москве со старых заготовок [12, с. 24]. Такой выбор не был случаен: гравюра Василия Андреева построена как визуальная *summa fidei*, отражающая основополагающие принципы христианского вероучения [8, с. 74].

Существует и иная точка зрения по поводу целей появления гравюры с виршами. А. С. Лавров высказал предположение о её связи с монументальными росписями, хотя и не проартикулировал его с достаточной убедительностью,

поскольку основное внимание исследователя было сосредоточено исключительно на виршах С. Медведева. Лавров не упоминал в своей статье гравюру 1682 г., а апеллировал только к гравюре 1689 г. из Соловецкого монастыря, авторство которой он вслед за Д. А. Ровинским (№933 в его издании) приписывал Василию Андрееву, и считал её оригиналом [7, с. 520, 522]. На сегодняшний день резчиком соловецкой гравюры, хранящейся с Историческом музее (ГИМ. Инв. №И III 44979/28840), считается Сава Никифоров [12, с. 41, кат. 2]. В издании Ровинского под №932 помещена гравюра, выполненная лично Василием Андреевым, – авторская реплика 1690 г. Лавров отметил немногочисленные текстовые искажения на гравюре 1689 г. по сравнению с автографом Медведева, что говорит в пользу того, что соловецкий памятник 1689 г. не мог быть изготовлен самим Василием Андреевым. Сава Никифоров резал, опираясь на гравюру Василия Андреева, и мог просто неверно прочитать некоторые слова в картушах. Мастеру же Василию был доступен оригинал виршей Медведева. Лавров связывал появление проекта Васильева и Медведева с предстоящими росписями на тему Страстей Христовых «комнат каменных средних» царевны Софьи Алексеевны [7, с. 520]. Однако, учитывая, что гравюра с виршами появилась уже в 1682 г., когда ещё работала Верхняя типография, можно думать, что она предназначалась для издания произведения Симеона Полоцкого.

Симеон Полоцкий, бывший до приезда в 1664 г. в Москву выпускником иезуитской академии в Вильно и иеромонахом греко-католического ордена свт. Василия Великого, был отлично знаком с богословским наследием Запада и в своих трудах часто цитировал блж. Иеронима и Августина и других западных учителей Церкви. В «Венце веры», по словам самого Симеона Полоцкого, нашли отражение размышления западных Отцов о кресте – блж. Иеронима, блж. Августина и свт. Григория I. Славянскому переводу Библии, сделанному с греческого текста семидесяти толковников, Симеон Полоцкий предпочитал латинский вариант: по латинскому переводу Иеронима он цитировал Священное Писание [15, с. 246. №230]. Полоцкий обращался к богословскому наследию Восточной Церкви гораздо реже, чем к западноевропейским авторам. Такое предпочтение Запада отразилось и в составленных Сильвестром Медведевым виршах, и в самой гравюре. Симеон Полоцкий не только прибегал к сочинениям иезуита Роберто Беллармина (1542–1621) и Ансельма Кентерберийского (1033–1109), но и приводил выдержки из «Сказания о крестном древе» из апокрифического евангелия от Никодима (Л. 67) [2, с. 226]. Для работы над «Венцом веры» Симеон Полоцкий обращался к латинским книгам из своей библиотеки, для которых он составил собственноручный перечень в том же 1670 г. [16, с. 327]. Текст катехизиса Симеона Полоцкого был идейно вдохновлён и композиционно опирался на сочинение Якова (Жака) Маршана (Jacob Marchantius) «Hortus Pastorum» [6, с. 20].

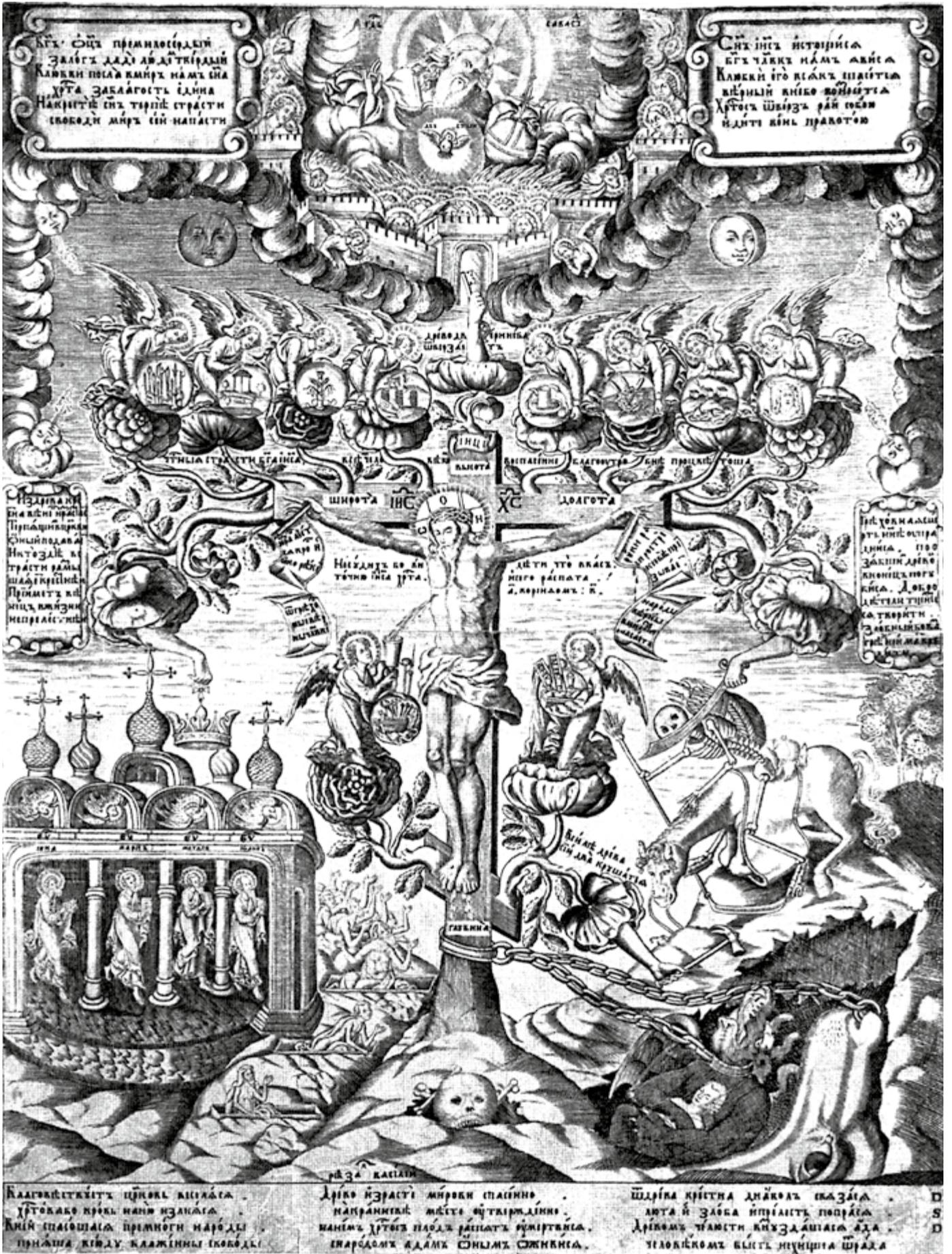
Для разработки иконографии гравюры Василия Андреева наиболее важны главы «Разсуждения о распятии Христа Бога Нашего» (ГИМ. Синод. 285 (252). Л. 63–64 об.) и «Разсуждения о кресте Господнем» (Л. 65–69). Именно в главе о кресте находятся несколько метафорических образов, визуализированных на гравюре Василия Андреева. У Симеона Полоцкого образ отверзающего небеса креста появляется как динамическая аллегория. В духе барочной поэтики Полоцкий нанизывает многочисленные сравнения, метафоры, образные метаморфозы. Цепочка образов креста построена по принципу асиндетона (бессоюзия), придающего высказыванию стремительность и усиливающего невыразимость содержания. Крест назван «престолом Небесного Царя», «лестницей небесной», «кораблём морским», «ключом»: «Есть убо он [крест. – Л. М.] ключ небесный, ибо им отверзется небо человеком» [11. Л. 45; РГБ. Фунд. собр. б-ки МДА. №67. Л. 92]. Антитегический параллелизм древа познания добра и зла, которым затворился для человека рай, и древа

креста Господня, отверзшего «врата небесная», встречается в православной гимнографии: «Заключает Едем древом древле змий, древо же креста отверзает сей всем хотящим постом и слезами очистится [...]. Отверзи врата небесная кресте, любящим тя» (Триодь Постная. Неделя третья, Крестопоклонная. Стихира на подобен. Глас 6). У Полоцкого тоже обыгрывается мотив древесности креста: «Есть древо, Даниилом истолкованное, плодом своим вселенную всю питающее и ветвями заселяющее» [11, Л. 45]. На гравюре плоды древа Креста преподнесены как «честныя страсти Бога Иисуса». В этой трактовке мастер Василий Андреев стоит гораздо ближе не к оригиналу Симеона Полоцкого, а к западной традиции изображения орудий страстей, согласно которой Крест мыслится как одно из страстных орудий, хотя и самое важное. Симеон Полоцкий же называет Крест «изводством страстей» [11, Л. 45], т. е. их порождением, производением.

Поиск новых форм выражения и множественность метафорических образов для описания одного предмета или явления были характерны для литературы барокко. Соседство разных метафор подчёркивает неадекватность форм выражения глубине содержания. В письменности этот приём доводит до читателя мысль о невозможности конечного постижения описываемого объекта. У Полоцкого крест – это и «жезл Иаковль», и «лестница восхождения на небо», и «сеть, еуже Левиафан уловися» (ср. сеть на гравюре), и «точило», «гусль», «древо», «знамя», «оружие», «свещник», «жезл Моисеов». В изобразительном искусстве ситуация в корне меняется: при визуализации одной из метафор она превращается в наглядную аллегория, а множественность оттенков смысла заменяется изображением одной функции. Вероятно, именно поэтому было важно изобразить на гравюре несколько функций креста и крестной смерти Спасителя – открытие врат рая, основание и венчание Церкви, победа над смертью, адом и сатаной [Ср. 17, с. 111].

Вслед за Симоном Ушаковым, отказавшимся от орнаментальной рамки с растительным узором [9, с. 505], мастер Василий выстраивает своё изображение как единое художественное пространство графического изображения и сопровождающих его текстовых надписей. Растительный орнамент заставок и рамок из предыдущей традиции оформления книги ставил гравюру в подчинённое положение от текста и «связывал» её семантические возможности. «Фронтисписы, выполненные Симоном Ушаковым, отделились от книги и приобрели станковый характер. Это в корне изменило традицию русского книжного оформления, превратив гравюру из декора в иллюстрацию» [9, с. 504]. Приобретая иллюстративный характер, гравюра становилась также и неотъемлемой частью экзегетического корпуса: она комментировала и семантически дополняла иллюстрируемое ею произведение. Именно в таком качестве независимого дополнения выступала гравюра Василия Андреева. Будучи тематически связанной с текстом Симеона Полоцкого, она, тем не менее, была ориентирована и на западноевропейские иконографические образцы «Живого Креста» и «Lignum Vitae» [8], привнесшие в прочтение «Венца веры» новые мотивы. Гравюра, построенная как *summa fidei*, сама приобрела катехизический характер, а организация интермедийного пространства, т. е. паритетное совмещение текста и изображения, делала из неё самостоятельный медиум наглядной проповеди.

Сюжетной гравюрой стали украшаться рукописные и печатные книги, а отдельно напечатанные листы станковой гравюры получили автономную жизнь и стали выполнять роль иконографического образца подобно иконописному подлиннику. Гравюры на меди изготавливались в новой для России технике, когда они не были связаны с набором книги, что расширяло круг их распространения. Этим объясняется тот факт, что гравюра Василия Андреева «Распятие с чудесами» послужила иконографическим источником для всех возникших позже икон «Плоды страданий Христовых».



Василий Андреев.
Распятие с чудесами. Около 1682.
Гравюра на меди, лист обрезан по размеру изображения.
Из собрания Государственного исторического музея, Москва

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГИМ – Государственный исторический музей, Москва
 ПЭ – Православная энциклопедия
 РГБ – Российская Государственная библиотека, Москва
 РНБ – Российская Национальная библиотека, Санкт-Петербург
 ТОДРЛ – Труды Отдела древнерусской литературы

ЛИТЕРАТУРА

1. 400 лет русского книгопечатания. Т. 1. – М., 1964.
2. Горский А. В. / Невоструев К. И. Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки. Отд. 2. – М., 1857.
3. Гусева А. А. Оформление изданий Симеона Полоцкого в Верхней типографии (1679–1683 гг.) // ТОДРЛ. Т. 38. – Л., 1985. – С. 457–475
4. Евгений (Болховитинов), митр. Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина Греко-Российской Церкви. – СПб., 1827 (изд. 2).
5. Игошев В. В. / Соловьева И. Д. / Ермакова М. Е. Андреев // ПЭ. Т. 2. М., 2000. С. 342.
6. Корзо М. А. Нравственное богословие Симеона Полоцкого: освоение католической традиции московскими книжниками второй половины XVII века. – М., 2011.
7. Лавров А. С. Гравированный лист с виршами Сильвестра Медведова // ТОДРЛ. – Т. 50. – СПб., 1996. – С. 519–525.
8. Маиер П. В. Западноевропейские источники иконографии «Плоды страданий Христовых»: «Живой Крест» и «Древо Жизни» в русской иконописи // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 3 (19). – М., 2015. – С. 52–80
9. Очерки по истории и технике гравюры. Тетрадь 12: Русская гравюра XVI–XVII веков. Русская народная картинка / авт.-сост. А. Г. Сакович, М., 1987.
10. Письма Сильвестра Медведова / С. Н. Браиловский, изд. СПб, 1901 (Памятники древнейшей письменности и искусства. Т. 144). С. I–IV, 1–40.
11. Полоцкий, Симеон. Венец Веры Кафолическия на основании символа святых апостолов из различных цветов богословских и прочих соплетены и душам верных яко девам жениха небесного во украшение и во воню благоухания духовнаго сооруженный. 1670 // РГБ. Фунд. собр. б-ки МДА. № 66.
12. Прозцветший Крест. Иконография «Плоды страданий Христовых» из церквей, музейных и частных собраний России, Германии, Италии, Швейцарии / авт.-сост. О. Кузнецова. – М., 2008.
13. Сиромаха В. Г. Книжные справщики печатного двора 2-й половины XVII в. // Старообрядчество в России (XVII–XX вв.) / Е. М. Юхименко, отв. ред., сост. М., 1999
14. Татарский И. Симеон Полоцкий. Его жизнь и деятельность. Опыт исследования из истории просвещения и внутренней церковной жизни во вторую половину XVII века. М., 1886.
15. Филарет (Гумилевский), свт. Обзор русской духовной литературы. – СПб., 1884.
16. Юсим М. А. Книги из библиотеки Симеона Полоцкого – Сильвестра Медведова // ТОДРЛ. – Т. 47. – СПб., 1993. – С. 312–327.
17. Füglistner R. L. Das lebende Kreuz: Ikonographisch-ikonologische Untersuchung der Herkunft und Entwicklung einer spätmittelalterlichen Bildidee und ihrer Verwurzelung im Wort. Einsiedeln, 1964.

ПРИСТАТЕЙНЫЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

1. 400 let russkogo knigopechataniia (400 Years of the Russian Book Printing). Vol. 1. – Moscow, 1964.
2. Brailovskii S. N. (ed.) Pis'ma Sil'vestra Medvedeva. – St. Petersburg, 1901.
3. Evgenii (Bolkhovitinov), mitr. Slovar' istoricheskii o byvshikh v Rossii pisateliakh dukhovnogo china Greko-Rossiiskoi Tserkvi (Historical Dictionary of the Ecclesiastical Authors of the Greek-Russian Church lived in Russia). – St. Petersburg, 1827.
4. Filaret (Gumilevskii), svt. Obzor russkoi dukhovnoi literatury (The Review of the Spiritual Literature). St. Petersburg, 1884
5. Füglistner R. L. Das lebende Kreuz: Ikonographisch-ikonologische Untersuchung der Herkunft und Entwicklung einer spätmittelalterlichen Bildidee und ihrer Verwurzelung im Wort. Einsiedeln, 1964.
6. Gorskii A. V. / Nevostruiev K. I. Opisanie slavianskikh rukopisei Moskovskoi Sinodal'noi biblioteki (The Description of Slavonic Manuscripts of The Moscow Synodal Library). Vol. 2(3). Moscow, 1857.
7. Guseva A. A. 1985 Ofornienie izdaniia Simeona Polotskogo v Verkhnei tipografii (1679–1683 gg.) (Designing of publications of Simeon Polockij in the Upper Typography 1679–1683). Trudy Otdela drevnerusskoi literatury, no. 38, pp. 457–475.
8. Igoshev V. V. / Solov'eva I. D. / Ermakova M. E. Andreev. Pravoslavnaia entsiklopediia (Orthodox Encyclopaedia). – Moscow, 2000, №. 2, pp. 342.
9. Iusim M. A. 1993. Knigi iz biblioteki Simeona Polotskogo – Sil'vestra Medvedeva (The Books from the Library of Simeon Polockij – Sil'vestr Medvedev) // Trudy Otdela drevnerusskoi literatury, no. 47, pp. 312–327.
10. Korzo M. A. Nravstvennoe bogoslovie Simeona Polotskogo: osvoenie katolicheskoi traditsii moskovskimi knizhnikami vtoroi poloviny XVII veka (Moral Theology of Simeon Polockij: Assimilation of Catholic Tradition by Scholars of Moscow in the Second Half of the 17th Century). – Moscow, 2011.
11. Kuznetsova O. (ed.) Prosvetshii Krest. Ikonografiia «Plody stradanii Khristovykh» iz tserkvei, muzeinykh i chastnykh sobranii Rossii, Germanii, Italii, Shveitsarii (The Flourished Cross. Iconography of «Fruits of the Passion of Christ» from the Churches, Museums and Private Collections in Russia, Germany, Italy, Switzerland). – Moscow, 2008.
12. Lavrov A. S. 1996. Gravirovannyi list s virshami Sil'vestra Medvedeva (The engraved Leaf with the syllabic verses of Sil'vestr Medvedev). // Trudy Otdela drevnerusskoi literatury, no. 50, pp. 519–525.
13. Maier P. V. 2015 Zapadnoevropeiskie istochniki ikonografii «Plody stradanii Khristovykh»: «Zhivoi Krest» i «Drevo Zhizni» v russkoi ikonopisi (The Western European Sources of the Iconography «Fruits of the Passion of Christ»: «The Living Cross» and «The Tree of Life» in Russian Icon Painting). Vestnik PSTGU, Serii 5: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva, no. 3(19), pp. 52–80.
14. Polotskii, Simeon. Venets Very. 1670. RGB. F. 173.I. Nr. 66.
15. Sakovich A. G. (ed.) Russkaia graviura 16–17 vekov. Russkaia narodnaia kartinka (Russian Engraving 16th and 17th Centuries Lubok Popular Prints). Ocherki po istorii i tekhnike graviury (Essay about History and Technic of the Engraving). Vol. 12. – Moscow, 1987.
16. Siromakha V. G. Knizhnye spravshchiki pechatnogo dvora 2-i poloviny XVII v. (Editors of The Print Yard in the Second Half of the 17th Century). Staroobriadchestvo v Rossii (XVII–XX vv.) (Old Belief in Russia. 17–20 Centuries), – Moscow, 1999, pp. 15–44.
17. Tatarskii I. Simeon Polotskii. Ego zhizn' i deiatel'nost'. Opyt issledovaniia iz istorii prosveshcheniia i vnutrennei tserkovnoi zhizni vo vtoruiu polovinu XVII veka (Simeon Polockij. His Life and Work. The Trial of Research of the History of Education and Internal Ecclesiastical Life in the Second Half of the 17th Century). Moscow, 1886.



ГРАВИРОВАННЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ И ВИНЬЕТКИ ПО РИСУНКАМ ШАРЛЯ ЭЙЗЕНА ВО ФРАНЦУЗСКИХ КНИГАХ XVIII в. ИЗ СОБРАНИЙ ЕКАТЕРИНБУРГА

Е. В. Борщ

Рассматриваются работы французского иллюстратора XVIII в. Шарля Эйзена из книжных коллекций Екатеринбурга; составляется описание гравированных иллюстраций и виньеток, исполненных по его рисункам; определяется их художественная ценность.

Ключевые слова. XVIII век; французское книжное искусство; гравированные иллюстрации; гравированные виньетки; книжные коллекции Екатеринбурга, Шарль Эйзен.

ENGRAVED ILLUSTRATIONS AND VIGNETTES ON CHARLES EISEN'S DRAWINGS IN THE FRENCH BOOKS OF XVIII CENTURY FROM THE COLLECTIONS OF EKATERINBURG

E. Borshch

The works of the French illustrator of XVIII century Charles Eisen from book collections of Ekaterinburg are considered; the description of engraved illustrations and the vignettes executed on its drawings is made; the art value of separate books are defined.

Key words. XVIII century; the French book art; engraved illustrations; engraved vignettes; book collections of Ekaterinburg; Charles Eisen.

Региональные коллекции редкой иностранной книги остаются практически не изученными с точки зрения искусства иллюстрации и оформления. При изучении они предьявляют исследователю самые неожиданные результаты. Как можно заметить, коллекции книг с гравированными иллюстрациями и виньетками иногда оказываются более интересными и ценными, нежели коллекции печатной графики.

В библиотечных и музейных собраниях Екатеринбурга хранится значительный массив французских изданий XVIII в., оказавшихся на Урале в разное время и при разных обстоятельствах. В любом случае, эти книги принадлежат «эпохе триумфа» французского книгоиздания [7, р. 2]. Среди них часто встречаются экземпляры с гравированными иллюстрациями и виньетками – авторскими или анонимными, принадлежащими известным или малоизвестным художникам. Безусловно, они являются объектами культурного наследия и иногда обладают художественной ценностью. Французские иллюстрированные книги XVIII в. в первую очередь нуждаются в определении и атрибуции гравюр. Для специалиста в области истории искусства наиболее важно установить имена рисовальщиков и гравёров, т.е. представить авторов эскизов и исполнителей иллюстраций и книжного декора.

В ходе изучения французских книжных коллекций Екатеринбурга нами были выявлены издания с гравюрами, исполненными по рисункам такого известного художника-графика XVIII в., как Шарль-Доминик-Жозеф Эйзен (1720, Валансьен – 1778, Брюссель). Эйзен принадлежал к числу ведущих парижских рисовальщиков иллюстраций и орнаментов периода рококо. Его имя является символом «изящной книги» и «галантной эпохи».

В историю искусства Ш. Эйзен вошел, главным образом, как художник одной из «трёх великих иллюстрированных книг» времени триумфа французской книги – «Сказок и новелл в стихах» Лафонтена в «издании генеральных откупщиков» 1762 г. [7, р. 146–147]. Это двухтомное издание с восемью десятками гравированных по эскизам Эйзена иллюстраций практически



Ш. Эйзен; Н. Лемир.
Персей освобождает Андромеду. Гравюра Н. Лемира по рисунку Ш. Эйзена.
«Метаморфозы» Овидия. Т. 1–4, 1767–1771.
Иллюстрация № 56. Т. 2.
Бумага, офорт, резец.
Формат книги in-4.
Из собрания СОУНБ, Екатеринбург

сразу стало редкостью: в 1760–1970-х гг. его повторяли анонимно, копируя иллюстрации по гравюрам [4, р. 569]. Вновь об этом «шедвре и великом памятнике» вспомнили в XIX в. братья Э. и Ж. де Гонкур, которые посвятили Ш. Эйзену главу своего труда «Искусство XVIII века» [6, р. 105–147]. Тогда же описания книжных работ Ш. Эйзена собрал А. Козн, составитель авторитетного «Руководства любителя книг с гравюрами XVIII века», дополненного Р. Порталисом [4], ещё одним биографом художника [11, р. 190–213]. Русские любители «изящной книги» узнали о Ш. Эйзене благодаря А. Н. Бенуа, который в своей «Истории живописи» переложил сведения, почерпнутые у братьев Гонкур и Р. Порталиса [1, с. 410–412].

Уроженец Фландрии, Шарль Эйзен происходил из семьи жанрового живописца. Он приехал в Париж в 1742 г. и сразу приступил к обучению в мастерской гравёра Ж.-Ф. Леба. Иллюстрированием и оформлением книг художник стал заниматься с 1747 г. [6, р. 116–117]. Эйзен смог добиться признания при дворе и получить должность «рисовальщика короля». Он давал уроки рисунка маркизе де Помпадур, однако впал в немилость. Согласно документальным свидетельствам, художник неоднократно выяснял отношения с заказчиками и коллегами, подавая жалобы в полицию [2, р. 55–62]. А. Н. Бенуа писал, что «...несмотря на долголетнее пребывание в Париже, он вёл жизнь мелкого фламандского буржуа...» [1, с. 412]. Эйзен был женат, однако оставил семью. Незадолго до кончины художник переселился в Брюссель, где умер, «задолжав всему околотку» [1, с. 410].

К числу заметных и неординарных работ Ш. Эйзена, помимо «Сказок» Лафонтена 1762 г., принадлежат иллюстрации к «Ген-

риаде» Вольтера 1769–1770 гг., одобренные самим писателем [6, р. 133; 11, р. 199]. Успех имели виньетки для издания поэмы «Поцелуи» Дора 1770 г., о которой художественный критик М. Гримм писал, что «по крайней мере, три четверти славы» этой книги принадлежат рисовальщику [11, р. 203]. Эйзен был любимым иллюстратором маркиза де Пезе, для которого он неоднократно оформлял книги, в частности поэмы «Купание Зелис» 1763 г. и «Новая Зеландия» 1768 г. [11, р. 197].

Исследователи творчества Ш. Эйзена, начиная с братьев Гонкур, неизменно отмечали универсальное дарование художника: он писал картины, выполнял эскизы иллюстраций, книжного декора, костюмов и различных предметов декоративно-прикладного искусства [6, р. 116–117]. Сравнивая Эйзена с другими иллюстраторами, А. Н. Бенуа отмечал, что он был «... в своей узкой и скромной специальности настоящим соперником и Буше, и Сент-Обена, и Гравело...», и что «вдохновение у Эйзена выливалось непрерывным потоком» [1, с. 412].

После краткого обзора биографии и творчества Ш. Эйзена рассмотрим работы художника, хранящиеся в книжных собраниях Екатеринбурга.

Наиболее значительные работы Ш. Эйзена находятся в собрании Свердловской областной универсальной научной библиотеки имени В. Г. Белинского (СОУНБ). Это гравированные иллюстрации по его рисункам, принадлежащие роскошному изданию «Метаморфоз» Овидия 1767–1771 гг. [9]. В собрании СОУНБ находятся три из четырёх томов данного издания.

Четырёхтомник Овидия форматом в четверть листа был выпущен в Париже по инициативе издателя Базана и гравёра Н. Лемира (1724–1801). В общей сложности это издание включало 139 гравированных иллюстраций, не считая аллегорических заставок. Помимо Ш. Эйзена, авторами эскизов иллюстраций были живописцы Ф. Буше, Ж.-Б. Лепренс, Ш. Монне и профессиональные рисовальщики – Ю. Гравело, Ж.-М. Моро-мл. и др. Иллюстрации в технике гравюры на меди исполнили 19 гравёров [4, р. 769]. В целом, Эйзен подготовил 56 иллюстраций: 22 – для первого тома, 11 – для второго, 17 – для третьего, 6 – для четвёртого (которого нет в собрании СОУНБ). Каждая из гравюр имеет порядковый номер, подписи авторов и обозначение сюжета.

В период увлечения искусством «галантной эпохи» на рубеже XIX–XX вв. знатоки книжного искусства высоко ценили эту серию иллюстраций. В списке работ художника данная серия упоминалась на третьем-четвёртом месте по значению. По сведениям А. Козна, наиболее удачными считались листы: Юпитер и Ио (Ш. Монне), Калисто (Ш. Эйзен), Диана и Актеон (Ш. Эйзен), Персей и Андромеда (Ш. Эйзен) (ил. 1), Цефал и Аврора (Ф. Буше), Пан и Сиринга (Ю. Гравело) [4, р. 771]. Соответственно, полочка – это гравюры по рисункам Эйзена. Сравнивая работы Ш. Эйзена с иллюстрациями коллег, Р. Порталис отмечал, что «его композиции достойно фигурируют рядом с композициями Моро, Гравело и Монне, выбранных, как и он, издателями Базаном и Лемиром для орнаментации их красивой книги» [11, р. 199]. По мнению А. Н. Бенуа, «мастер с удачей выступает соперником не только стареющего Гравело, но и самого Буше» [1, с. 410]. Складывается впечатление, что иллюстрации серии оставляют ощущение ансамбля благодаря единообразному обрамлению – орнаментальным бордюрам с бантами и гирляндами.

Иллюстрации Ш. Эйзена к «Метаморфозам» Овидия представляют собой полностраничные прямоугольные композиции, развёрнутые по вертикали. Они выполнены под влиянием монументально-декоративной живописи барокко и галантно-мифологического и пасторального жанров живописи рококо. Динамичные многофигурные композиции, напоминающие рубенсовские, близки к фресковой живописи или напоминают декоративные панно. Они имеют пространственный характер и ярусное построение. Персонажи иллюстраций могут парить в воздухе или опираться на облака. Ткань изображения плотная: существует «живописная» связь между отдельными планами. Как правило, персонажи – как и полагается мифологическим героям – представлены обнажёнными или полуобнажёнными, и, кроме того, в обществе путти.

Действующие лица нередко представлены в галантно-пасторальном ключе: под деревьями, пушистые ветви которых вторят их движениям, и при атрибутах пастушеских занятий. Художник предпочитает драпированные мягкими складками крупные фигуры, которые изображены в самых неожиданных ракурсах. Особенность почерка Эйзена – акцент на объёмные тканевые драпировки или балдахин, которые играют семанти-



Ш. Эйзен; Л.-С. Лемперер.
Гравюра Л.-С. Лемперера по
рисунку Ш. Эйзена.
«Всеобщая история
Соединённых провинций»
Дюжардена.
Т.1–8, 1757–1770.
Фронтиспис. Т.1.
Бумага, офорт, резец.
Формат книги in-4.
Из собрания ЗНБ УрФУ,
Екатеринбург

Ш. Эйзен; Ж. де Лонгей.
Гравюра Ж. де Лонгей
по рисунку Ш. Эйзена.
«Перевод в прозе Катюлла,
Тибулла и Галла».
Т.1-2, 1771.
Фронтиспис. Т.1.
Бумага, офорт, резец.
Формат книги in-8.
Из собрания СОКМ,
Екатеринбург



ческую и композиционную роли. Иногда композиции включают орнаментальные мотивы рококо, например волны в виде рокайлей (гравюра № 56). Влияние античных мотивов у Эйзена едва ощутимо, вроде реплики статуи Венеры (гравюра № 6) или колоннады (гравюры №№ 35, 57).

В собрании отдела редких книг зональной научной библиотеки Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (ЗНБ УрФУ) было выявлено два издания с гравюрами по рисункам Ш. Эйзена. Прежде всего привлекает внимание восьмитомное издание «Всеобщей истории Соединённых провинций» Дюжардена 1757–1770 гг. [5]. Это издание форматом в четверть листа дополнено фронтисписом, заставками, пояснительными иллюстрациями, географическими картами. По эскизам Ш. Эйзена для первого тома гравёр Л.-С. Лемперер (Lempereur) (1728–1807) исполнил фронтиспис и одну заставку. Кроме того, по рисункам Эйзена гравёр Н. Лемир (Lemire) подготовил по одной заставке для второго и третьего томов, которые повторяются в седьмом и восьмом томах. Все гравюры имеют имена рисовальщика и гравёров, но не снабжены пояснениями.

Фронтиспис, гравированный по рисунку Ш. Эйзена, представляет собой композицию прямоугольной формы, развёрнутую по вертикали. Сидящая на тронном возвышении под балдахином женщина в короне – аллегория Нидерландов – принимает заморские дары от склонившегося перед ней туземца. Её фигуру фланкируют кадуцей и рог изобилия. Слева – путти с символами мореплавания. Один из путти придерживает щиток с гербом Соединённых провинций.

На заставке, которая стоит во главе текста посвящения герцогу Орлеанскому, изображена Минерва (рядом – щит и сова), которая увенчивает короной высеченный в камне картуш с гербом герцогов Орлеанских. Слева от картуша – путти с цветочными гирляндами и атрибутами живописи. Орнаментально-аллегорическую композицию дополняют атрибуты воинской славы – знамена, меч и шлем. По замыслу художника, заставка имеет облик картины в раме, за пределы которой выступают облака, поддерживающие фигуры персонажей. Данный приём, равно как и живописно-пространственный характер композиции, традиционны для барокко. Однако асимметричный геральдический картуш имеет рокайльную форму. Вместе с тем, симметричные гирлянды рамы, балансирующие композицию, ближе к стилистике неоклассицизма.

Заставка Ш. Эйзена для второго (и седьмого) тома имеет правильную «картинную» форму. На ней изображена историческая батальная сцена: лучники под предводительством всадников берут штурмом высокие стены каменной крепости. Изображение, очевидно, не связано с текстом, который представляет собой вступление к первой книге, где упоминаются варвары. Возможно, на заставке изображён известный исторический эпизод – Батавская война 69–71 гг.

На заставке к третьему (и восьмому) тому представлена сцена дворцового приёма. Действие происходит в зале с невысокими сводами, где расположено тронное место под балдахином. Правитель, сидящий на курульном сидении, увенчан графской короной и одет в короткие одежды по средневековой моде. Подавшись вперёд, он вручает бумагу склонившемуся перед ним подданному и жестом руки благословляет его. За церемонией наблюдает свита – воины с пиками в руках. Изображение, очевидно, не связано с текстом буквально, хотя в первых строках текста пятой книги, которые открывает заставка, речь идёт о батавах. Возможно, изображённый эпизод относится к каролингскому периоду в истории Нидерландов.

Не исключено, что основой для данных композиций послужили ранее созданные исторические иллюстрации, которые явно были трансформированы художником. Возможно, Ш. Эйзен прибег к приёму произвольного кадрирования, фрагментарно изобразив фигуры персонажей, чтобы сделать читателя книги свидетелем происходящего. Композиции обладают пространственными качествами и не перегружены фигурами, т. е. легко воспринимаются. Во второй заставке художник использует объёмные драпировки, однако без заметного акцентирования. Таким образом, работы Ш. Эйзена для «Всеобщей истории Соединённых провинций» неравнозначны и отличаются

ся по качеству исполнения. Наибольшую художественную ценность представляют фронтиспис и заставка для первого тома.

В собрании отдела редких книг ЗНБ УрФУ находится ещё одно издание с иллюстрациями по рисункам Ш. Эйзена – «Спектакль природы» Плюше 1764–1770 гг. [10]. Издание в девяти томах форматом в двенадцатую долю листа имеет 9 фронтисписов, гравированных по эскизам Ф. Буше, Ж.-П. Леба, П. Каню, Казе и Ш. Эйзена. Реально, гравюры были подготовлены для первого выпуска книги в 1737–1755 гг. [4, р. 809]. Издание включает два фронтисписа по рисункам Ш. Эйзена, которые открывают первую и вторую части восьмого тома. Помимо его имени, под гравюрами указано имя исполнителя – Ж.-П. Леба (J. P. Lebas). Там же есть выдержки из текста, а над гравюрами – указания на номера тома и части.

«Спектакль природы» – бестселлер по естественной истории – был написан человеком духовного звания, аббатом Плюше, и поэтому неудивительно, что фронтисписы имеют религиозное содержание. Прямоугольные, развёрнутые по вертикали, они представляют собой многофигурные сюжетно-повествовательные иллюстрации библейской тематики.

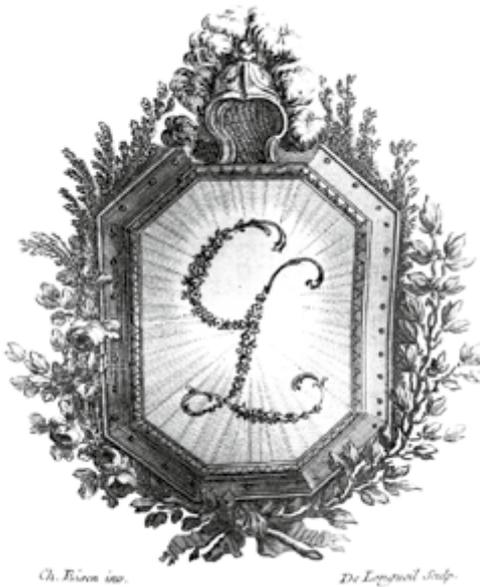
Фронтиспис Ш. Эйзена для первой части восьмого тома имеет подпись «Обещание» и пояснение со ссылками из Библии (Бытие, 17:21; 18:18; 21:12; 22:18). Иллюстрация представляет одновременно две сюжетных линии истории «разделения и сохранения семей Исаака и Измаила», как следует из подписи. Это изгнание Измаила и Агари, а также, по-видимому, итоговый эпизод истории жертвоприношения Авраама. На иллюстрации изображены ключевые герои истории: на дальнем плане – Агарь с кувшином за спиной и Измаил спускаются с холма; на первом плане – стоящий на холме Авраам, наклоняясь, обнимает Исаака, рядом с ними – Сарра, жесты которой выказывают удивление.

Фронтиспис Ш. Эйзена для второй части восьмого тома, озаглавленный «Исполнение обещания», также содержит подпись и ссылки на Библию (Матфей, 28:19 и 20; Марк, 16:15). На иллюстрации изображена сцена Вознесения: фигура возносящегося Господа изображена в верхней части композиции, на фоне солнечного диска и в обрамлении облаков; фигуры одиннадцати апостолов – внизу, на скальном возвышении.

Обе композиции обладают признаками почерка Эйзена-иллюстратора. А именно, акцент на облака и деревья с пышными кронами, объёмные тканевые складки, сложные ракурсы изображения и экспрессивная жестикация героев. Между тем, данные фронтисписы, гравированные по Ш. Эйзену, трудно отнести к числу удачных. К сожалению, они не отличаются тонкостью передачи деталей и производят впечатление незаконченных. Качество исполнения невозможно объяснить фактом переиздания. При сравнении фронтисписов с гравюрами первого издания 1737–1755 гг., оказывается, что они идентичны. Эскизные изображения, возможно, связаны с тем, что гравёр Ж.-П. Леба неудачно выбрал технику исполнения. Оба фронтисписа выполнены в технике резцовой гравюры, без применения техники офорта. Не исключено также, что гравёр работал с эскизом, недостаточно подготовленным для перевода в гравюру. Уместно напомнить, что процесс создания гравированных иллюстраций проходил в несколько этапов и требовал значительных усилий как от автора композиции, так и от исполнителя.

В собрании Свердловского областного краеведческого музея (СОКМ) хранится ещё одно издание с гравюрами по рисункам Ш. Эйзена: это «Перевод в прозе Катулла, Тибулла и Галла», сделанный маркизом де Пезе 1771 г. [3]. Двухтомник форматом в восьмую долю листа дополнен фронтисписом и тремя орнаментальными концовками, гравированными Ж. де Лонгейем (1730–1792) по рисункам Ш. Эйзена [4, р. 207]. Как известно, Эйзен оформил целый ряд книг маркиза де Пезе, выполнив для каждого издания эскизы гравированного титульного листа, полностраничных иллюстраций, заставок и концовок [4, р. 796–797]. Оформление книги собственных переводов древнеримской эротической поэзии маркиза де Пезе также заказал Ш. Эйзену.

В данной работе художник проявил себя как декоратор и орнаменталист. Первый том «Перевода» имеет аллегоричес-



Ш. Эйзен;
Ж. Делонгей.
Гравюра
Ж. Делонгей по
рисунку Ш. Эйзена.
«Перевод в прозе
Катулла, Тибулла
и Галла».
Т. 1–2, 1771.
Концовка, т. 2.
Бумага, офорт,
резец.
Формат книги in-8.
Из собрания СОКМ,
Екатеринбург

кий фронтиспис, который одновременно играет роль дополнительного титульного листа: на нём стоят имена «Catulle, Tibulle, Gallus». Во французских книгах XVIII в. гравированные титульные листы, выполняющие декоративную функцию, встречались периодически. Как правило, гравированный титул клеивали перед основным, и он занимал правую половину разворота книги. Однако в книге «Перевода» декоративный титул расположен на месте фронтисписа, т. е. напротив основного титульного листа.

Композиция фронтисписа представляет собой асимметричный картуш, который моделируют стволы и ветви деревьев, обрамляющие центральный «резерв» с именами поэтов. Плавному очертанию картуша подчиняется герма Сатурна, имеющая дугообразное основание. Помимо гермы, действующими лицами композиции являются трое путто. Два из них увлечённо заняты пером и бумагой (атрибуты поэзии), третий с удивлением приподнимает ткань, опоясывающую герму Сатурна (символ плодородия). На галантное содержание книги указывают атрибуты Венеры – розы и голубы, которые свили гнездо в шлеме Марса. Последнее, очевидно, намекает на военную карьеру маркиза де Пезе, который участвовал в Семилетней войне.

В первом томе «Перевода» также есть одна декоративная концовка по рисунку Ш. Эйзена, которая представляет собой орнаментально-шрифтовую композицию. Опирающийся на консоль картуш правильной ромбической формы, увенчанный шишкой пинии и обрамлённый ветвями, украшен замысловатым вензелем «CL», изображённым на фоне солнечных лучей. Расположенный выше концовки текст «Finis Catulli libri» поясняет вензель. В моделировке картуша применяются мотивы убранства интерьера (консоли, ножки мебели) и растительные мотивы (ветви). В моделировке вензеля – цветочная гирлянда. Картуш напоминает надгробие: на выступающей части консоли лежат фигура мёртвого голубя и раскрученный свиток. Эти детали либо намекают на раннюю кончину поэта, либо имеют отношение к мотивам его творчества.

Две аналогичные концовки по рисункам Ш. Эйзена можно найти во втором томе. Переводы Тибулла завершает вензель «Tb» («Tibulli liber finis»), который помещён на фоне овального щитка, увитого гирляндой из роз и увенчанного двумя перекрещёнными перьями. Буквы расположены на фоне солнечных лучей, исходящих из центра, от условного диска. Опорой щитка является «островок» почвы. Возможно, он намекает на сельское происхождение поэта или пасторальные мотивы его творчества.

Декоративным завершением переводов Галла является вензель «GL» («Galli liber finis»). Композицию концовки можно определить как трофей: вензель украшает центр восьмиугольного щита, увенчанного шлемом с плюмажем и неравномерно

обрамлённого ветвями лавра и розами, перехваченными лентой. Инициалы – так же, как и в первом случае – помещены на фоне солнечных лучей, исходящих из центра. Не исключено, что подобный выбор композиции обусловлен биографией поэта, который был полководцем.

Как можно заметить, оформление Ш. Эйзена для издания «Перевода» маркиза де Пезе связано единым художественным замыслом. Концовки имеют следующие общие черты: единую концепцию (инициалы поэтов), единый вид шрифта (вензель), единую моделировку букв (цветочная гирлянда), единый фон (лучи), единое конструктивное решение (щиток). Все декоративные композиции, включая фронтиспис, имеют пояснительный характер, т. е. в определённой степени намекают на содержание книги или судьбы её авторов. Сопоставляя стилистику декоративных композиций, следует отметить, что фронтиспис и концовка к Тибуллу имеют больше признаков рококо (изогнутые линии, асимметрия), а концовки к Катуллу и Галлу – больше признаков неоклассицизма (симметрия, ритмичный орнамент, античные мотивы).

Итак, рассмотренные гравюры, исполненные по рисункам Ш. Эйзена и происходящие из коллекций Екатеринбурга, представляют определённый интерес и обладают художественной ценностью. Среди выявленных изданий с гравированными иллюстрациями по рисункам Ш. Эйзена выделяются «Метаморфозы» Овидия 1767–1771 г. из собрания СОУНБ (50 гравюр). К числу рядовых работ художника относятся иллюстрации издания «Всеобщая история Соединённых провинций» Дюжардена 1757–1770 г. из собрания ЗНБ УрФУ (6 гравюр). Невысоким качеством исполнения отличаются иллюстрации издания «Спектакль природы» Плюше 1764–1770 г. из собрания ЗНБ УрФУ (2 гравюры). Гравированные декоративные композиции по рисункам Ш. Эйзена выгодно отличают издание «Перевод в прозе Катулла, Тибулла и Галла» 1771 г. из собрания СОКМ (4 гравюры).

Все описанные работы обладают чертами, типичными для иллюстративных и декоративных работ Ш. Эйзена. Стилиевой анализ композиций подтверждает их преимущественную принадлежность к стилю рококо, определённое влияние живописи барокко и заметное появление мотивов неоклассицизма. «Авторский аспект» изучения местных коллекций французской книги с гравюрами XVIII в. перспективен и даёт возможность для выявления и сохранения наиболее важных памятников книжного искусства.

Статья подготовлена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 15-14-66601.

Автор выражает благодарность О. М. Кадочиговой (ЗНБ УрФУ) и В. Н. Оносовой (СОКМ) за помощь в работе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенуа А. Н. История живописи. Т. IV. – Петроград: «Шиповник», 1912.
2. Carlier A. Charles Eisen de Valenciennes. Dessinateur-Peintre-Graveur. – Valenciennes, 1966.
3. Catulle, Tibulle, Gallus. Traduction en prose de Catulle, Tibulle et Gallus, par l'auteur des «Soirées helvétiques» et des «Tableaux» [A.-F.-J. Masson de Pezay]. 2 vol. – Amsterdam; Paris: Delalain, 1771.
4. Cohen H. Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIIIe siècle / [préface par R. Portalis]. – Paris: A. Rouquette, 1912.
5. [Dujardin B., Sellius G.]. Histoire générale des Provinces-Unies. 8 vol. – Paris: P.-G. Simon, 1757–1770.
6. Goncourt E. et J. de. L'art du dix-huitième siècle. Vol. 2. – Paris: Rapilly, 1874.
7. Histoire de l'édition française / sous la direction de H.-J. Martin et R. Chartier. Vol. 2: Le livre triomphant (1660–1830). – Paris: Promodis, 1984.
8. Holloway O. E. French Rococo book illustration. – New York: Transatlantic arts, 1969.
9. Ovide. Les métamorphoses. Vol. 1–3. – Paris: Basan et Le Mire; Leclerc; Pissot, 1767–1769.
10. [Pluche A.]. Le Spectacle de la nature, ou Entretiens sur les particularités de l'Histoire naturelle. Vol. 8(1), 8(2). – Paris: les frères Estienne, 1764–1770.
11. Portalis R. Les dessinateurs d'illustrations au XVIII s.: P. I. – Paris: Morgand, Fatout, 1877.

ЯН МАТЕЙКО И ЕГО «СКАРБЧИК». ИСТОРИЯ ПОЛЬСКОГО КОСТЮМА

Л. С. Хасьянова

Современник Яна Матейко, художник-живописец и критик Войцех Герсон писал, что «Костюм в Польше является планом художника, выражающим, какой исторический период он намеревается охватить своей деятельностью». Это действительно так, ведь работа над Костюмом стала фундаментом всего творчества Матейко в области исторической живописи. Миниатюрные портреты польских королей, духовенства, рыцарства, магнатов, шляхты и крестьян, выйдя из его книги, превратились в главных героев огромных исторических композиций: *Станьчик*, *Проповедь Скарги*, *Люблинскую унию*, *Батория*, *Грюнвальд*, *Присягу Пруссии*, или, наконец, в *Костюшко под Рацлавицами*.

Ключевые слова. Историческая живопись; реализм; костюм в Польше, книга, академическая школа.

JAN MATEJKO AND HIS «SKARB CZYK» (LITTLE TREASURY). CLOTHING IN POLAND

L. Khasianova

A contemporary of Jan Matejko, painter and critic Wojciech Gerson wrote that "Clothing in Poland is a suit-up artist expresses what historical period it intends to reach out to". This is true, because the work on the Clothing in Poland became the foundation of creativity Matejko in historical painting. Miniature portraits of Polish kings, the clergy, knights, barons, nobles and peasants, coming out of his books have become the main characters of enormous historical compositions: *Staćczyk*, *Skarga's Sermon*, *Rejtan*, *Union of Lublin*, *Stefan Batory at Pskov*, *Battle of Grunwald*, *Prussian Tribute*, or, finally, under the *Battle of Racławice*.

Key words: history painting; realism; clothing in Poland, book, academic school.

«Подвиг его на прославление своей родины – беспримерный по своей колоссальности. Для создания этого великого цикла польской эпохи нужны были гигантские силы и преданная душа».

И. Е. Репин

Для исследователей творчества того или иного художника всегда интересен период его обучения, особенно если это касается будущего выдающегося исторического живописца. В этом отношении представляет большой интерес и даёт богатый материал для изучения творческое становление Яна Матейко¹, прославившегося своими монументальными полотнами, посвящёнными истории польского народа. Хотя его отец был по происхождению чех, а дед по материнской линии – немец из Саксонии, в доме на Флорианской улице, где жила большая семья, господствовала патриотическая атмосфера, чтилась память о национальных героях Польши и высоко ставились традиции независимости. Изидор Яблонский², друг Матейко по Краковской Школе изящных искусств, писал, что в их доме «над комодом висели [...] копии известных репродукций: *Костюшко, опирающийся на палаш*, *Князь Юзеф³, плывущий на коне через Эльстер [...]*» [1, с. 10]. Неудивительно поэтому, что два старших брата Яна Матейко стали участниками революционных событий 1840-х гг., один из них в 1849 г. погиб, сражаясь на стороне венгерских повстанцев. Третий брат, Франтишек, был историком, доктором права, доцентом вспомогательных исторических дисциплин Ягеллонского университета. Именно он принял самое большое участие в формировании будущего художника, и когда



Казимир III Великий. С памятника собора на Вавеле. Бумага, карандаш, сепия. 23,5 x 14,4. Владислав II Ягелло. С памятника собора на Вавеле. Бумага, карандаш. 24,3 x 14,6. Из собрания Национального музея в Кракове

Яна не перевели в 4-й класс лицея св. Анны, убедил отца отдать мальчика в Школу изящных искусств. Как сотрудник, а потом хранитель библиотеки Ягеллонского университета, Франтишек приносил домой литературу, старался приобщить мальчика к чтению исторических книг и привить ему интерес к изучению исторических летописей. Он был первым, кто хвалил его первые робкие рисунки, брал для него из Ягеллонской библиотеки старинные гравюры на дереве и репродукции из отечественной истории для того, чтобы мальчик мог их копировать⁴. Со временем, увлечённо перерисовывая гравюры из *Друга народа*, иллюстрации к *Вечерам под липой* Люциана Семеньского⁵ и к *Историческим песням* Юлиана Урсына Немцевича⁶, Ян часто забывал об учебных заданиях.

Директором Школы изящных искусств в Кракове, в которой учился в то время Матейко, был Войцех Корнелий Статтлер⁷, автор известных исторических полотен на религиозно-мифологические сюжеты. Другой педагог не был так известен, как Статтлер, не имел выдающегося таланта, но его исторические картины всегда отличались добросовестностью и документальной точностью. Именно Владислав Луцкевич⁸, сочетавший в себе призвание художника и историка искусств, ставший основателем в Польше искусствоведения, как науки, оказал большое влияние на мальчика. Педагог не только передавал ученикам основы знаний об искусстве прошлого, но и учил их пристальному изучению памятников архитектуры, скульптуры, живописи и художественных ремёсел. Он совершал поездки с учениками по Кракову и его окрестностям с целью изучения памятников архитектуры прошлого, прививал им любовь к своему историческому наследию. Позже, в свободное от учёбы время, Ян Матейко стал самостоятельно ездить со своим школьным товарищем Изидором Яблонским, который вспоминал, как тот «жадно собирал материалы [...] воодушевлённо делал кальки с гравюр из *Друга народа*, а именно портреты исторических особ, костюмов, замки и другие предметы, относящиеся к Польше; наклеивал эти кальки за уголки в своём альбоме, так называемой *Сокровищнице*⁹ [2, с. 11]. Из каждой такой поездки Ян привозил десятки эскизов и зарисовок, которые позже использовал в своих исторических картинах.

Изучая историю Польши, Матейко с самого начала боролся с поверхностным отношением к тому, что изображал: он часами просиживал в Ягеллонской библиотеке, читал старинные хроники, изучал гравюры, зрением художника запечатлевая в себе образы давно минувших событий, никогда не позволял себе неточностей, каждую мелочь он тщательно проверял. Со временем мальчик, внимательно изучающий старинные хроники, обратил на себя внимание и в 1856 г., в возрасте восемнадцати лет, получил постоянное право пользования её ценнейшим рукописным собранием, что являлось привилегией только научных работников. Юзеф Мучковский¹⁰ обле-



Казимир IV Ягеллончик

чил молодому художнику доступ до собрания, что дало тому возможность прикоснуться к таким выдающимся памятникам, как: *Легенда о св. Ядвиге Силезской*, жемчужине средневековой миниатюрной живописи – иллюстрированному Кодексу Бальтазара Бехема¹¹, *Польской хронике* Мартина Бельского¹², *Статуту* Яна Лаского¹³, а из Библиотеки Чарторыжских – *Понтификалу* Эразма Чолка¹⁴, *Liber geneleos illustris familiae Schidlovicie* с гравюрами Станислава Самостшельника¹⁵. Эти книги стали неиссякаемым источником изучения и копирования.

Старинные книги, сам Краков, город Пястов и Ягеллонов, являвшийся сосредоточением стольких памятников старины и истории, национальной дарохранительницей на Вавеле с кафедральным собором и королевскими склепами, с древними стенами, помнящими значительные события прошлого, – всё вдохновляло и давало неисчерпаемый материал будущему художнику. Все зарисовки со старых миниатюр, гравюр, портреты исторических личностей, скопированные со старых печатей, монет, надгробий, и многое другое, он с любовью на протяжении всей своей жизни собирал и вклеивал в свой *Skarbczyk*, или *Сокровищницу*, которую бережно хранил и постоянно пополнял (он насчитывал 1094 рисунка и 1055 калек). Иконы, королевские короны и посохи пастухов, княжеские печати, саркофаги, рыцарские доспехи и конская сбруя, романские крепости и готические соборы, ни одна, даже самая второстепенная деталь не ускользала от его внимательного глаза. Это изучение памятников старины не только развило его воображение и научило чувствовать ту или иную эпоху; в картинах, скульптурах, гравюрах, медалях и печатях будущий исторический живописец нашёл своих будущих героев. Трудно оценить значение этой огромной исследовательской работы по изучению польской старины, которую провёл Матейко в школьные годы и которую он продолжал, став известным художником и педагогом.

Кроме того, это было одновременно и обучением художественному ремеслу, ведь он изучал и копировал всё лучшее, что было создано искусством прошлых веков. Также не упускал из внимания будущий художник и первые публичные выставки в Кракове: в 1854 г. состоялась выставка произведений старых мастеров-живописцев, а в 1858 г. – «Выставка Отечественных древностей и памятников художественной старины», представленная во дворце Любомирских в Кракове. Эту выставку он постоянно посещал, рисуя представленные на ней старинные картины, скульптуры, оружие, ковры и парчу, старинную одежду, конскую упряжь, предметы домашнего обихода, и даже отковырнул у одной из картин кусочек красочного слоя, чтобы понять, как она написана. Это положило начало его кол-

лекционерской страсти: на протяжении всей своей жизни он неустанно собирал предметы искусства, связанные с историей Польши.

Таким образом, уже в школьные годы Матейко имел чётко определённые интересы и фундаментальные исторические знания, которые он постоянно пополнял. Произведения Бельского¹⁶ и Длугоша¹⁷ были теми книгами, с которыми он никогда не расставался и брал с собой в каждую поездку. Он воплотил в жизнь то, о чём в своей работе «*О живописи и её развитии в нашей стране*» в 1839 г. написал Винценцы Польш¹⁸: «Нам нужны портреты, руины замков, хаты, улицы и костёлы, рисунки медалей древней Польши, русских и литовских коронных печатей, сокровищ стран, городов и семей дворянских; нам нужно иметь как самые лучшие собрания исторических портретов, картин, [...] так и изображения склепов и могил, надгробий и пейзажных видов. [...] Разумеется, такие собрания стали бы у нас азбукой для исторической живописи [...]» [5, с. 107–109].

Матейко создал прочный фундамент своему будущему творчеству, что дало ему полную свободу в работе над историческими композициями. Результаты этой кропотливой работы не преминули сказаться, как морально, так и материально. В 1853 г., пятнадцатилетним мальчиком, Ян пишет свою первую историческую композицию – *Торжественная выдача Жолкевским братьев Шуйских на сейме 1611 года*. Картина пятнадцатилетнего художника была куплена краковским антикваром Тафетом, и отец стал более серьёзно относиться к увлечению сына. В 1857 г. появляется картина *Карл X Густав и Шимон Старовольский у гроба Локетка*, которая была написана в последний год обучения в Школе изящных искусств. Она была выставлена на ежегодной выставке Краковского общества любителей изящных искусств и стала первой работой Матейко, которая обратила на себя внимание критиков и удостоилась обсуждения в прессе. Люциан Семеньский в рецензии на выставку, напечатанной во «Czas»^e, отметил точность характеристики лиц Карла X Густава и Старовольского и указал на недостатки в рисунке и понимании деталей [7, № 105]. Картина также была приобретена для розыгрыша в лотерею членами Краковского Общества любителей изящных искусств. Этот успех открыл молодого художника

Написанный в следующем году *Сигизмунд I, дающий привилегии на дворянство краковским академикам*, стал ощутимым шагом вперёд в развитии композиционного и живописного мастерства Матейко. Композиция картины была свободна и естественна, её герои были не деревянными статистами, а настоящими живыми людьми, в естественных позах и с характерно найденными жестами. Конечно же, в работе присутствовала историко-документальная точность в воспроизведении костюмов и деталей интерьера. За эту дипломную работу Матейко наградили стипендией, и осенью 1858 г. он выехал в Мюнхен. Как и в Кракове, большую часть свободного времени он посвящал там изучению памятников старины города и окрестностей, путешествуя всегда с альбомом для зарисовок и карандашом. Живописное собрание Пинакотек, общение с шедеврами старых мастеров оказали на него большее влияние, чем ежедневные занятия в Академии. Собираание материалов для *Skarbczyk'a* не прерывалось даже в больнице, больной тифом, он просил друзей принести ему калки из своей *Сокровищницы* и книги из библиотеки Академии.

А какие художники нравились ему в то время? Из немецких исторических живописцев – Карл Пилоти¹⁹, особенно его картина *Сени перед телом Валленштейна* (1855) из Новой Пинакотекы, эскизы маслом Каульбаха²⁰, но образцом стало для него творчество французского художника Поля Делароша²¹. О нём он с восхищением писал Леонарду Серафиньскому²²: «[...] это всё то, чего моя душа жаждет, к чему я напрягаю все силы; не знаю, если Бог даст, может это слишком большое желание, может слишком самоуверенное для того, чтобы достичь то, что достиг великий мастер Франции» [3, с. 74]. Действительно, в картинах, написанных после возвращения из Мюнхена и краткого пребывания в Венской Академии, как



Казимир IV Ягеллончик.
С памятника Вита Ствоша
из собора на Вавеле.
Калька, перо. 18,2x8,4.
Из собрания Национального
музея в Кракове



Вацлав король
польский и чешский.
Рисунок с печати.
12,2x11,5.
Из собрания Национального
музея в Кракове

в композиционном, так и в цветовом решении заметно влияние этого французского мастера. Примером этому служила представленная в апреле 1860 г. на выставке Общества любителей изящных искусств в Кракове картина *Отравление королевы Боны*, которая удостоилась похвальной рецензии Цемьеньского в «Czas»'е.

Нельзя не упомянуть и тот факт, что в годы своей учёбы Матейко знакомится с такими исследователями польской культуры и памятников старины, как Амброзий Грабовский²³, Юзеф Лепковский²⁴, Юзеф Мучковский, которые предоставили ему возможность работать с собранными материалами из своих личных архивов. В этих паках были собраны журнальные статьи, гравюры, репродукции, рисунки, акварели и автографы – одним словом, *silva rerum*. Постоянные поездки, кропотливая работа в библиотеке, посещение выставок – всё это послужило фундаментом не только живописному творчеству Матейко, но и легло в основу его колоссального труда по истории костюма в Польше. Эту работу он начал ещё в родительском доме на ул. Флорианской, где появились «первые четыре большие таблицы для книги *«Костюм в Польше»* [1, с. 52], продолжил он её и во время своего обучения в Вене, где были сделаны ещё две таблицы. Проводимая им работа была поистине титанической: на основании отобранных из его *Skarbczyk'a* многочисленных рисунков и калек он разрабатывал рисунки отдельных фигур для таблиц, из которых затем создавал группу, многократно меняя как расположение, так и сами фигуры. Происходило чудо: из образца, срисованного с надгробной плиты или со старинной печати, появлялись живые и убедительные представители разных эпох, оживали фигуры с королевских надгробий на Вавеле: Казимир Великий²⁵, Владислав Ягелло²⁶, Казимир Ягеллончик²⁷, Каллимах и многие другие, но это не выполнялось им механически, потому что эти фигуры художник перерабатывал и при необходимости дополнял. Ко многим изображениям приходилось возвращаться вновь и вновь, как в случае копии печати Болеслава Стыдливового, которую Матейко переделывал много раз, пока не получил детально проработанный образ с самыми подробными деталями костюма.

Станислав Тарновский²⁸ писал: «Кроме одежд – это люди, типы, из которых каждый имел своё лицо, свою жизнь и каждый чётко принадлежал своей эпохе», «когда художник объединял фигуры в группы, когда их завершал, то смеялся над ними и каждой добавлял сатирические замечания о характере, склонностях и привычках» [4, с. 58]. И это неудивительно, ведь исторические герои были для Матейко живыми людьми. После завершения отработки отдельных групп он ри-

совал композиционный план всей таблицы. Такой эскиз таблицы IV с двором Сигизмунда I²⁹ сохранился в собрании Дома Яна Матейко³⁰.

Завершённый рисунок группы Матейко переносил на кальку литографской тушью, потом делался валиком оттиск на литографском камне. Первые отпечатки с камня были выразительными, следующие гораздо слабее, линия контуров бледнее и прерывистее, по этой причине тираж и первого, и второго изданий был небольшой. Одноцветные литографские папки *Костюмов* только отчасти выполняли свою задачу, и художник прекрасно понимал, что в costume цвет имеет такое же значение, как и крой. Ведь в каждой эпохе мода меняла свой крой, цвет и орнамент ткани. Тогда Матейко решился на кропотливую работу раскраски акварелью, которую завершил 26 октября 1860 г. Художник так и не испытал радости от завершения этой большой и трудной работы, потому что в этот самый день скоропостижно скончался его отец, эту утрату художник пережил очень тяжело и болезненно.

Альбом, изданный художником в Кракове на собственные средства, стал первым польским пособием по costume. Первое издание было осуществлено в типографии «Czas»'а, цена за экземпляр была невелика – 6 флоринов. Издание представляло собой десять таблиц с литографиями, на них были представлены costume, которые носили в разные века все слои польского общества. Оно имело не только историко-научную ценность, но, как писал Станислав Тарновский в 1897 г., было «самой совершенной и самой основательной студией одной из сторон повседневной жизни, и, сверх того, поразительной по двум причинам. Первая: как, каким образом столь молодой человек смог создать труд такой научной глубины? И второе, – это то, что кроме costume в нём были и люди. И это не равнодушные фигурки из модного издания: это типы, это люди, каждый из которых имеет свою физиономию, свою жизнь, и каждый точно соответствует своему веку» [4, с. 57].

На титульном листе Матейко представил готический триптих с Божией Матерью Ченстоховской и епископами св. Войцехом и св. Станиславом. Триптих поддерживает ангел со щитами, на которых изображены: Пястовский орёл, Лев – знак короля чешского и польского Вацлава³¹, герб Великого княжества Литовского «Погоня» и герб Кракова. В арках – представители разных слоёв общества в costume, по обеим сторонам даны изображения самых старых польских печатей королевы Рыксы³² и Генриха Бородатого³³. Так автор, во-первых, подчеркнул исторический характер работы и, во-вторых, предвосхитил содержание следующих десяти таблиц, каждая из которых представляет 9 групп: учёные; шляхта; рыцарство;

духовенство; король и двор; магнаты; крестьяне, прочие и евреи; горожане; цеха и братства. Исключением является только первая таблица, где вместо крестьян Матейко рисует горожан, а вместо группы горожан даёт печать короля чешского Вацлава. Центральную группу каждой таблицы представляют король и двор, под ней написаны годы царствования монарха, которые охватывают период одежды, показанный в данной таблице. Хотя одежды со временем, когда их носили, совпадают не всегда, иногда две таблицы содержат стилистически одинаковые одежды, эта книга, несомненно, является первой попыткой систематизации собранного богатейшего материала. Художник давал себе в этом отчёт, поэтому в 1879 г. издал *Разъяснения десяти таблиц Костюмов в Польше*, где были опубликованы источники, которыми пользовался художник для рисования гербов и фигур для отдельных групп. Эту книгу он также издал за свой счёт в типографии В. Корнецкого. Матейко собственноручно перевёл в цвет два экземпляра *Истории польского костюма*, которые стали образцами для всех позднейших цветных изданий. Один экземпляр он подарил Ягеллонской библиотеке, второй – библиотеке Оссолиньских во Львове. Экземпляр, подаренный «Оссолинеум», пропал. Были предположения, что и второй, переданный «Ягеллонке», разделил судьбу последнего. Но оказалось, что Ягеллонская библиотека обладает цветным экземпляром.

Современник Яна Матейко, художник-живописец и критик Войцех Герсон³⁴ писал, что «*Костюм в Польше является планом художника, выражающим, какой исторический период он намеревается охватить своей деятельностью*». Это действительно так, ведь работа над *Историей польского костюма* стала фундаментом всего творчества Матейко в области исторической живописи. Миниатюрные портреты польских королей, духовенства, рыцарства, магнатов, шляхты и крестьян, выйдя из его книги, стали главными героями масштабных исторических полотен: *Станчик, Рейтан, Упадок Польши, Проповедь Скарги, Люблинская уния, Стефан Баторий под Псковом, Грюнвальдская битва, Прусская дань*, и, наконец, *в Костюшко под Рацлавицами*.

¹ Ян Алоизий Матейко (1838–1893) – польский живописец, автор батальных исторических картин.

² Изидор Яблонский (1835–1905) – польский художник, профессор и педагог Краковской школы изящных искусств, автор книги о Яне Матейко.

³ Понятовский.

⁴ Юлиан Урсын Немцевич (1757–1841) – польский писатель, историк и общественный деятель, личный адъютант Тадеуша Костюшки.

⁵ Люциан Ипполит Семеньский (1807–1877) – польский поэт, писатель, литературный критик и переводчик, участник Ноябрьского восстания.

⁶ Юлиан Урсын Немцевич (1757/58–1841) – польский писатель, историк и общественный деятель.

⁷ Войцех Корнелий Статтлер (1800–1875) – польский художник, представитель академического направления, учился у Франца Ксавье Лампи (1782–1852).

⁸ Владислав Луцкевич (1838–1900) – польский художник, историк искусства, преподаватель.

⁹ Skarbczyk'e.

¹⁰ Юзеф Мучковский (1795–1858) – австрийский польский филолог и литературовед, профессор Ягеллонского университета.

¹¹ Бальтазар Бехем (1450–1508) – краковский чиновник, нотариус, автор кодекса, названного его именем. Кодекс украшен 27 миниатюрами, изображающими повседневную жизнь жителей Кракова.

¹² Мартин Бельский (1495–1575) – польский писатель, историк и поэт.

¹³ Ян Ласки (1456–1531) – польский политический деятель, при участии С. Заборовского собрал и опубликовал в 1506 г. все сеймовые постановления (Статут Лаского).

¹⁴ Эразм Чолек (1474–1522) – епископ плоцкий и дипломат, ранее королевский секретарь Александра Ягеллончика, дипломат, посол, меценат искусства и литературы, а также оратор.

¹⁵ Станислав Самостшельник или Станислав из Могилы (ок. 1480–1541) – автор польских миниатюр, портретов.

¹⁶ Мартин Бельский (1495–1575) – польский писатель, историк и поэт.

¹⁷ Ян Длугош (1415–1480) – принадлежал к гербу Венява, происходившему из Моравии, был на службе у краковского епископа Збигнева Олесницкого, который поручил ему заведовать сначала своей канцелярией, потом домом и, наконец, всем имуществом. У него он оставался до смерти последнего в 1455 г. Незадолго до своей смерти Длугош был выбран львовским архиепископом, но умер до посвящения в мае 1480 г.

¹⁸ Винценты Поль (1807–1872) – польский писатель и поэт, географ и этнограф, профессор Ягеллонского университета.

¹⁹ Карл Теодор фон Пилоти (1826–1886) – немецкий живописец, представитель реалистической исторической живописи.

²⁰ Вильгельм фон Каульбах (1805–1874) – немецкий живописец, один из наиболее значительных представителей немецкой исторической живописи.

²¹ Поль Деларош (1797–1856) – знаменитый французский живописец, представитель академизма.

²² Леонард Серафиньский – муж старшей сестры Теодоры Гебултовской.

²³ Амброзий Грабовский (1782–1868) – польский историк, библиограф, археолог, антиквар, автор путеводителей по Кракову.

²⁴ Юзеф Лепковский (1826–1894) – польский археолог и историк, философ, общественный деятель, ректор Ягеллонского университета.

²⁵ Казимир III Великий (1310–1370) – польский король, сын Владислава Локетка и Ядвиги Гнезненской.

²⁶ Владислав II Ягелло (1362–1434) – король польский с 1386 г.

²⁷ Казимир IV Ягеллончик (1427–1492) – сын Владислава II Ягелло и Софьи Гольшанской, польский король с 25 июня 1447 г.

²⁸ Станислав Гарновский (1837–1917) – польский историк литературы, литературный критик, профессор и ректор Ягеллонского университета.

²⁹ Сигизмунд I Старый (1467–1548) – польский король с 8 декабря 1506 г.

³⁰ Собственность Национального музея в Кракове (MNK) 309035, размер 21,3x27 см.

³¹ Вацлав II (1271–1305) – король Чехии (1283–1305) из династии Пржемысловичей, польский король (1300–1305).

³² Рыкса Лотарингская (995/96–1063) – королева Польши, жена Мешко II Ламберта, мать Казимира I Восстановителя.

³³ Генрих I Бородатый (1163–1238) – сын Болеслава I, князя Силезии.

³⁴ Войцех Герсон (1831–1901) – польский художник-реалист, писатель, педагог.

ЛИТЕРАТУРА

1. Gorzkowski M. Jan Matejko, epoka lat jego najmłodszych. – Kraków, 1896.
2. Jabłoński I. P. Wspomnienia o Janie Matejce. – Lwów, 1912. – S. 10.
3. Serafińska S. Jan Matejko. – Kraków, 1955.
4. Tarnowski S. Matejko. – Kraków, 1897.
5. Treter M. Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl. – Lwów, 1939.
6. Gerson W. Jan Matejko // «Kłos» – 1869, no 194, – S. 136.
7. Siemieński L. Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, «Czas» – 1858, – № 105.



ГРАФИЧЕСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ ОБРАЗОВ КНИГИ Л. КЭРРОЛЛА «АЛИСА В СТРАНЕ ЧУДЕС» ХУДОЖНИКАМИ XIX–XXI ВВ.

Н. В. Жиденко, А. К. Курбатова

В 2015 г. исполняется 150 лет со дня публикации сказки Л. Кэрролла «Алиса в Стране Чудес». Статья посвящена изучению иллюстраций этой книги, созданных лучшими графиками мира. Феноменальное количество обращений художников к данному произведению как источнику для творчества позволяет рассмотреть общие тенденции развития детской книжной графики XIX – начала XXI вв.

Ключевые слова. Детская книжная иллюстрация, книжная графика, эволюция образов, анималистический образ, карикатура, графические техники.

GRAPHIC INTERPRETATION OF THE IMAGES OF L. CARROLL'S BOOK «ALICE IN WONDERLAND» BY THE ARTISTS OF THE XIX–XXI CENTURIES

N. Zhidenko, A. Kurbatova

In 2015 150 years passed from the day of publication of Lewis Carroll's "Alice in Wonderland". This article is devoted to studying the illustrations created by the world's best graphic artists. The phenomenal number of appeals of artists to this work as to a source of creativity allows considering the general tendencies of development of children's book illustration of XIX – the beginning of the XXI centuries.

Key words. Children's book illustrations, book graphics, evolution of images, animal image, caricature, graphic art.

В июле 2015 г. исполнилось сто пятьдесят лет со дня первой публикации сказки «Алиса в Стране Чудес» Чарльза Лютвиджа Доджсона, известного по псевдониму Льюис Кэрролл. Интерес к книге английского писателя не ослабевает до сего дня. Привлекает к себе широкое внимание читателей разного возраста она не только своими сюжетными коллизиями, но и иллюстрациями. Эта книга вдохновила на творчество феноменальное количество художников. На примере созданных для этого произведения лучшими графиками мира картинок можно проследить общие тенденции развития детской книжной графики со второй половины XIX в. до начала XXI в.

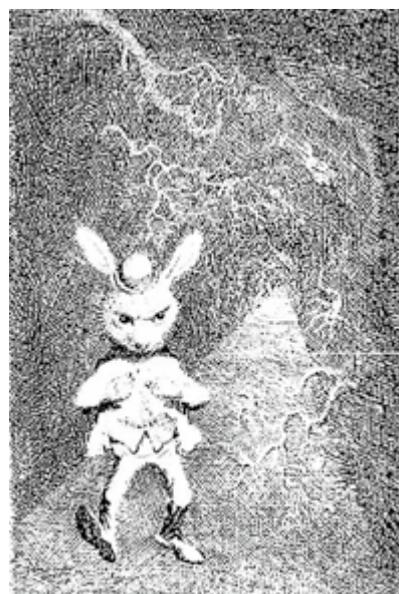
В последнее время, во многом благодаря оформлению и иллюстрациям, интерес к детской книге растёт во всём мире. В этом плане сказка «Алиса в Стране Чудес» является бестселлером: новые издания выходят с иллюстрациями современных художников, а также со старыми, проверенными временем. Но, несмотря на повышенное внимание к произведению Л. Кэрролла, ни искусствоведческого, ни культурологического анализа иллюстраций этого произведения в нашей стране пока нет. Все издания, посвящённые истории детской книжной графики, до настоящего времени носят лишь точный характер, часто в них отсутствует информация о технике исполнения, месте и времени выхода. Преимущественно содержание данных книг сводится к репродуцированию изображений, дополненных краткой сопроводительной информацией о художнике. Среди подобных изданий «Алиса в Стране Чудес. В Стране Чудес Алисы» [7], Галанов Б. «Платье для Алисы. Художник и писатель. Диалоги» [12], «Alice illustrated. 120 images from the Classic Tales Of Lewis Carroll» [47]. Эти примеры лишь доказывают, что интерес к данному вопросу не ослабевает, но необходимая мера научного исследования в данных книгах отсутствует. Трудов, посвящённых иллюстраторам конца XX – начала XXI столетия, в России не существу-



Дж. Тенниел.
Алиса с поросёнком.
Иллюстрация к книге
Л. Кэрролла «Алиса
в Стране Чудес». 1865.
Гравюра на дереве.
Кэрролл Л. Приключения
Алисы / пер. с англ.
Л. Яхнин. – М.: Эксмо,
2008. – 352 с.

ет. В литературе можно встретить лишь информацию о художниках второй половины XIX в. – первой половины XX в. Между тем, графические образы персонажей, созданные лучшими европейскими, американскими и российскими книжными графиками за всё время её издания, представляют большой интерес для исследования.

Для того, чтобы дать анализ эволюции графических образов персонажей сказки Л. Кэрролла «Алиса в Стране Чудес», необходимо проследить хронологию выхода иллюстрированных изданий книги. Но начать стоит с предистории. В Великобритании рисунки к детской книге появились на рубеже XVIII–XIX вв. Опираясь на фольклор, художник Т. Бьюик обратился к созданию анималистических образов к произведению «История птиц Англии», У. Роско – к книге «Бал бабочек». В 1836 г. вышла «Весёлая азбука» Дж. Крукшенка, в иллюстрациях которой проявилось увлечение автора карикатурой. Несмотря на то, что художник ввёл в изображение цвет, иллюстрации этого периода не отвечали детскому восприятию. В 1846 г. увидела свет «Книга небылиц» Э. Лира – автора текста и иллюстраций, в которых проявился принцип нон-сенса. Детская книжная графика продолжала опираться на



М. Пик.
Белый Кролик.
Иллюстрация
к книге Л. Кэрролла
«Алиса в Стране
Чудес». 1946.
Перьевой рисунок
Кэрролл Л., Алиса
в Стране Чудес.
В Стране Чудес
Алисы / пер. с англ.
Н. Демурова, ред.
Ю. Бернштейн-Венедская. – М.: Студия
«4+4», 2010. – 272 с.

фольклорную традицию, подвергаясь влиянию карикатуры, но вместе с тем наметилась тенденция к созданию иллюстраций, понятных детям.

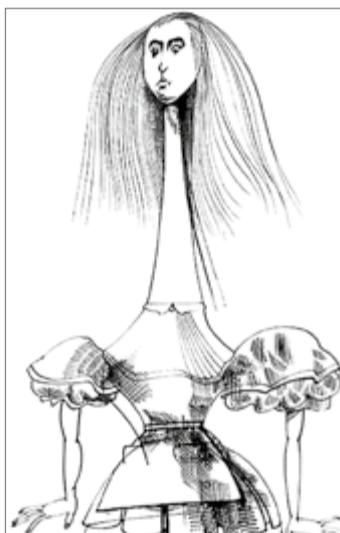
Сказка «Приключения Алисы в Стране Чудес» была создана Л. Кэрроллом в 1862 г. для десятилетней девочки, подруги писателя – Алисы Лидделл. В авторском варианте это была рукопись, оформленная рисунками карандашом и пером. Центральное место в его иллюстрациях принадлежало Алисе. Преувеличение возраста девочки стало её главной характеристикой, которой в дальнейшем придерживались профессиональные иллюстраторы сказки.

Первый тираж книги, рассчитанный на массового читателя, вышел в Англии через три года – в 1865 г. Для работы над иллюстрациями был приглашён известный английский карикатурист Дж. Тенниел (1820–1914). Традиций детской книжной графики и изображения ребёнка в XIX столетии не существовало, и образ Алисы получился невыразительным. Больше внимания художник уделил анималистическим персонажам, которые порой занимают в его работах центральное место (Мартовский Заяц, Чеширский Кот). Он придал им внешность и характеры, привычные для его современников – читателей юмористического журнала «Панч». Безвозрастная, созданная в стилистике комикса и подчинённая тексту графика Дж. Тенниела стала каноничной и оказала влияние на последующих иллюстраторов сказки. Скромные художественные возможности оформителей книги обуславливались выбором графических техник: в основном это были ксилография, гравюра на металле. Фотомеханические репродукционные процессы, способствовавшие развитию иллюстрации, начали распространяться только в 1880-е гг.

После выхода сказки в 1865 г. право на её издание и иллюстрирование было запатентовано, и книга не издавалась до 1907 г. Однако в США, которые присоединились к Бернской конвенции лишь спустя более сотни лет, выпуск «Алисы» был возможен. Поэтому здесь в 1899 г. сказка вышла с иллюстрациями американской художницы Б. Макманус. Большое внимание в её работах уделено второстепенным деталям, в результате чего декоративность изображения довлеет над глубиной образов. Ещё одним примером выхода «Алисы в Стране Чудес» на территории США до истечения срока авторского права является издание 1901 г. с иллюстрациями графика П. Ньюэлла. Художник создал ряд работ, выполненных в технике акварели. И снова первостепенную роль в иллюстрациях заняли анималистические и зооморфные персонажи (Ежи в сцене Королевского крокета, Ящер и Белый Кролик).

Когда в 1907 г. патент на издание сказки закончился, книга вышла с акварелями английского графика А. Рэкхэма. Его иллюстрации создавались под влиянием стиля модерн. Картинки предшествующих авторов носили скорее нейтральный, независимый от художественных направлений характер. Простота газетно-журнальной иллюстрации в детской книге начала эволюционировать в сторону большей художественной выразительности. Цена издания также влияла на возможности оформления. Художнику удалось создать эмоциональный и яркий образ Алисы, но её возраст, как и раньше, преувеличен. В остальных персонажах уже традиционно микшировались животные и человеческие черты (Шляпник, Мартовский Заяц и пр.).

На рубеже XIX–XX вв. полиграфия активно развивалась. Появление автотипии способствовало увеличению числа тоновых изображений, и с начала XX столетия в книжную графику активно вошёл цвет, имевший большое значение в иллюстрировании детских книг. С этого времени художники могли выбирать для работы любую близкую им графическую технику. Значение иллюстрации значительно возросло, и книги начали создаваться как единый ансамбль. Эта особенность в полной мере проявилась в издании сказки Л. Кэрролла с иллюстрациями английского художника Ч. Робинсона, вышедшими в 1907 г. В них также чувствуется влияние модерна, но



Р. Стэдман.
Алиса во время трансформации. Иллюстрация к книге Л. Кэрролла «Алиса в Стране Чудес». 1968.
Перьевой рисунок.
Brain Pickings [Интернет-портал]. URL: <http://www.brainpickings.org/>
Дата обращения: 01/06/2015

излишняя декоративность уводит образы персонажей на второй план. Внимание графика в большей мере сосредоточено на оформлении картинок орнаментальными рамками.

В первой четверти XX столетия появилось большое количество иллюстраций к сказке, созданных непосредственно для детей. Примером могут служить акварели Б. Пиз Гутман. Американская художница была первой, кто изобразил Алису в возрасте, соответствующем возрасту литературного персонажа. Другие графики поддержали эту тенденцию, но новых интересных образов не создали. Так, подражание Дж. Тенниелу прослеживается в иллюстрациях английской художницы М. Л. Атвелл, А. Рэкхэму – в графических листах американского графика М. Уинтера.

Во второй четверти XX столетия в культуре происходили сильные перемены, отразившиеся на книжной иллюстрации. В графических листах, выполненных английским художником Дж. М. Сейлом, можно увидеть влияние киноафиш начала века. Созданный им образ Алисы заслуживает внимания: на одних иллюстрациях это наивная девочка, внимательно наблюдающая за происходящими вокруг событиями, а на других – самодовольная и кокетливая девушка. Остальные персонажи слабы и не акцентированы. В работах ирландского художника Д. Холла, выполнившего в 1939 г. эскизы для студии У. Диснея, прослеживается стилистика мультипликации. Интересно, что изначально работы не предназначались для публикации и увидели свет лишь спустя пятьдесят лет.

В тридцатые годы вышло большое количество книг об Алисе с иллюстрациями, лишёнными оригинальности и самостоятельности, главной их целью была коммерция. В качестве примера можно привести графику английской художницы А. Х. Уотсон, которая брала за основу работы Дж. Тенниела, лишь слегка видоизменяя их и вводя цвет.

В сороковых годах художники начали понимать, что произведение Л. Кэрролла может служить неограниченным полем для их фантазии. Примером могут быть перьевые рисунки английского графика М. Пика (1911–1968). Им был создан наиболее выразительный образ Алисы этого периода. Художник по-прежнему использовал зоо- и антропоморфизм в изображении героев (Шляпник, Мартовский Заяц, Чеширский Кот и пр.), усилив выразительность за счёт мрачного, устрашающего характера иллюстраций. Эта новая тенденция получила развитие, позволив художникам целенаправленно обращаться к более взрослой аудитории.

С пятидесятых годов распространился электрический принцип репродукции изображений, благодаря которому художники получили наибольшую свободу в использовании графических техник. Наметился новый подход в интерпретации текста сказки, появилась тенденция к усложнению графических образов. Теперь иллюстраторы ориентировались в основном



Б. Мозер.
Мартювский Заяц.
Иллюстрация к книге
Л. Кэрролла «Алиса
в Стране Чудес». 1982.
Ксилография.
Carroll L. *Alice's adventures
in Wonderland*. – Book
Partners, 2010. – 158 p.

на взрослого читателя, стремясь завоевать его, поразить и изумить. Это способствовало отрыву иллюстраций от содержания, графика становилась самоцелью.

Таковы работы английского художника Р. Стэдмана (р. в 1936), выполненные в технике перьевого рисунка. Его «Алиса» с персонажами, в характере которых чувствуются агрессия и депрессивные настроения, вышла в 1968 г. График создал визуально непривлекательные, но индивидуализированные образы героев, сделав этот новый приём характерным для иллюстраторов сказки.

В 1969 г. вышла «Алиса в Стране Чудес» с рисунками С. Дали, которые окончательно развязали руки художникам. Он наглядно продемонстрировал, что это произведение может оправдать создание любых иллюстраций. В его самобытной графике отсутствует всякая связь между изображением и текстом.

В 1982 г. вышло издание «Алисы в Стране Чудес» с ксилографиями американского графика Б. Мозера (р. в 1940). Его иллюстрации целиком ориентированы на взрослую аудиторию. Художник не стремится отразить сюжет, привязки к тексту настолько слабы, что иллюстрации можно рассматривать как самостоятельное художественное произведение. Его графические листы, выполненные в жёсткой и уверенной манере, способны вызвать страх у зрителя и уважение профессионалов.

В течение столетия иностранные художники создавали иллюстрации для книги Л. Кэрролла «Алиса в Стране Чудес», предлагая своё графическое прочтение образов персонажей сказки в контексте современной им культуры. Но были и другие варианты интерпретации текста. Особую нишу в истории иллюстрирования этого произведения занимают работы отечественных графиков советского времени.

В СССР первое издание «Алисы» с иллюстрациями художника В. Алфеевского вышло в 1958 г. Его рисунки отличаются беглостью, эскизностью. Художник лишь фиксирует сцены, не вдаваясь в смысл английской сказки, создавая простые и понятные читателю образы. Алиса в его рисунках – уверенная и решительная советская девочка.

Большую популярность на территории СССР сказка Л. Кэрролла приобрела в семидесятые годы. В 1974 г. художник Г. Калиновский создал серию работ, выполненных в технике перьевого рисунка. Визионерство занимает центральное место в его иллюстрациях, не ориентированных на определённую возрастную группу. В 1984 г. он подготовил ряд цветных иллюстраций для второго издания сказки.

В иллюстрациях Ю. Ващенко, вышедших в 1982 г., мы видим совершенно другой подход – главную роль в них играет предмет. Порой сюжетная линия раскрывается художником лишь через вещи-знаки, полностью заменяющие персонажей.

Его иллюстрации философичны, привязки к содержанию минимальны. Мобильность, непривязанность к тексту, характерная для зарубежных иллюстраторов сказки, прослеживается и в творчестве советских графиков Ю. Ващенко и А. Мартынова. Но в целом их работы отличает отсутствие агрессии. Все образы, созданные отечественными художниками этого периода, позитивны, полны энергии и юмора.

Современная мировая детская книжная графика начала XXI в. идёт по пути, сформировавшемуся во второй половине XX в. Компьютерные технологии сильно преобразили представления о многих вещах, в том числе и об искусстве оформления книги. Теперь иллюстраторы «Алисы в Стране Чудес» пытаются привлечь внимание не к сказке, а к своим работам, выделившись из ряда предшественников. В этом можно убедиться, обратившись к нескольким наиболее ярким примерам.

В 2006 г. английская художница Э. Джей проиллюстрировала «Алису», позаимствовав у Дж. Тенниела построение многих сцен. Рисунки художницы ориентированы на детей, но так как основное внимание она уделила сложной авторской технике их исполнения, образы персонажей остались не раскрыты.

Созданные в 2009 г. итальянским графиком Дж. Робустелли иллюстрации к сказке не являются прямым отражением сюжета и в большей степени ориентированы на взрослого читателя. Возраст Алисы в них преувеличен, а образ визуально непривлекателен.

В 2010 г. французская художница Р. Дотремер создала для сказки серию графических работ, уделив большое внимание деталям. Привязки к тексту в её иллюстрациях минимальны, а герои неузнаваемы. Та же тенденция прослеживается в работах отечественного графика К. Лавровой (р. в 1967), увидевших свет в 2013 г. Её иллюстрации отличаются высокой техничностью, в образах персонажей прослеживается культ уродства. Сказка является для этих художников лишь предлогом для творчества, и иллюстрации могут рассматриваться как самостоятельная серия графических работ на тему «Алисы».

Это далеко не все произведения, связанные с книгой об Алисе. За пределами исследования осталось огромное коли-



К. Лаврова.
Алиса. Иллюстрация к книге Л. Кэрролла «Алиса в Стране Чудес». 2013.
Перьевого рисунка, акрил.
Кэрролл Л. *Приключения Алисы в Стране Чудес* / пер. с англ. Н. Демурова. – СПб.: Речь, 2013. – 168 с.

чество авторов. Кроме графиков к образу девочки и других персонажей, созданных Л. Кэрроллом, обращались скульпторы, музыканты и кинематографисты.

В истории иллюстрирования «Алисы в Стране Чудес» отразился весь путь, пройденный зарубежной и отчасти отечественной детской книжной графикой за 150 лет. Серьёзную трансформацию претерпела интерпретация художниками образов героев книг, мимикрирующих в меняющейся культуре. В первой половине XX в. иллюстрации были доступны пониманию ребёнка и работали вместе с текстом на оживление героев в детской фантазии. Во второй половине столетия распространилась тенденция к созданию оригинального графического произведения на тему книги, предполагающая более взрослую аудиторию. В этот период образы героев начали терять физическую привлекательность, приобретая индивидуализацию вместе с агрессией. С началом XXI в. мировая тенденция в иллюстрировании «Алисы» продолжает эволюционировать в сторону создания оригинального графического произведения и взрослых образов для взрослых людей. Иллюстраторы окончательно закрепляют разрыв между текстом и ставшей самодостаточной графикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамский И.П. Смех сильных. О художниках журнала «Крокодил». – М.: Искусство, 1977. – 320 с.
2. Алфеевский В. О детстве и немного об искусстве // Детская литература. – 1985. – № 12. – С. 22–25.
3. Сюрреализм и *livred'artiste* / сост. Б. М. Фридман. – М.: РОСТ Медиа, 2014. – 288 с.
4. Аръес Ф. Ребёнок и семейная жизнь при старом порядке. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1999. – 416 с.
6. Асенин С.В. Мудрость вымысла: Мастера мультипликации о себе и своём искусстве. – М.: Искусство, 1983. – 176 с.
7. Алиса в Стране Чудес. В Стране Чудес Алисы / под ред. Ю. Бернштейн-Венедской. – М.: «Студия 4+4», 2010. – 272 с.
9. Борхес Х.Л. Книга вымышленных существ / пер. Е. Лысенко. – СПб.: Азбука, 1999. – 192 с.
10. Ващенко Ю. Офортная сюита «Алиса в Стране Чудес. Алиса в Зазеркалье». Экземпляр № 20. – СПб.: Вита Нова, 2013. – 21 с.
11. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2008. – 368 с.
12. Галанов Б. Платье для Алисы. Художник и писатель. Диалоги. – М.: Книга 1990. – 304 с.
13. Галинская И. Л. Л. Кэрролл и загадки его текстов. – М.: ИНИОН РАНЮ, 1995. – 76 с.
14. Ганкина Э.З. Русские художники детской книги. – М.: Советский художник, 1963. – 290 с.
15. Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: РИП-холдинг, 2013. – 320 с.
16. Борисенко А., Грибоносова-Гребнева Е., Соськин В. Английская книга в русском вкусе. Иллюстрация 1920 – 2010-х годов. – М.: ГРОСart, 2014. – 176 с.
17. Ельшевская Г.В. Иллюстрация. – М.: Советский художник, 1988. – 412 с.
20. Кэрролл Л. Алиса в Стране Чудес. В Стране Чудес Алисы / пер. с англ. Н. Демурова, ред. Ю. Бернштейн-Венедская. – М.: Студия «4+4», 2010. – 272 с.
21. Кэрролл Л. Алиса в Стране Чудес. – М.: Детская литература, 1958. – 143 с.
22. Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес / пер. с англ. Б. Заходер. – М.: Детская литература, 1979. – 160 с.
23. Кэрролл Л. Алиса в Стране Чудес / пер. в англ. Н. Демурова. – М.: Книга, 1982. – 352 с.
24. Кэрролл Л. Алиса в Стране Чудес / пер. с англ. Б. Заходер. – М.: Детская литература, 1988. – 144 с.
25. Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. Алиса в Зазеркалье / пер. с англ. Н. Демурова. – Минск: Юнацтва, 1990. – 206 с.
26. Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес / пер. с англ. Л. Яхнин. – М.: Кристина и Ольга, 1993. – 104 с.
27. Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес / пер. с англ. Н. Демурова. – М.: Издательский дом Мещерякова, 2010. – 160 с.
28. Кэрролл Л. Алиса в Стране Чудес / пер. с англ. Н. Демурова. – М.: Махаон, 2010. – 192 с.
29. Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес / пер. с англ. Н. Демурова. – СПб.: Речь, 2013. – 168 с.
30. Кэрролл Л. Алиса в Стране Чудес. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2013. – 48 с.
31. Кэрролл Л. Алиса в Стране Чудес / пер. с англ. Н. Демурова, О. Седакова, Д. Орловская, С. Маршак. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2011. – 136 с.
32. Кэрролл Л. Приключения Алисы / пер. с англ. Л. Яхнин – М.: Эксмо, 2008. – 352 с.
33. Лир Э. Избранные лимерики / пер. с англ. Г. Варденга. – М.: Яуза-Пресс, 2007. – 224 с.
34. Мостепанов А.А. Анималистический жанр в английской литературной сказке XX в: дис... канд. филол. наук. – Воронеж. 2011. – 168 с.
38. Подобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. – М.: Советский художник, 1973. – 336 с.
39. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. – М: Лабиринт, 2009. – 336 с.
40. Пропп, В. Морфология волшебной сказки. – М: Лабиринт, 2006. – 128 с.
42. Сальникова, Е. Эстетика рекламы. Культурные корни и лейтмотивы. – СПб.: Алетейя, 2002. – 288 с.
43. Фивер У. Когда мы были детьми / пер. с англ. А. Ильф. – М: Советский художник, 1979. – 98 с.
45. Шипов В. Страницы истории советской сатирической графики. «Дрезина», «Смехач», «Чудак». 1923–1930-е гг. – М.: Советский художник, 1991. – 68 с.
46. Эко У. История красоты / пер. с англ. А. Сабашникова. – М.: Слово, 2014. – 440 с.
47. Alice illustrated. 120 images from the Classic Tales Of Lewis Carroll. – Dover Publication, Inc. Nineola. New York, 2012. – 112 p.
48. Carroll L. Alice's adventures in Wonderland. – London: William Clowes and Sons, 1933. – 317 p.
49. Carroll L. Alice's adventures in Wonderland. – New-Jersey: Simon & Schuster, 1986. – 158 p.
50. Hamilton J. Arthur Rackham. A life with illustration. – Anova Book Company, 2010. – 199 p.
51. W. Brooker. Alice's adventures: L. Carroll and Alice in popular culture. – New York: The Continuum International Publishing Group Inc, 2004. – 123 p.



ИЛЛЮСТРАЦИИ ЭДВАРДА ГОРДОНА КРЭГА К «РОБИНЗОНУ КРУЗО» ДАНИЕЛЯ ДЕФО

К. Д. Хаирова

Важной для исследователей, но почти неосвещённой в российском искусствознании темой является графика Э. Г. Крэга (1872–1966), выполненная вне театральных постановок. К ней относятся портреты, пейзажи, экслибрисы и иллюстрации, исполненные в технике гравюры по дереву и металлу. Впервые познакомившись с «Робинзоном Крузо» в 22 года, его оформление мастер занимался несколько десятков лет. Издать своеобразную «книгу художника» удалось только его сыну в 1979 г. Ксилографии Крэга являются новым ярким прочтением знаменитого романа.

Ключевые слова. Гордон Крэг, «Робинзон Крузо», Беггарстафф, 1937, 1979, иллюстрации.

ILLUSTRATIONS TO D. DEFOE'S «ROBINSON CRUSOE» BY EDWARD GORDON CRAIG

К. Khairova

Edward Gordon Craig's (1872–1966) non-theatrical graphics are important for the researchers but scarcely reflected in Russian Art History. These include portraits, landscapes and a lot of bookplates and illustrations, created using woodcuts and metal engraving techniques. Having first read "Robinson Crusoe" at 22, he then spent decades on its design. It was his son who only managed to publish so called "book of the artist" in 1979. Craig's woodcuts give brilliant new meaning to this famous novel.

Key words. Gordon Craig, "Robinson Crusoe", Beggarstaff, 1937, 1979, illustrations.

Эдвард Гордон Крэг (1872–1966) – режиссёр, сценограф, теоретик театра – начал свою деятельность в самом конце XIX в. Его новаторское творчество во многом повлияло на развитие театрального искусства последующего столетия. Чуть менее знаком широкой публике как неординарный художник-график, принимавший участие в возрождении гравюры на дереве в Англии. Эта деятельность позволила ему стать членом эксклюзивного «Общества двенадцати» (1903) и одним из основателей «Общества ксилографов» (1920). Событием являлись выставки графических работ Крэга, большей частью посвящённых театральным эскизам и персонажам. Если эти произведения достаточно хорошо представлены в литературе и подробно изучены, то вне поля зрения театроведов осталась графика, выполненная не в театре и даже не для театра, а в виде небольшого количества портретов, пейзажей, нескольких циклов книжных иллюстраций и экслибрисов. На основе сведений из зарубежных источников автору удалось дополнить проблематику данной темы, впервые в российском искусствознании проанализировав иллюстрации английского мастера к «Робинзону Крузо» Д. Дефо (ок. 1660–1731). Поэтому целью настоящей работы является искусствоведческое исследование этих произведений. Автор стремится показать эстетическую взаимосвязь, существовавшую между всеми ипостасями творчества Крэга, выявить художественный и исторический фундамент зарождения его феномена.

Актуальность исследования обусловлена, прежде всего, важностью рассмотрения темы личности, оставившей значительный след в различных областях искусства. Начав работать ещё в XIX в., Крэг ушёл от активной творческой деятельности в конце 1950-х гг. Хотя он всегда был далёк от модерна, присущий новому стилю тип всеобъемлющего художника, создателя своей собственной среды обитания, воплотился



Первая страница книги «Робинзон Крузо» с двумя ксилографиями Э. Г. Крэга для неопубликованного издания «Краиха-пресс». Веймар. 1938

в нём в полной мере. Видение и художественный почерк Крэга менялись вместе с окружающим миром, поэтому всем его работам (графическим, театральным и литературным) присущи творческая молодость и индивидуальный взгляд.

Прежде чем обратиться к анализу работ прославленного корифея английского театра, следует понять, что способствовало его становлению как художника. Ведь сам Крэг не имел никакого профессионального образования. Нескольких уроков, полученных в школе, было явно недостаточно. В семнадцать лет он освоил навыки копирования от соседки миссис Кук (позже он всегда выражал сожаление, что никогда не учился по-настоящему, хотя всегда во время летних гастролей делал наброски в театре или на природе, рисуя инстинктивно, по наитию). Годом позже Крэг начал посещать музеи в Лондоне, обращая своё внимание на детали костюмов, перчаток и шляп, зарисовывая части мебели или копируя какой-либо орнамент.

Он много приобрёл во время этих визитов. Всё, что было выставлено в залах, подстёгивало его воображение. Сначала в Национальной галерее возникло очарование итальянским Ренессансом – Беллини, Пьеро дела Франческа, Гирандайо... Затем пришло время восхищения Ван Эйка, Каналетто, Рубенсом, Тицианом, Рембрандтом, Тернером и другими мастерами. Крэг смотрел на каждую картину и тщательно изучал, как организована композиция, посредством чего выражались характеры, как группировались и располагались фигуры в пространстве, каким образом решался задний план. В магазинах молодой актёр скупал репродукции Гольбейна и Жака Кало. Стиль Кало позднее ощущался в многочисленных гравюрах, набросках постановок и дизайнерских работах названа «Дань уважения Жаку Кало».

В начале 1893 г. Крэг жил в съёмном доме в Уксбридже, иногда уезжая в Лондон на спектакли театра «Лицеум». Именно там произошло его знакомство с Джеймсом Прайдом



Э. Г. Крэг.
Портрет Робинзона Крузо. 1935.
Ксилография,
коричневая краска,
японская бумага.
5,2 x 6,5

(1866–1941) и Уильямом Николсоном (1872–1949), членами Нового английского художественного клуба. Николсон в своё время окончил художественную школу Губерта фон Геркомера (1849–1914) и был превосходным мастером-гравёром по дереву. Прайд учился сначала в Королевской шотландской академии, а затем во Франции, в Академии Жюлиана, и находился под влиянием Хогарта, Пиранезе, Уистлера, Веласкеса, преклонялся перед Домье. Эти двое родственников (сестра Прайда вышла замуж за У. Николсона) как раз начали работать вместе, подписывая свои рекламные афиши как «Братья Беггарстафф». Им принадлежит идея уменьшения до минимума размеров текста на листе с тем, чтобы как можно выгоднее подать изображение. Художники упростили движение линий рисунка и уменьшили количество используемых цветов. Николсон и Прайд стали новаторами плакатного дела в Англии конца XIX столетия.

Благодаря «Братьям Беггарстафф» Крэг познакомился с новой для себя техникой изобразительного искусства. «Подобно «прилежной обезьяне», я увлёкся гравюрой на дереве. Николсон всегда отрицал, что он давал мне уроки; однако он показал мне, как держать материал и инструмент. Джимми никогда ничего мне не показывал... Я потерял их из виду после 1897 года» [3, с. 211]. Глядя на Николсона, он постиг ксилографию. От Прайда он научился стилю. Многие ранние гравюры Крэга настолько похожи на работы этих двух художников, что выглядят даже не как подражание, а как полнейшая имитация.

Для Крэга приобщение к гравюре было выдающимся событием, повлиявшим на всю его оставшуюся жизнь. Кроме того, Прайд и Николсон показали молодому ученику и возможность полюбовшегося ему впоследствии чёрного цвета, не только как окаймляющего контуры, но и как краски, покрывающей поверхность и добавляющей экспрессии рисунку.

С этого года всё своё свободное время Крэг отдаёт рисованию, параллельно занимаясь и резьбой по самшиту. Всё воспламеняет воображение молодого художника и вызывает отклик в душе. Хотя его моделями стали в основном выходцы из актёрской среды, не с меньшим увлечением он пишет пейзажи, архитектурные виды, создаёт афиши и экслибрисы, покупает книги, журналы, предметы для своей коллекции: старинные карты, репродукции, даже почтовые открытки. Огромный интерес у него вызывает и периодика с иллюстрациями. Ещё в 1889 г. в журнале Крэг увидел несколько рисунков пером Э. О. Эбби (1852–1911) для шекспировских пьес. Они потрясли его воображение. Но самообразование Крэга нашло своё продолжение и в дальнейшем. Как он сам отмечает, на него сильно повлияли и работы Л. Леба (1866–1909).

Не меньшее значение для становления молодого таланта имели и вернисажи. В 1894 г. в «Аквариуме» (Вестминстер) проходила Международная выставка плаката. Крэг посетил её с Николсоном ещё до официального открытия. Там они «...увидели Лотрека: он, который столько сделал, чтобы придать мощь рисунку плаката (он следовал за Шере!), отвечал, как я понимаю, за французскую часть выставки... Мне запомнилась великолепная афиша Боннара для «Белой улицы» – та девушка с глазами!! И приветствия купидона. И, конечно, Лотрек и Беггарстафф, и другие художники, чьи работы я уже знал. И одна картина Мориса Дени ...» [3, с. 215].

На следующий год желание создавать графику завело Крэга ещё дальше: «Я, поддавшись желанию делать афиши в духе Беггарстаффа (полнейшая имитация!), снял ещё одну комнату за 5 шиллингов в неделю над лавкой торговца свининой; там я работал в одиночестве» [3, с. 252]. Не всё получалось так, как хотелось. Пауза между моментом, когда сцену покинул актёр Крэг, и моментом, когда на сцену вернулся Крэг-режиссёр, длилась три года – с 1897 г. по 1900 г. За это время Крэг достиг в резьбе по дереву подлинного мастерства, создавая портреты, в частности – актёр-



Э. Г. Крэг.
Робинзон Крузо на плоту. 1927.
Ксилография, чёрная краска, японская бумага. 11,5x16

ские, нередко – в шекспировских ролях. Их охотно помещали и газеты, и журналы. Свою первую приемлемую по качеству работу, портрет Уолта Уитмена (1819–1892), он осуществил в 1895 г. Для этого пришлось использовать фотографию, убрав градацию теней и добавив контрастность.

Двумя годами позже закончился официальный период ученичества в лондонском театре «Лицеум». И сразу началось наиболее продуктивное время приобретения опыта как гравёра-практика. В 1898 г. Крэг создал 72, в 1899 г. – 87, в 1900 г. – 41, в 1901 г. – 36 гравюр. В основном листы его произведений украшали литературные и исторические персонажи: д'Артаньян, Робеспьер, герцог Анжуйский, созданные под влиянием идеи иллюстрировать книги А. Дюма (по совету Прайда). Для их изображения он использовал жёлтую древесину самшита. Новое ремесло приносило молодому человеку более или менее постоянный заработок и известность. Уже в 1906 г. состоялась первая выставка художника. Успех окрылил Крэга и позволил ему заняться поиском новых способов для выражения своего видения пластики. На следующий год им была освоена новая техника гравюры по металлу, в которой он достиг большого мастерства. Работы помогали Крэгу выразить своё «я» как творческого человека, не как художественного воплотителя чужой идеи, чужих мыслей, что предполагает заданность темы пьесы или литературного произведения. Конечно, такого рода рисунков не так много. К ним принадлежат в основном портреты и пейзажи.

Хронологически иллюстрации явились одним из последних творений Крэга, хотя и сопутствовали ему всю жизнь. «...с детства я любил иллюстрированные книжки Уолтера Крейна... когда я был ребёнком, у меня были все его книжки-картинки, включая «Трёх медведей» и «Золушку», – такие романтические. А потом, в 1912 г., входит сам Уолтер Крейн, на двух ногах, усаживается и начинает говорить мне самые приятные вещи и предлагать помощь. Уши мои слышали это, но я не мог поверить своим глазам. Конечно, одновременно с Крейном, или даже до него, был Эдвард Лир с его яркими чудачками, передвигающимися на ходулях, заглядывающими в жерла вулканов, удрящими рыбу и т.д.» [3, с. 242]. С 1898 г. рисунки и гравюры Крэга начали печатать основные лондонские газеты и журналы. Мать, знаменитая актриса Эллен Терри (1847–1928), помогла ему издавать журнал «Пейдж». В 1899 г. вышла в свет первая книга Гордона Крэга – «Грошевые игрушки» с двадцатью рисунками для детей.

Крэг написал и оформил десятки книг. Он создал прекрасные монографии об Эллен Терри и своём отчине Генри Ирвинге (1838–1905) – «...лучшее по сию пору из того, что

написано об этих театральных деятелях Англии; выпустил книгу-альбом с изображениями Айседоры Дункан, танцующей или готовящейся к танцу. Как правило, его книги, как и программы к поставленным им спектаклям, были богато иллюстрированы: в одних случаях изображение порождало и подчиняло себе текст, в других – текст властно диктовал зримое подтверждение мыслей» [2, с. 12–13].

Важность созданных в середине жизни иллюстраций к «Гамлету» как незаурядного произведения искусства уже подтверждена целым рядом российских и зарубежных исследований. Тут Крэг применил всё возможное из богатства своей творческой манеры, исключил присущий ему до этого лаконизм линии, используя вырезанные из дерева «Чёрные фигуры». «...фантазия Крэга, возбуждаемая потрясениями, перенесёнными Европой военных лет, и послевоенными социальными сдвигами, породила образы и стилистически, и тематически новые, вобравшие в себя и выразившие собою иное мироощущение художника. Оно даёт себя знать и в серии крэговских гравюр к «Гамлету», изданному «Кранах-пресс» в 1929 г., и в работе над «Макбетом», поставленным по плану Крэга в Нью-Йорке», и в иллюстрациях к «Робинзону Крузо» Д. Дефо (1937) [1, с. 308].

Полное название первой книги, вышедшей в 1719 г., – «Жизнь, необыкновенные и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, прожившего 28 лет в полном одиночестве на необитаемом острове у берегов Америки близ устьев реки Ориноко, куда он был выброшен кораблекрушением, во время которого весь экипаж корабля, кроме него, погиб, с изложением его неожиданного освобождения пиратами; написанные им самим». Единственной иллюстрацией в этом издании была гравюра Джона Кларка (ок. 1710–1720-?) и Джона Пайна (1690–1756) на фронтисписе.

Но каноническими изображениями к «Робинзону Крузо» называют серию из 55 рисунков французского карикатуриста Жана Изидора Гранвиля (1803–1847), выполненную в 1840 г. Известен своими иллюстрациями к роману и Карл Оффердингер (1829–1889).

Впервые Крэг прочитал книгу в 1894 г., двадцатидвухлетним, и был очарован. Он оставил об этом запись 27 ноября в «Летописи дней своих», присовокупив иронично, с высоты прожитых лет: «Пример отставания в развитии» [3, с. 234]. Надо отметить, что Генри Ирвинг, руководитель театра «Лицеум», в это время уехал с коллективом в Америку. В лондонском репертуаре остался только один спектакль, ежегодная пантомима. Именно для неё Оскар Барретт (1846–1941) в сезоне 1895–96 гг. начал репетировать «Робинзона Крузо». Может быть, поэтому и состоялось столь позднее знакомство молодого актёра с приключениями известного моряка. Потом Крэга постоянно тянуло к этой книге, и он неоднократно в течение нескольких десятков лет (с 1924 г.) пытался её иллюстрировать, пока в 1937 г., после успешно выполненного оформления «Гамлета», не получил официального заказа. Но смерть владельца издательства Г. Кесслера (1868–1937) и начавшаяся война внесли свои коррективы. Издание так и не было осуществлено, хотя Крэг выполнил множество гравюр и сверстал несколько готовых страниц. Только в 1979 г. книга с работами мастера увидела свет. Предисловие к ней написал сын художника. Сейчас это произведение стало раритетным и очень дорогим именно благодаря иллюстрациям знаменитого режиссёра.

«Робинзон Крузо» Крэга – «книга художника», в которой печатная форма использована в качестве основополагающего инструмента для самовыражения. Здесь «автор» понимается, в широком смысле слова, как творец единого



Э. Г. Крэг.
Наблюдательная вышка. 1926.
Ксилография, чёрная краска, японская бумага. 12х9,5



Э. Г. Крэг.
Гамак. 1940.
Ксилография, чёрная краска, японская бумага. 4,2х7,5

целого и мастер особого вида искусства, в котором текст стал лишь одной из составляющих комплексного решения. Крэг был уже немолод, когда создавал его. Но изменение претерпело не только его видение старого романа. Старый, всем известный сюжет обрёл новый смысл в сложные годы жизни в предвоенной Европе. Хотя это не раз случалось за всю историю знаменитого произведения. Во время Великой Французской революции восставших особенно восхищали героическая наружность и отвага Крузо, умение преодолевать трудности. В этой версии книги патристически настроенный Пятница отказался ехать в Европу и покинуть остров, Робинзон приносил хвалу природе, а не Богу, за выращенный ячмень. Образ английского плотника был столь популярным во Франции, что вплоть до 1930-х гг. большие зонты называли «робинзонами». С другой стороны, на рисунке

изданного в Гренландии перевода книги читатель-эскимос мог видеть на фоне покрытых снегом гор пальму и одетого в набедренную повязку туземца (при том, что сам Крузо был изображён облачённым в меха с гарпуном за спиной). Таким образом, всё время существования романа идёт постоянное «омолаживание» сюжета, своеобразная игра с книгой, где художнику принадлежит главенствующая роль творца.

Дефо отправил своего героя в Атлантический океан, на землю, географические координаты которой совпадают с островом Тобаго. Конечно, никто, за редчайшим исключением, там не бывал. Но художнику надо было правдиво изобразить природные особенности острова и, самое главное, английского мореплавателя, со всеми присущими этому архетипу признаками. Лаконичность творческой манеры Крэга способствовала успешному решению поставленной задачи.

В процессе работы над книгой было создано несколько портретов Робинзона Крузо, отличающихся исключительной суровостью в подаче литературного персонажа. Направление и толщина всех линий своей условностью напоминают о корабельной профессии плотника. Расположение тёмного пятна с неровным по фактуре лицом на белом формате бумаги добавляет облику экспрессии. Поворот головы говорит одновременно и о несгибаемости природы, и о временно охватившем героя отчаянии. Совсем в другом ракурсе выполнены гравюры с изображением условий проживания на острове. Они легки, графичны и подобны натурным зарисовкам. Найденная в серии «Чёрных фигур» к «Гамлету» выразительность массы, а не линии теперь уступает дорогу сбалансированному, контролируемому использованию чёрных пятен и белых линий. Избегать любых непредвиденных изменений помогло предварительное использование кальки. Когда гравирование было почти закончено, Крэг провёл большое количество пробных оттисков, внося небольшие изменения в финальные штрихи и ещё больше дробя большие плоскости тёмного цвета. Выполненные в чёрной и коричневой тональности эскизы для лучшей сохранности тщательно нумеровались и, с 1938 г., описывались в Дневниках. В них отсутствуют оригинальность и текстурные качества «Гамлетовской» серии, но в лучших работах проявляются точность, мастерское владение клише для изготовления гравюр и индивидуалистическая трактовка текста [5, с. 8].

Оттиски Крэга отражают те характерные качества гравюра, которые привели к возрождению ксилографии в Великобритании. Они показывают его интерес к применению структурных свойств дерева и стремление к явному упрощению изображений. Использование монохроматической отмывки и невесомых цветовых акцентов для заполнения чёрно-белых объёмов открыло дорогу уравновешенной многообразной композиции из чёрных плоскостей и белых линий, в то время как серия «Чёрных фигур» показывает заинтересованность в выявлении природных качеств древесины и диапазона тонов, присущих чёрной типографской краске.

XX век привёл к крайней индивидуализации творчества каждого отдельного художника, что ясно выразилось в работах Крэга. В его рисунках находят явное отражение иллюстративные традиции У.Крейна, Ч.Риккетса, О.Бёрдсли. Кроме того, в них прослеживается и увлечение стилистикой японского искусства. Наличие мощной сценической составляющей привело к созданию своеобразного почерка мастера. Произошёл своего рода палимпсест – всё, что он делал как график, имело в анамнезе театральную родословную, когда условное сценическое действие становится более реальным, чем сама действительность. Это придаёт ему значимости и наполняет необходимой экспрессией, освобождая жизненную реальность от обязанностей главенствовать в изображении. Но хотя не во всех образах, рождённых фантазией иллюстратора, наличествует осязаемая театральная предтеча, они имеют особое значение для истории искусства не только как произведения знаменитого режиссёра, но и как яркие самостоятельные работы неординарного художника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бачелис Т.И. Шекспир и Крэг. – М.: Наука, 1983. – 351 с.
2. Крэг Э.Г. Воспоминания, статьи, письма / сост. А.Г.Образцова и Ю.Г.Фридштейн. – М.: Искусство, 1988. – 399 с.
3. Крэг Э.Г. Указатель к летописи дней моих. 1872 – 1907 / пер. и коммент. К.И.Атаровой – М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2013. – 512 с.
4. Defoe D. The Life and Strange Surprising Adventure of Robinson Crusoe of York/Introduction by Edward Craig, illustrations by Edward Gordon Craig – L.: Basilisk Press, 1979. – 180 pp.
5. Sidey T. (ed.). Edward Gordon Craig: an exhibition of wood-engravings and woodcuts. – York University, Heslington Hall, 1982.– 43 pp.



ЕВРОПЕЙСКАЯ И РУССКАЯ ГРАВЮРА XIX–XX ВВ: КОЛЛЕКЦИИ И КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ

«МОЕМУ КОЛЛЕГЕ И ДРУГУ...». ЕВРОПЕЙСКАЯ ГРАВЮРА В СОБРАНИИ А. П. БОГОЛЮБОВА

В. Ю. Алексеева

Статья посвящена коллекции европейской гравюры из собрания А. П. Боголюбова, основателя Саратовского Радищевского музея. Дана краткая характеристика всей коллекции, внимание акцентировано на произведениях с дарственными надписями французских художников, связанных дружескими отношениями с А. П. Боголюбовым. Рассмотрены также монографические коллекции гравюр Шарля Эмиля Жака, Карела Николаса Шторма ван Гравезанда, Эрнста Людвиг Рипенхаузена.

Ключевые слова. Гравюра, барбизонцы, Радищевский музей, А. П. Боголюбов, А. Н. Радищев, Шарль Эмиль Жак, Карел Николас Шторм ван Гравезанд, Огюст Зальцман, Адриан Дидье, Массард.

«MY COLLEAGUE AND FRIEND...» EUROPEAN ENGRAVING IN THE COLLECTION OF A. P. BOGOLYUBOV

V. Alexeeva

The article is devoted to the collection of European prints from the collection of A. P. Bogolyubov, the founder of the Saratov Radishchev Museum. Gives a brief description of the entire collection, focuses on works with inscriptions by French artists bound by friendly relations with A. P. Bogolyubov. Also reviewed monographic collections of engravings of W. E. Jacques, of Karel Nicolaas Storm van Gravesande, Ernst Ludwig Riepenhausen.

В этом году исполнилось 130 лет со дня открытия первого общедоступного художественного музея в России. Названный основателем, Алексеем Петровичем Боголюбовым, в честь своего деда Александра Николаевича Радищева, музей хранит богатейшую коллекцию предметов искусства. Многие из них были подарены в 1885 г. известными коллекционерами, часть поступила из Императорского Эрмитажа.

Основатель Радищевского музея А. П. Боголюбов передал в дар музею превосходную коллекцию изобразительного и декоративно-прикладного искусства. В том числе русскую и зарубежную графику (около трёхсот листов), большую часть которых составила западноевропейская гравюра. В основном это работы гравёров французской школы XIX в., а также английской, голландской, немецкой и швейцарской школ. Ряд гравюр был презентован А. П. Боголюбову его коллегами и друзьями, некоторые приобретались у антикваров.

Тематика этих листов разнообразна: библейские и исторические сюжеты, сцены охоты, пейзажные зарисовки, портреты, гравюры в жанре марини – виды гаваней прибрежных городов, парусных судов. Будучи моряком, А. П. Боголюбов



Жак, Шарль Эмиль.
Хижина. 1845.

Бумага, офорт. 51 x 34.

Из собрания СГХМ им. А. Н. Радищева, Саратов

любил и досконально знал эту тему, во многом именно поэтому его коллекция включает большое количество марини и морских баталей. Окончив в звании мичмана в 1841 г. Морской кадетский корпус в Петербурге, Алексей Петрович служил адъютантом у вице-адмирала Александра Алексеевича Дурасова.

В 1849 г., во время плавания из Кронштадта на Мадеру, А. П. Боголюбов был представлен герцогу Максимилиану Лейхтенбергскому, который впоследствии обратил внимание на его работы и высоко оценил их. «Прощаясь со мной, он сказал: «А вы, господин Боголюбов, мне сделайте то, что начали. Я жду от вас альбом моего вояжа. Желаю вам счастья и науки, и чем быть дюжинным офицером, будьте художником, как жетя, вы тут вновь успеете». <...> С этой великой минуты судьба моя была решена. Я решил во что бы то ни стало переменить фронт и идти по новому, указанному мне Богом и герцогом пути» [1, с. 49].

В 1851–1854 гг. А. П. Боголюбов учился в Академии художеств. И хотя основное направление его творчества как художника-мариниста уже сформировалось, во время обучения оно окончательно укрепилось, вырос его профессиональный уровень. А. П. Боголюбов получил академические награды: в 1852 г. Малой золотой медалью была отмечена его картина «Вид на Смольный монастырь с Большой Охты». По окончании Академии художеств он был удостоен пенсионерской поездки в Европу. Здесь он выполнил много замечательных работ, где запечатлены разнообразные уголки Франции, Германии, Италии. С 1853 г. был назначен художником Главного Морского штаба.

Назвать точное время начала формирования графической части коллекции А. П. Боголюбова сложно. По всей вероятности, интерес к западноевропейской школе активно стал развиваться в период пенсионерства. Посещение различных городов, музеев значительно расширило представ-



Риппенхаузен, Эрнст Людовиг.
Жизнь игрока. Модный брак. Лист № 21.
С оригинала У. Хогарта. 1745.
Бумага, офорт. 34 x 23.
Из собрания СГХМ им. А. Н. Радищева, Саратов

ление художника об искусстве Европы. Он писал: «Приехали в Дрезден... На другой день пошли в музей. Каждый из нас по гравюрам уже был знаком с некоторыми главными его картинами. Прежде очень меня интересовала «Ночь» Корреджо, но когда я её увидел, то тщетно искал ночь в картине и ушёл, не найдя также игры света огня. Конечно, «Мадонна» Рафаэля всех заинтересовала. На Веласкеса и Мурильо я тогда и смотреть не умел, так же как и на «Христа с динарием» Тициана, и только впоследствии стал вникать как следует во все эти прелести» [1, с. 66].

В коллекции западноевропейской гравюры А. П. Боголюбова выделяются несколько портретов с дарственными надписями и три монографические коллекции, две из которых составляют большую часть поступившего собрания.

Два портрета с дарственными надписями коллег А. П. Боголюбова – Жана Лоранса и Леона Бонна обращают на себя особое внимание. В «Записках моряка-художника» Боголюбов называет Лоранса «моим приятелем», упоминает обоих художников как посетителей своих вторников в Париже. Повествует о сотрудничестве с ними во время Всемирной выставки в Париже 1873 г. [1, с. 175, 178, 198, 201, 203].

«Портрет Жана Поля Лоранса» исполнен Адрианом Дидье (1838–1924) с живописного оригинала – автопортрета художника 1876 г. (Галерея Уффици). На гравюре – дарственная надпись Лоранса (на французском): «Моему коллеге и другу Боголюбову» и его подпись.

В своём автопортрете Лоранс создаёт образ целеустремлённого художника. Его взгляд сосредоточен и даже немного суров. Несмотря на простоту образа: вьющиеся волосы и бородку, рабочий пиджак, отвлекающие зрителя от взгляда, Жан Поль оставляет впечатление масштабного художника. Адриан Дидье выполнил эту гравюру в технике резца, усилив и подчеркнув строгость и гармоничность образа Лоранса.

Скульптор, график и иллюстратор, член Парижской Академии изящных искусств – Лоранс писал портреты и картины, преимущественно исторической тематики. По заказу французского правительства художник создал для парижского Пантеона два полотна, посвящённых Святой Женевиеве. Лоранс – один из самых значительных исторических живописцев своего времени, автор сильных и цельных композиций, которые показывают его знание средневекового быта и безусловную религиозность. Из русских художников влияние Ж. П. Лоранса испытали П. П. Кончаловский,

Л. С. Бакст, Е. Е. Лансере. В собрании Радищевского музея находится живописный портрет А. П. Боголюбова кисти Ж. П. Лоранса и его рисунок «Сильные люди».

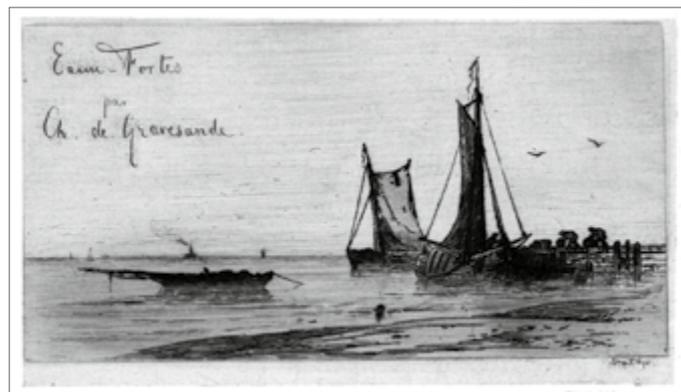
«Моему другу, господину Боголюбову» – дарственная надпись на портрете, подаренном французским живописцем и коллекционером Леоном Жозефом Флорантейном Бонна (1833–1922). Эта гравюра Л. Массарда (1812–1889) выполнена по собственному оригиналу Бонна. Биограф Тулуз-Лотрека Анри Перрюшо писал: «Для того чтобы заказать Бонна портрет, было мало одного желания. Не каждый, кому приходила в голову такая фантазия, мог добиться этого. Портрет у Бонна – удел избранных, он стоит очень дорого»¹.

Леон Бонна писал картины на исторические сюжеты и парадные портреты. Среди его наиболее известных работ – портреты Луи-Адольфа Тьера² (1877), Виктора Гюго (1880) и др. Они отличаются торжественностью и величием, точным портретным сходством, строгим колоритом и резким освещением. В 1881 г., благодаря своему огромному успеху, Бонна был избран академиком, в 1905 г. возглавил Школу изящных искусств.

Леон Бонна изобразил себя достаточно сдержанно. Его глубокий и пронзительный взгляд можно рассматривать как основу портрета, именно он обращает на себя первоначальное внимание. Сомкнутые губы и вся нижняя часть лица, окутанные небольшой бородкой, придают выражению лица некую загадочность и одновременно твёрдость. Оригинальный головной убор, одежда и фон глубоко проработаны чёрной краской, что создаёт своеобразный ореол вокруг головы. Контрастность портрета подчёркивает образ Бонна, верно переданный гравёром Массардом.

Как и при поступлении, по-прежнему хранятся в двух старинных папках подаренные А. П. Боголюбову офорты его друга Шарля Жака. Это одна из значительных монографических коллекций в фонде западноевропейской гравюры, насчитывающая чуть более 70 листов. Гравюры из альбомного издания французского живописца-анималиста, пейзажиста и гравёра Шарля Эмиля Жака (1813–1894) созданы по его собственным оригиналам. Офорты небольшого размера, зачастую камерные и уединённые, затрагивают тему повседневности сельских обитателей, обыденность и, одновременно, неповторимость природы. Простые и подробные композиции работ погружают нас в неспешное течение жизни европейских деревень. Целостность и гармония природы и человека – одна из объединяющих особенностей в творчестве А. П. Боголюбова и Ш. Жака. Безусловно, здесь видно влияние барбизонской школы – нового направления в пейзажной живописи и графике середины XIX в.

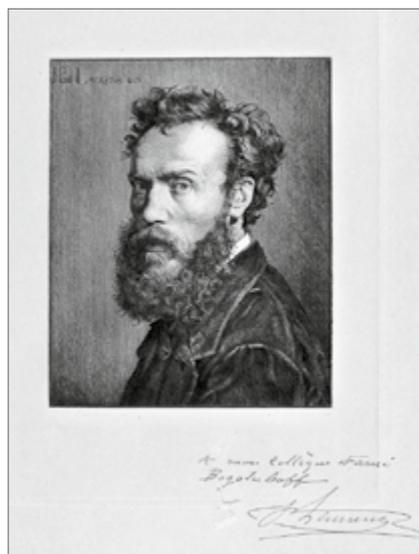
Деревенские виды, пастухов и крестьян, отары овец Жак писал сначала в Бургундии, а позже – в Барбизоне. «Его картины рассеяны в большом количестве по публичным и частным галереям Европы и Северной Америки; они



Гравезанд, Карел Николас Шторм ван.
Парусные лодки у берега.
Бумага, офорт. 31,6 x 45.
Из собрания СГХМ им. А. Н. Радищева, Саратов



*Массард, Жан Мария Рафаэль.
Портрет Бонна.
С оригинала Леона Бонна. 1833–1922.
Бумага, офорт. 46 х 36.
Из собрания СГХМ им. А. Н. Радищева, Саратов*



*Дидье, Адриан.
Портрет художника Жана Поля Лоранса.
С оригинала Ж. П. Лоранса. 1876.
Бумага, резец.
24 х 18,5.
Из собрания СГХМ им. А. Н. Радищева, Саратов*

также встречались и у русских любителей искусства. Среди наиболее значительных работ отметим «Стадо овец среди пейзажа» (Люксембургский музей, Париж), «Овчарня» (Эрмитаж, Санкт-Петербург). Ещё более чем картинами, Жак прославился многочисленными офортами, в которых с тонкой наблюдательностью и редким мастерством он воспроизвёл деревенскую жизнь во всех её разнообразных, хотя и скромных проявлениях» [2, с. 710].

Работы голландского художника, гравёра и литографа Карела Гравезанда близки по тематике пейзажам барбизонцев и морским зарисовкам А. П. Боголюбова. Карел Николас Шторм ван Гравезанд (1841–1924) выбрал профессию художника вопреки воле своей семьи и несмотря на то, что изначально получил юридическое образование. Среди его работ выделяются сильные импрессионистические голландские пейзажи, морские зарисовки, интерьеры. Один из его натюрмортов, отличающихся большой реалистичностью, получил золотую медаль на Всемирной выставке 1900 г. в Париже. Его работы входят в собрание многих музеев мира³.

К. Гравезанд известен также как художник, который в конце XIX в. внёс большой вклад в возрождение техники травления в гравюре. Им было выполнено более 400 гравюр, подтверждающих его бесспорное мастерство. Один из альбомов гравюр был подарен А. П. Боголюбову. Это 13 великолепных офортов, на первом листе – дарственная надпись автора: «Мистеру Алексею Боголюбову... с уважением от Ш. Шторма де Гравезанда». Тихие уединённые пейзажи, на которых запечатлены ветряные мельницы и парусники, необыкновенно прозрачные водоёмы и леса, передающие сдержанную красоту родных мест художника. Подобные мотивы часто встречаются и в творчестве самого Боголюбова, не однажды побывавшего в Голландии.

Большую часть графической коллекции А. П. Боголюбова составляет альбом из 74 листов «Жизнь игрока. Модный брак» немецкого рисовальщика и гравёра Эрнста Людвиг Рипенгаузена. Это издание выполнено с известной одноимённой серии гравюр 1745 г. знаменитого английского художника Уильяма Хогарта по мотивам цикла его живописных работ. В ней автор с основательностью бытописателя рассказывает о нравах современного ему общества.

Эрнст Людвиг Рипенгаузен (1765–1840) служил гравёром при Гёттингенском университете – одном из самых крупных и старейших университетов Нижней Саксонии в Германии. Работая в манере немецкого живописца, графика и иллюстратора Д. А. Ходовецкого, он выполнил большое количество гравюр по

чужим и своим оригиналам. Известность Рипенгаузену принесли именно листы по серии гравюр Хогарта, появившиеся в Гёттингенских альманахах. Точность воспроизведения и популярность темы вызвали большой общественный интерес.

На первом листе альбома, переданного основателем музея, вверху читаем надпись чернилами от руки: «Подарен О. О. Зальцману... 1852... 10 октября... А. Боголюбов». Огюст Зальцман⁴ – один из уникальных археологов-фотографов второй половины XIX в. Известность ему принёс альбом из 174 фотографий, посвящённый Иерусалиму. Это первые снимки Святой земли были сделаны Зальцманом в 1855–1856 гг. Серия художественно снятых видов вполне может рассматриваться как одна из лучших. О. Зальцман гармонично сочетал в себе навыки художника и археолога. В подборке можно найти красивый вид на долину Иосафата от Вифлеема и Иерусалима. Современные фотографы отмечают высокий эстетический уровень работ О. Зальцмана.

Несмотря на разнообразие тем и авторов коллекции гравюр А. П. Боголюбова, их подбор сложно назвать случайным. Художник не только обращал внимание на высокий уровень выполнения работ, популярность жанра, но и руководствовался своим вкусом и предпочтениями. Тёплые отношения и сотрудничество с европейскими художниками, в связи с чем в коллекции основателя музея находятся уникальные произведения, делают её особенной, непохожей на другие, формирующиеся по более узким темам собирательства.

¹ Анри Перрюшо. Жизнь Тулуз-Лотрека. С. 5. Цит. по: http://bookz.ru/authors/anri-perru60/jizn_tu_529/page-3-jizn_tu_529.html

² Луи Адольф Тьер (Louis-Adolphe Thiers, 15 апреля 1797, Марсель, – 3 сентября 1877, Сен-Жермен-ан-Ле) – французский политический деятель и историк. Автор трудов по истории Великой Французской революции. При Июльской монархии в течение нескольких сроков был премьер-министром Франции. Первый Президент Французской Третьей республики (1871–1873). Член Французской Академии (1833).

³ http://nl.wikipedia.org/wiki/Carel_Nicolaas_Storm_van_'s_Gravesande

⁴ Огюст Зальцман (14 апреля 1824, Рибовилль, Эльзас – 24 февраля 1872, Париж) – французский археолог, художник и пионер археологических фотографий, сделавший первые снимки Иерусалима в 1855–1856 гг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боголюбов А. П. Записки моряка-художника. – Самара, 2006.
2. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. – СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1890–1907. – Т. 22.

ГРАФИКА И. И. ШИШКИНА И ЕГО УЧЕНИКОВ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ПРОФЕССОРА А. П. ИЛЬИНСКОГО В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН

С. Е. Новикова

Статья посвящена анализу поступившей в Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан в 1985 г. коллекции графики Ивана Ивановича Шишкина и его учеников из собрания ленинградского профессора-геоботаника Алексея Порфирьевича Ильинского. В статье также приводятся биографические сведения о коллекционере, о его профессиональной деятельности и связях с Казанью.

Ключевые слова. Графика, офорт, цинкография, Иван Иванович Шишкин, Алексей Порфирьевич Ильинский.

IVAN SHISHKIN'S GRAPHIC AND HIS STUDENTS FROM THE COLLECTION OF THE PROFESSOR ALEXEY ILYINSKY IN THE COLLECTON OF THE MUSEUM OF FINE ARTS OF THE REPUBLIC OF TATARSTAN

S. Novikova

The article is devoted to the collection of Ivan Shishkin's graphic and his students having been delivered to the museum of fine arts of the Republic of Tatarstan in 1985 from the collection of Alexey Ilyinsky who is the professor geobotanics of Leningrad. There's a personal data, professional work of the collector, connection to Kazan in the article.

Key words. Graphic, etching, zincography, Ivan Shishkin, Alexey Ilyinsky.

В собрании каждого музея всегда есть особо значимые коллекции. В Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан это монографическая коллекция живописи и графики Ивана Ивановича Шишкина (1832–1898). Собрание работ художника достаточно обширно: живописных полотен – 39 единиц [8, с. 198–205], рисунков – 25 [9, с. 17], офортов, литографий и цинкографий – 339. Ценность этой музейной коллекции – в её целостности, дающей представление обо всех периодах и этапах работы мастера как в живописи, так и в гравюре. Как известно, Шишкин-график оставил после себя множество рисунков и эскизов, тысячи законченных и пробных оттисков, несколько изданных альбомов офортов и литографий. Лишь немногие из известных и описанных в справочниках гравюр не вошли в наше собрание. Из перечисленных Д. А. Ровинским [7, стб. 1190–1198] ста офортов Шишкина в фондах ГМИИ РТ имеется 82, причём большинство из них представлены или несколькими экземплярами, или различными состояниями оттиска.

В свою очередь, музейное собрание графики И. И. Шишкина формировалось из нескольких частных коллекций: первые отдельные листы поступили из коллекции казанского собирателя второй половины XIX в. А. Ф. Лихачёва; в 1973 г. закуплено 132 гравюры у М. В. и Я. Д. Гликиных (СПб.); в 1980 г. у А. П. Ступина (СПб.) приобретён альбом 1894 г. Последним крупным пополнением музейного фонда графики И. И. Шишкина стала закупленная в 1985 г. часть коллекции профессора А. П. Ильинского.

Каждая из составных частей музейной коллекции в определённой степени отражает характер собирателей, демонстрирует их склонность и любовь к определённому виду графики. Так, Андрей Фёдорович Лихачёв, лично знавший Шишкина, собирал



В. А. Бобров.
Портрет И. И. Шишкина.
1879.
Бумага, офорт. 30х24,2.
Из собрания ГМИИ РТ,
Казань

преимущественно рисунки. Коллекция Гликиных сформирована на основе коллекций В. И. Трапицына¹ и А. Е. Пальчикова² и содержит в себе «большое число офортов в разных состояниях с вариантами и переделками» [см. 5]. Эта коллекция поступила от владельцев в музей целиком и стала основой собрания графики И. И. Шишкина в музее.

Коллекция Алексея Порфирьевича Ильинского была распределена его наследниками по нескольким музеям России. Казань, Санкт-Петербург, Сарапул, Челябинск, Екатеринбург, Магнитогорск, Омск, Красноярск – это, видимо, не полный перечень городов, которые стали обладателями разрозненных частей обширной коллекции. По примерным подсчётам, у владельцев было не менее 500 листов только графики И. И. Шишкина. В ГМИИ РТ после закупки 1985 г. находится 95 произведений из этого собрания. В большинстве случаев на оборотной стороне гравюр стоит прямоугольный синий штамп: «СОБРАНИЕ / проф. А. П. Ильинского». Сотрудниками отдела гравюры XVIII – начала XX вв. Государственного Русского музея до передачи коллекции в Казань была проведена экспертиза. По её результатам было сделано заключение, в котором, в частности, говорится, что «приобретаемые гравюры (офорты, литографии и цинкографии) существенно дополняют обширное собрание произведений Шишкина, которым обладает Музей ИЗО ТАССР» [см. 10].

Благодаря этой закупке музейные фонды графики значительно пополнились и количественно, и качественно. Особо хотелось бы отметить приобретённые у Ильинских цинкографии И. И. Шишкина, так как этот вид печатной графики в фондах ГМИИ РТ до 1985 г. практически не был представлен. В настоящее время из сорока одного оттиска тридцать семь происходят из собрания А. П. Ильинского. В основном это отдельно напечатанные листы, что является редкостью, а также несколько журнальных иллюстраций с текстом на обороте.

Цинкография, или выпуклый офорт, – способ тиражирования изображений, широко применявшийся в конце XIX в. в издательском деле. На цинковой доске кислотой травятся те части, которые на бумаге должны остаться белыми, при этом печатная форма получается выпуклой. Далее доску вставляют в типографскую форму вместе с набором и печатают обычным способом. В журналах «Пчела», «Свет», «Нива» регулярно, с 1875 по 1888 г., издавались выпуклые офорты Шишкина. А цинкография «Сосновый лес» была предложена журналом «Пчела» в качестве премии подписчикам 1876 г.

По цинкографским оттискам различного состояния, хранящимся в музейном фонде, можно проследить очерёдность работы Шишкина над доской. В собрании есть листы, фиксирующие этапы доработки изображения («Глушь», 1875), есть оттиски «до подписи» («Три дуба», 1888) или с различными вариантами подписи («Дубовая роща», 1880). Некоторые оттиски напечатаны на обороте листов из альбома фототипий О. А. Лагоды-Шишкиной. Сюжеты цинкографий, в основном, заимствовались с живопис-

ных оригиналов, с натуральных рисунков, иногда с литографий. Художник постоянно экспериментировал и вносил изменения по ходу работы.

Не менее ценным вкладом в музейную коллекцию стали офорты И. И. Шишкина. Это и варианты обложек альбомов художника, исполненные как на цветной бумаге, так и на шёлке («Офорты Шишкина», 1886). Это и пробные оттиски, «очень редкие» [4, с. 20] по определению, данному А. Е. Пальчиковым в его «Перечне печатных листов И. И. Шишкина» («Облака над рощей», 1878). Подлинными раритетами являются пять листов с владельческим знаком на обороте «Собрание А. Е. Пальчикова. Оттискъ печатанъ И. И. Шишкинымъ» («Поле», 1886 – три варианта, «Дуб», 1886 и «Никитский мыс в Крыму», 1892).

Литография – одно из первых увлечений Шишкина печатной графикой. С 1850-х гг. он работал в этой технике, участвовал в выпуске альбомов. В музейном собрании до поступления коллекции А. П. Ильинского была всего одна литография И. И. Шишкина. Сейчас в фондах находится 6 литографий, исполненных для различных изданий («Искусство», 1860; «Художественный автограф», 1869 и 1970).

В приобретённой коллекции были и работы учеников И. И. Шишкина: О. А. Кочетовой, А. Т. Комаровой, И. А. Космакова, О. А. Лагоды-Шишкиной, Н. Н. Хохрякова – всего 22 гравюры и 2 рисунка. Первой и единственной офортной медной доской XIX в. в нашем музее стала доска ученицы и племянницы художника А. Т. Комаровой из этого же собрания.

Помимо работ И. И. Шишкина и его учеников в составе коллекции А. П. Ильинского в музейный фонд поступили два офорта В. А. Боброва (1842–1918)³ – портреты И. И. Шишкина и С. Ф. Щедрина, а также альбом фототипий с рисунков О. А. Лагоды-Шишкиной [6] (ученицы и второй жены И. И. Шишкина).

Считаем необходимым коротко рассказать и о самом коллекционере, Алексее Порфирьевиче Ильинском (1888–1945), отда-

вая тем самым дань уважения человеку, который прекрасно знал отечественное изобразительное искусство, страстно его любил, увлечённо занимался собирательством.

Первую информацию об Ильинском мы получили в ходе передачи произведений от дочери коллекционера, Натальи Алексеевны. Дальнейшие поиски биографических сведений открыли нам не просто увлечённого собирателя, но и интереснейшего человека, профессионала, посвятившего свою жизнь служению науке, прожившего практически всю жизнь в Ленинграде.

Алексей Порфирьевич Ильинский, будущий геоботаник, доктор биологических наук, профессор, родился 20 мая 1888 г. в городе Сарапул Вятской губернии. С детства Алексей Ильинский много времени проводил на природе, собирал и изучал растения, составлял гербарии. В 1905 г. уехал в Петербург. После нескольких лет учёбы в Политехническом институте поступил в Петербургский университет, который закончил в 1912 г. С юности определившись в своих научных интересах, Алексей Порфирьевич всю жизнь посвятил ботанике. Со студенческих лет он участник множества экспедиций в разных частях страны: это полевые исследования, организация в разных регионах страны стационаров для изучения динамики и устойчивости биоценозов⁴, составление карт растительности. С 1919 г. и до конца жизни работал в Ботаническом институте имени академика В. Л. Комарова Академии наук СССР. За это время им было опубликовано около 150 научных работ [3, с. 351] по различным вопросам ботаники.

Одной из наиболее значимых работ А. П. Ильинского специалисты считают монографию «Растительность земного шара» (1937), в которой он на основании изучения по первоисточникам обширной мировой литературы дал картину закономерностей распределения растительного покрова на отдельных материках и наиболее интересных островах [3, с. 351]. В 1930–1940-е гг. А. П. Ильинский много времени по-



И. И. Шишкин.
Пчельник. 1875.
Бумага, цинкография. 54,5х39.
Из собрания ГМИИ РТ, Казань



И. И. Шишкин.
Тайга. 1880.
Бумага, офорт. 60х47,5.
Из собрания ГМИИ РТ, Казань



Сотрудники Ботанического института Академии наук СССР в Казани с коллегами из Казанского университета. 1944. Фотография. Первый ряд, второй справа – А. П. Ильинский; второй ряд, третья слева – И. А. Ильинская. Музей истории Казанского университета, Казань

святил созданию геоботанических карт. В 1937 г. под его руководством были составлены и опубликованы в Большом Советском атласе Мира обзорные карты растительности территории СССР. Составленные им обзорные карты атласа являются, по мнению специалистов, большим достижением не только российской, но и мировой картографии.

Значительный след оставил Алексей Порфирьевич в истории организации Волжско-Камского государственного природного заповедника, расположенного в двадцати пяти километрах от Казани. В годы Великой Отечественной войны Ленинградский ботанический институт Академии наук СССР, где работал А. П. Ильинский, был эвакуирован в Казань. Учёные продолжили работу на кафедрах Казанского государственного университета. Осенью 1942 г. Ильинский организовал в Раифе Лесной стационар, на котором проводил исследования динамики лесных биогеоценозов. Из статьи О. В. Бакина: «Ознакомившись с Раифой, Ильинский сразу пришёл к выводу о необходимости её срочного заповедования и принялся за работу. Он провёл самое полное её обследование, составил первую геоморфологическую карту Раифы». В ряде статей учёного, «помимо научных сведений, разбирались вопросы организации и функционирования заповедника. Ильинский, в частности, предлагал использовать монастырские постройки под научные лаборатории заповедника» [1, с. 37]. К сожалению, попытка организации заповедника в 1943 г. осталась безрезультатной.

А. П. Ильинский являлся одним из лучших знатоков ботанических садов, был активным членом многих научных обществ, как русских, так и зарубежных.

Скончался Алексей Порфирьевич Ильинский в Ленинграде в 1945 г.

К сожалению, удалось получить совсем немного сведений о том, как А. П. Ильинский собирал свою коллекцию изобразительного искусства, какие виды искусства предпочитал, где приобретал произведения. Известно, что Евгений Михайлович Лавренко, коллега Ильинского по Ботаническому институту АН и тоже увлечённый коллекционер, в статье, посвящённой памяти Ильинского, отмечал: «Пишущий эти строки не может не упомянуть ещё об одной черте общего облика А. П. – о его большой и глубокой любви к искусству. А. П. был знатоком изобразительного искусства вообще и в частности русского искусства, которое он особенно горячо любил. Особый интерес он проявлял к графи-

ке, преимущественно гравюре, которую он с большой страстью собирал. В своём собирательстве А. П. оказывал предпочтение нашему крупнейшему пейзажисту И. И. Шишкину, своему земляку. Он, видимо, предполагал посвятить графике И. И. Шишкина, его офортам, литографиям и рисункам, особую работу» [3, с. 353].

Обе дочери Алексея Порфирьевича пошли по стопам отца. Старшая, Наталья Алексеевна – специалист в области ландшафтной архитектуры. Младшая, Ирина Алексеевна, кандидат биологических наук, палеоботаник, всю жизнь проработала в Ботаническом институте Академии наук. Вместе с отцом была в эвакуации в Казани. Дочерям осталась в наследство коллекция отца, они же в 1980-х гг. распределили её по российским музеям. Хочется надеяться, что о Казани и о работе в стенах Казанского университета у семьи Ильинских остались тёплые воспоминания. Именно в музеи Казани, в Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан и Музей истории Казанского университета, наследники передали лучшую часть графики И. И. Шишкина и его учеников, а также фотографии А. П. Ильинского, сделанные в военные годы.

¹ Трапицын Валентин Иванович (1879–1957) – один из крупных коллекционеров русской и западной гравюры. После его смерти коллекция перешла к дочери – М. В. Гликиной.

² Пальчиков Анатолий Евграфович – коллекционер, библиофил, издатель. Составил перечень печатных листов И. И. Шишкина [4].

³ Бобров Виктор Алексеевич (1842–1918) – академик живописи, акварелист, график. Работал в офорте, создал множество портретов в этой технике [7, стб. 85–96].

⁴ Биоценоз – совокупность растений, животных, микроорганизмов, населяющих участок суши или водоёма и характеризующихся определёнными отношениями как между собой, так и с абиотическими факторами среды [2, с. 37, стб. 1106].

⁵ В экспозиции Музея истории Казанского университета можно увидеть фотографии сотрудников БИН АН СССР, сделанные в 1944 г. на ступенях химического корпуса КГУ.

⁶ Раифа – участок, включающий в себя лесной массив, несколько посёлков и территорию Раифского Богородицкого мужского монастыря, расположен на территории Зеленодольского района Татарстана. Сейчас – один из двух участков Волжско-Камского государственного природного биосферного заповедника.

⁷ Бакин Олег Владимирович – заместитель директора по науке Федерального государственного бюджетного учреждения «Волжско-Камский государственный природный биосферный заповедник».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакин О. В. Путь к заповеднику // Журнал Казань. 2000. – № 2–3 – С. 39–40.
2. Биоценоз // Большая Советская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – Т. 3. – С. 1106–1107.
3. Лавренко Е. М. Памяти А. П. Ильинского // Журнал общей биологии. – М.: Изд-во АН СССР, 1945. – Т. 6., № 6. – С. 349–353.
4. Пальчиков А. Е. Перечень печатных листов И. И. Шишкина. – СПб., 1885. – 45 с.
5. Письмо М. А. Алексеевой, и. о. зав. Отдела гравюры Государственного Русского музея, от 26.03.1973 г. Юрию Ивановичу Петрову, директору Музея изобразительных искусств Татарской АССР. – Архив отдела учёта ГМИИ РТ. Акты ПЗК от 1973 г.
6. Рисунки карандашом О. А. Лагоды-Шишкиной. 1879–1880. – СПб., Изд. И. И. Шишкина, 1887. – 52 с.
7. Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравёров XVI–XIX вв. Т. I–II. – СПб., 1895.
8. Русское искусство XVII – начала XX века. Живопись. Каталог. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан / автор-сост. и автор вступ. статей Г. А. Могильникова. – Казань. Изд-во «Kazan-Kazan», 2005. – 288 с.
9. Улемнова О. Л. История формирования шишкинской графической коллекции музея и её особенности // Каталог выставки «Иван Иванович Шишкин». ГМИИ РТ. – Казань, 1998. – С. 17–21.
10. Экспертное заключение от 13.06.1985 г. Отдела гравюры XVIII – начала XX века Государственного Русского музея, подписано М. А. Алексеевой, зав. отделом гравюры Государственного Русского музея и С. С. Шерман, старшим научным сотрудником отдела гравюры. Архив отдела учёта ГМИИ РТ. Акты ПЗК от 1985 г.

ГОРОД И БЫТ В ЛИНОГРАВИЮРЕ МАСТЕРОВ МОСКОВСКОЙ ШКОЛЫ (НА МАТЕРИАЛЕ КОЛЛЕКЦИИ КРАСНОЯР- СКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМ. В. И. СУРИКОВА)

А. В. Кушнарева

Статья посвящена особенностям изображения городского пейзажа и жанровых сцен в линогравюре мастеров московской школы печатной графики. Рассматривается творчество трёх представителей этого направления – Гурия Захарова, Иллариона Голицына и Анатолия Бородин. Произведения, на материале которых выполнено исследование, принадлежат коллекции Красноярского художественного музея им. В. И. Сурикова.

Ключевые слова. Линогравюра, печатная графика, Красноярский художественный музей им. В. И. Сурикова, Московская школа графики, городской пейзаж, бытовая сцена, Гурий Захаров, Илларион Голицын, Анатолий Бородин.

CITY AND LIFE IN LINOCUTS OF THE MOSCOW SCHOOL OF PRINTMAKING (BASED ON THE COLLECTION OF KRASNOYARSK'S MUSEUM OF FINE ARTS NAMED AFTER V. I. SURIKOV)

A. Kushnareva

This article is about the specifics of the urban landscape and genre paintings by artists in the Moscow School of linocut printmaking. The article considers the work of the three representatives of this school – Guryi Zakharov, Hilarion Golitsyn, Anatoly Borodin. The research is based on the works of art from the collection of the Krasnoyarsk's Museum of Fine Arts named after V. I. Surikov.

Key words. Linocut, print, Krasnoyarsk Museum of Fine Arts named after V. I. Surikov, Moscow school of printmaking, urban landscape, genre painting, Guryi Zakharov, Hilarion Golitsyn, Anatoly Borodin.

Линогравюра – очень молодая техника, она возникла лишь в начале XX в., однако за век существования успела привлечь многих мастеров мирового искусства. Считается, что впервые линолеум использовали для художественного гравирования в 1905 г. художники экспрессионистской группы «Мост», когда им понадобилось напечатать плакаты большого формата, а спил дерева этого не позволял. В Россию эта техника попала из Франции благодаря гравёру Н. А. Швердяеву в 1907 г. и с тех пор получила широкое распространение среди художников [3].

Коллекция линогравюры Красноярского художественного музея им. В. И. Сурикова насчитывает около 400 единиц хранения, среди которых произведения таких признанных мастеров гравюры, как И. Н. Павлов, П. Н. Старонос, В. С. Бибииков, Г. В. Малаков и др.

В 1960-е гг. линогравюра в России переживает второе рождение, в первую очередь, в лице мастеров московской школы, к которой принадлежали ученики Фаворского, один из них – Гурий Филиппович Захаров.

Линогравюра уже довольно давно перешла в статус самостоятельного вида художественного творчества, однако не у каждого мастера можно отметить станковый характер произведений, у Захарова же каждый лист – самоценное произведение искусства. Стоит отметить некую холодную геометричность, свойственную самой манере автора, до середины 1960-х гг. его произведения очень сдержанные, линии чёткие, затем язык становится более пластичным. Исследователь Л. Мочалов называл эту особенность творчества Захарова «жаждой отрезвления искусства» [4, с. 10], художник находился в постоянном поиске приёмов для отражения сурового стиля в своих графических работах.



Г. Ф. Захаров.
Подколокольный
переулочек. 1967

На протяжении всего творческого пути Захаров обращается к различным жанрам: первоначально работавший с бытовой тематикой, позже он обращается к пейзажам и натюрмортам. Пейзажи Захарова неоднотипны, он изображает как сельские виды, проникнутые духом деревенского быта, так и тихие переулочки городов и старинные соборы.

«Своеобразие урбанистической эстетики ранних московских пейзажей Захарова с замечательной органичностью проявилось именно в пластическом строе больших чёрно-белых гравюр на линолеуме», – пишет М. Немировская [5, с. 29]. Действительно, городские пейзажи 1960-х гг. занимают большое место в творческом наследии Захарова, его пейзажи очень разнообразны, однако образ города всегда отличают такие качества, как суровость, пустыньность и некая холодная отстранённость.

Сам Г. Захаров пишет: «Во многих гравюрах меня интересовало общее настроение, соединяющее человека и среду, общий «бесфабульный» эмоциональный строй» [4, с. 11]. Маленькие фигурки людей, всегда присутствующие в городских пейзажах Захарова, усиливают то ощущение, когда человек остаётся один на один с городом, в некой безмолвной беседе. Такковы работы «Подколокольный переулочек», «Краснохолмский мост».

Большое место в творческом наследии Захарова занимают жанровые сцены в интерьере. Одно из самых известных произведений данной тематики – гравюра «10 минут после полуночи». Эта работа демонстрирует не только техническое мастерство художника, но и его способность к поэтической трактовке бытовых сцен. Гравюра представляет ночной интерьер деревенского дома с горящей керосиновой лампой у окна, и читающую девушку, не замечающую бегущего времени. За окном дома разворачивается почти сказочный пейзаж, озарённый лунным светом. Художник мастерски изображает состояние полного погружения в чтение, когда эта атмосфера обволакивает всё вокруг, как этот чёрный цвет, из которого белым штрихом высвечиваются контуры комнаты. Гравировальное мастерство Захарова позволило сделать технически совершенную работу, где плоскость разбивается на



Г. Ф. Захаров.
10 минут после
полуночи. 1965



И. В. Голицын.
Старое и новое. 1959



А. В. Бородин.
Калуга. 1979

множество оттенков серого. Этот приём больше свойственен ксилографии, но мастер не упускает и возможности линолеума: звенящий белый цвет – незаполненная поверхность листа, контрастирует с бархатистым чёрным.

Мотив чтения возникает в творчестве Захарова регулярно. Так, в работе «Деревенский интерьер» также изображена читающая женщина, однако образный язык и сама техника отличаются от листа «10 минут после полуночи», здесь художник интенсивно заполняет работу белым штрихом, создавая сложную сеть из переплетающихся линий, образующих фактуры дерева, тканей и поверхностей комнат. Эта работа, образно и технически, схожа с гравюрой «Письмо».

Гравюра «Читающая книгу» 1962 г. очень необычна для творчества Захарова, здесь в качестве основного средства выразительности художник использует чёрное пятно, высветляя силуэт девушки, склонённой над книгой, и очертания предметов в комнате. Также художник вводит цвет в виде локального яркого пятна и разбавляет им чёрно-белую поверхность скатерти.

В 1960-е гг. к линогравюре обращается Илларион Голицын, ученик Фаворского и друг Гурия Захарова. Друзья стали одними из самых известных продолжателей традиции московской школы ксилографии, главной отличительной чертой которой является «сильный чёрный штрих» [1].

В отличие от Захарова, Голицын приходит к поиску живописного начала в гравюре. Если Захаров, график до мозга костей, заполняет свои работы мелким, тонким штрихом, то Голицын выбирает в качестве средства выражения пластичное чёрное пятно и жирный штрих. Чуть позже Голицын откажется от этого, сильно высветлив свои гравюры, начнёт, как выражался Фаворский, «лепить из белого». Однако Голицын не останавливался на единой выработке средств, он пробует всё: плоскостную и живописную трактовку, работу как чёрной, так и белой плоскостью, у него есть крайне геометричные работы наряду с экспрессивно-живописными.

Город в гравюрах Голицына представлен как динамичный организм, находящийся в постоянном развитии и движении. Такова гравюра «Старое и новое», выполненная в 1959 г., наглядно представляющая бурное изменение города. На переднем плане старые деревянные домики с покосившимися заборами, женщина, развешивающая бельё на пронзительном ветру – уходящее прошлое. И над всем этим возвышается светлый и монументальный дом, словно произрастающий из останков прошлого и сулящий светлое будущее. Под изображением выгравирована по-детски наивная надпись «Хотел бы жить в этом доме»...

Быт и город переплетаются в произведениях «Утром. Выходя из электрички» и «Перекрёсток». Если у Захарова город чаще всего пустынный, то у Голицына он кипит, если не людьми, то стихией и движением.

Пейзажи Голицына драматичные и напряжённые, таковы «Дует шелонник», «Птицы пролетели». Интересна гравюра «Сосна. Вспоминая «Пролетающие птицы» 1961 г. Экспрессивная, полная монументальной мощи гравюра, изображающая молодую сосну, будто пламенеющую, полную жизненных сил. Существует ещё одна гравюра «Сосна», но без надписи, композиционно очень схожа с данной работой.

Возникает вопрос: что за «Пролетающие птицы» вспоминает автор, работая над этой гравюрой? Как известно, Голицын был учеником Фаворского, продолжал и перерабатывал традиции его творчества в своих работах. Данная гравюра в этом случае прекрасно иллюстрирует этот тезис, ведь вдохновила Голицына на её создание гравюра его учителя В. А. Фаворского «Пролетающие птицы», выполненная в 1959 г. Чуть менее экспрессивная, но также мастерски изображающая мощь природы, всепроникающие силу и движение, наполняющие чащу. Голицын регулярно подчёркивает свою преемственность традиций Фаворского, но чаще не так завуалированно. Он выгравировал множество его портретов, среди которых знаменитая линогравюра 1961 г. «Владимир Андреевич Фаворский», изображающая учителя за работой, также Голицын посвятил ему целую серию гравюр под названием «Памяти Фаворского» в 1987 г., спустя более 20 лет после смерти великого мастера.

Творчество Анатолия Владимировича Бородина также тесно связано с традициями Фаворского. Художник уже после окончания института познакомился с Голицыным и Захаровым. Мастер работал в основном чёрным пятном, в более поздних работах его художественный язык становится более лёгким, появляются контур, линия и штрих, работы становятся более светлыми.

В жанровых сценах и пейзажах 1960-х гг. Бородин мастерски использует все возможности избранного материала: чёрные, широкие насыщенные линии, благодаря которым произведение словно вылеплено из линолеума. В этот период его работам свойственны монументальная композиция и живописное начало. Интересны жанровые сценки, изображённые в замкнутом пространстве интерьеров, повествующие о простых моментах повседневной жизни людей, создающие впечатление живого действия здесь и сейчас, иллюзию движения, а не фотографическое схватывание момента. Такова работа «Сёстры», в которой Бородин создаёт чётко организованное, но отнюдь не статичное и уравновешенное пространство: множество диагональных штрихов задают динамику произведению, резкие контрасты света и тени, уверенные, чёткие штрихи.

Во многих произведениях Бородина в изображении повседневного русского быта сквозит глубокий философский подтекст; например, работа «Утро» повествует зрителю об одиночестве, а «Пряха» 1968 г. является своеобразной аллегорией жизни. Старуха, словно древнегреческая богиня Мойра, плетущая нить жизни, цикличность которой символизирует контраст мёртвого зимнего пейзажа и цветущего растения перед окном.

В 1970–1980-е гг. в работах Бородина штрих становится тоньше, художник начинает использовать белую плоскость как средство выразительности.

В целом творчеству Бородина свойственна серийность работ, основанная на географической принадлежности. Это связано с тем, что художник много путешествовал по России. Можно выделить основные серии: «Земля Калужская», «Ромодановские дворики», «Москва», «Зарайск – древний русский город» и т.д. В своих пейзажах Бородин часто использует панорамный охват местности, который придаёт работам некий космический эффект. Интерес вызывает не только место, которое изображает художник, но и люди, вписанные в неё, уклад жизни и особенности быта.

Работа «Коломенское» 1970 г. – панорамный вид, охватывающий весь архитектурный комплекс в органичной связанности не только между строениями, но и самим ландшафтом города. Художник изображает комплекс органически вписанным

в пространство, как часть городского ландшафта. Такой же эффект производит и другая работа, посвящённая Коломенскому, «Въездные ворота в Коломенском» 1974 г. Художник мастерски изображает ощущение притяжения, стягивания людей к храму, затем практически растворяет небо в чистой белизне, из которой выступают кресты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Власов В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. – СПб.: Азбука-классика, 2004–2010.
2. Гальперина Э. Ю. Анатолий Бородин. – М.: Советский художник, 1980.
3. Интернет-музей гравюры. Режим доступа: printsmuseum.ru.
4. Мочалов Л. В. Гурий Захаров. – Л.: Художник РСФСР, 1975.
5. Немировская М. А. Гурий Захаров. – М.: Советский художник, 1985.
6. Ягодковская А. Красота окружающего мира // Художник. – 1967. – № 1.



КОЛЛЕКЦИЯ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ И ПЕЧАТНЫХ ФОРМ ЮРИЯ МОГИЛЕВСКОГО В СОБРАНИИ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

М. С. Стравец

В статье представлена коллекция графики и печатных форм заслуженного художника РСФСР Юрия Могилевского (1924–2002), переданная в дар Московскому музею современного искусства наследниками художника. Рассказывается о художнике, о его творческих достижениях, о его вкладе и его месте в истории советской графики. Анализируются проблемы изучения коллекции и перспективы её бытования.

Ключевые слова. Графика, иллюстрация, линогравюра, Юрий Могилевский, музейная коллекция, печатная форма, портрет.

PRINTED GRAPHIC ARTS AND PRINTING PLATES BY YURI MOGILEVSKIY IN THE COLLECTION OF THE MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART

M. Stravets

A collection of graphic art and printing plates by honoured RSFSR artist Yuri Mogilevsky (1924–2002) that has been donated to the Moscow Museum of Modern Art by heirs of the artist, will be presented in the report. It will be told about the artist, his artistic achievements, his contribution and his place in the history of Soviet graphic art. Problems of studying and perspectives of existence of the collections will also be referred to.

Keywords. Graphics, illustration, linocut, Mogilevsky, museum collection, portrait, printing forms.

В дар коллекции Московского музея современного искусства в 2011 г. был передан архив работ советского художника-графика Юрия Борисовича Могилевского (1924–2002). Архив включает почти четыре тысячи единиц хранения. В настоящее время



Ю. Б. Могилевский.
Вл. Маяковский
(Портрет Маяка). 1959.
Линогравюра. 51 x 42.
Из собрания Московского
музея современного
искусства, Москва

архив находится в процессе обработки и описания. В основном он представлен произведениями тиражной графики, подготовительными рисунками, эскизами, а также печатными формами. Поскольку работал художник преимущественно в технике линогравюры, почти все формы были сохранены.

Родился Могилевский в г. Ростов-на-Дону в 1924 г. С 1928 г. жил в Москве. Участвовал в Великой Отечественной войне. Воювал под Ленинградом, в Литве, Польше и Германии. С 1945 по 1952 г. учился в Московском институте прикладного и декоративного искусства, где его работы, по собственному признанию, высоко оценил при приёме Владимир Фаворский [5, с. 21].

С 1954 по 1958 г. работал в мастерской «Агитплаката». Был главным художником журнала «Театр». Работал в театре «Сатира» с Сергеем Юткевичем на постановках по пьесам В. Маяковского. Его портрет В. Маяковского «Маяк», сделанный в технике линогравюры, в 1959 г. воспроизводился во множестве изданий, стал эмблемой Московского академического театра им. В. В. Маяковского. Мозаика, репродуцирующая эту гравюру, украсила одноимённую станцию ленинградского метро. Корпус работ, посвящённый Владимиру Маяковскому, его стихам и поэмам, над которыми художник работал в конце 1950-х гг., был широко тиражирован. Оригиналы работ переданы художником в дар Московскому музею В. Маяковского.



Ю. Б. Могилевский.
Л. Ландау. 1961.
Линогравюра. 56х51.
Из собрания Московского музея
современного искусства, Москва



Ю. Б. Могилевский.
Гамлет и Офелия. Из цикла
иллюстраций к трагедии «Гамлет»
В. Шекспира. 1987. Линогравюра. 30х21.
Из собрания Московского музея
современного искусства, Москва

С 1957 г. – постоянный участник художественных выставок. С 1960 г. также активный участник зарубежных выставок. С 1961 г. – член Союза художников СССР. С 1959 по 1961 г. работал в Комбинате графического искусства. Заслуженный художник РСФСР с 1964 г.

С 1970 г. имел несколько зарубежных командировок: Болгария (1970), Чехословакия (1972), Югославия (1973), ГДР (1974, 1975, 1976, 1981), Франция (1978), Англия (1981 и 1988 (Шотландия)), Венгрия (1984), Япония (1986), Польша (1988), Объединённая Германия (1991). Командировки Могилевский довольно подробно описывает в своей книге «Река течёт издалека», машинописный текст которой также вошёл в коллекцию музея.

Большое внимание художник уделял работе с детьми. В 1988–1994 гг. он руководил детской студией «Жар-птица» по программе ЮНЕСКО «Красота спасёт мир». С 1996 г. Юрий Борисович – бессменный председатель жюри Международного конкурса детского рисунка «Диалог», в котором за эти годы приняли участие более 25 тысяч детей со всего мира. Награждён медалью «Святослав Рерих».

В нескольких зарубежных публикациях (газета «The New York Times», 1963 г. [13, с. 26], итальянская газета «L'Unita», 1967 г. [12, с. 8], журнал «Bildende Kunst», выходивший в ГДР) авторы говорили о Могилевском как об одном из наиболее интересных современных художников-графиков в СССР. Умер Могилевский в Москве в 2002 г. в возрасте 78 лет.

В классику русской графики вошли его портретные работы: Пушкин, Достоевский, Толстой, Гоголь, Ахматова, Ландау, Шостакович, Михоэлс, а также портреты многих других литературных деятелей, учёных, кинематографистов, художников, деятелей революции, «друзей Октября». Его портретная галерея современников, является уникальной. Именно портреты составляют основной корпус его работ, и, вероятно, наиболее значимый. В них в наибольшей степени проявляются качества, на которые, несомненно, был заказ в искусстве представленного периода – гражданский пафос и гуманизм, героическое восприятие человека как творца действительности. Портреты работы Могилевского предельно лаконичны и точны, они стремятся стать знаком, логотипом (портреты Маяковского, Достоевского, Толстого, Гагарина и др.). Они максимально выразительны при использовании, казалось бы, минимума выразительных средств. Композиции и решения кажутся удивительно простыми, даже очевидными. У современного зрителя возникает устойчивое ощущение, что он эти портреты много раз видел. Вероятно, так оно и есть. Но во многом тут явлено именно мастерство художника, чьи долгие поиски и работа с моделью, историей, замыслом, выдают, наконец, тот самый образ, который мы начинаем воспринимать как очевидный, как давно напрашивающийся сам собой. Гравировальная техника и в принципе подразумевает особое отношение автора и изображения, где образ, по выражению Евгения Семёновича Левитина, отличается «принципиальная завершённость» [4, с. 24–25], изображение не творится прямо здесь и сейчас, как в рисунке или живописи, а проходит несколько этапов подготовки,

что максимально отчуждает результат от автора. Могилевский, к тому же, часто выбирает для работы линогравюру, где изобразительные возможности не так велики, и работает, сознательно ограничивая себя в выразительных средствах, например, только контрастом тени и света, как в портретах Маяковского, Чехова, Достоевского, Горького, Толстого. Или использует линейный рисунок, в котором практически не работает толщина или глубина линии, а только абрис, где-то более плавный, где-то угловатый, как в портретах Шостаковича, Твардовского, Воловича, Юткевича, Голицына и др.. Замечателен силуэтный портрет Анны Ахматовой, в котором профиль поэта выступает на фоне набережной Невы, возвышаясь над городом, заполняя собой вертикаль. Профиль Ахматовой опирается в верхний край листа затылком, в то время как город обозначен тёмным контуром, протянутым горизонтально и повторяющим свои очертания, отражаясь в воде. Его контур – как кардиограмма между белыми пространствами неба и воды. И образ поэтессы – как гений места. Удачны портреты учёных Смородинского, Ландау, Эйнштейна... Портреты, сделанные карандашом, выдают в Могилевском прекрасного рисовальщика (как портреты Эрнста Яджевского, Маризы Гуэрры, Григория Филипповского и др.). Могилевский хорошо сумел передать внутреннюю культуру, живость ума, обаяние большой образованности, присущие людям, изображенным им.

Интересны работы художника, выполненные им для театра и кино: эскизы театральных костюмов, кино- и театральные плакаты. Художник и сам вышел из «околокиношной» среды. Его отец занимался тем, что сейчас принято называть продюсированием, в 1930-х гг. руководил производством киностудии «Межрабпомфильм». Вместе с семьями других кинематографистов в первые годы войны Юрий Могилевский попал в эвакуацию в Алма-Ату, где подружился с С. М. Эйзенштейном, пользуясь в дальнейшем возможностью обсуждать с ним свои работы. Увлекаясь «юмористическими» зарисовками, он развил в себе дар шаржиста, что очень пригодилось ему для работы в театре и кино. Его образы гротескны, декоративны и предельно точны в своей образности.

Иллюстрации Могилевского к «Двенадцати стульям» Ильфа и Петрова, «И дольше века длится день...» Чингиза Айтматова, «Гамлету» Шекспира, к сказкам Пушкина, Чуковского, Островского и сейчас выглядят достаточно актуально. Иллюстрации к «Двенадцати стульям» (1978–1981) представляют серию из пятнадцати гравюр, раскрашенных цветными карандашами. Они решены повествовательно, стилистически близки лубку. В серии работ к трагедии Шекспира «Гамлет» (1988) художник усиливает трагизм, делая фигуры гротескно, как-то по-готически вытянутыми, оторванными от фона. Это условные фигуры в условном окружении, с редким условным реквизитом. Их существование изначально кажется каким-то призрачным, лишённым телесности и, в принципе, возможности «быть». Также он заставляет работать фон листа, делая его чёрным: чёрные несоразмерные фигуры на чёрном фоне. Чтобы выделить на чёрном фигуры, он помещает их в белое поле, которое создаёт ощущение пульсации, высвечивая из небытия ключевые моменты, наподобие фотовспышки в крошечном царстве мрака.

В трактовке образов сказочных персонажей Могилевский использует линогравюру в самом хрестоматийном варианте: уплощение пространства, плоскостность цвета, его условность и часто произвольность. Таким образом, изображение приобретает отстранённую формалистическую манеру плаката (как в иллюстрациях к сказкам Чуковского) или орнамента (как в иллюстрациях к сказкам Пушкина). Он прибегает к плоскостным декоративным решениям, в которых композиция представляет ситуацию без какой-либо эмоциональной оценки. В отношении вступают красочные плоскости, линии, рифмующиеся цветовые акценты.

Несомненный интерес представляют его работы на тему пермского звериного стиля (1990), на что художника вдохновили космогонические композиции первобытных племён, населявших территорию северо-востока Европы и Западную Сибирь. Работы наполнены архетипическими символами, пластичны и декоративны.

Очень музыкальна и лирична его серия обнажённых, сделанная в 1960-х гг. Одной только линией художник передаёт и движение, и объём, и своё особенное нежное отношение к этим образам.

Неизданная книга Юрия Борисовича Могилевского «Река» – о творчестве, временах и художниках, – открывает многие интересные факты из жизни художника такой, достаточно прикладной, направленности в послевоенном СССР. Машинописный текст этой книги, в двух экземплярах, также был передан в музей. В книге Могилевский описывает своё детство и юношество, семью и её знакомых, начало своего пути как художника, своих учителей, свой военный опыт, а также многочисленные зарубежные командировки.

Галерея портретов, созданная Могилевским, составила ему основную славу. Они точны и узнаваемы, и тем удивительнее, что в новое время, когда мы используем новые техники и ресурсы для распространения, для тиражирования изображений, его работы так мало репродуцируют. Впрочем, такая же история и с большинством других заслуженных и по-настоящему интересных советских художников-графиков, за небольшим исключением. Практически нет (или они труднодоступны) исследований, книг и альбомов по этому периоду, не считая редких скудных каталогов выставок. Журнал «Советская графика», выходящий с 1973 по 1986 г., является чуть ли не единственным источником, к которому можно обратиться по теме советской графики после Великой Отечественной войны. Именно камерный, прикладной и часто ремесленный характер этого вида искусства ставит его особняком от «больших искусств» – живописи, скульптуры, архитектуры. Удивительным образом именно в искусстве графики художники были более свободны в своих исканиях, так как в графике был более приемлем пресловутый формализм, художественное начальство скорее принимало эксперименты в этой области, чем где-либо ещё. В то



Ю. Б. Могилевский.
И тридцать витязей прекрасных... Из цикла иллюстраций к сказкам А. Пушкина. 1970-е. Цветная линогравюра. 30x38.
Из собрания Московского музея современного искусства, Москва

же самое время, благодаря своей привязанности к материалам и техникам, именно графика в мире современного искусства оказалась наиболее традиционным, если не сказать иногда – архаичным видом изобразительного творчества. Вероятно, этим, в том числе, объясняется небольшой интерес к советскому наследию в этом виде искусства. Хотя в действительности там очень много интересных и ещё не освещённых моментов. До сих пор стоит считать справедливым замечание Ариадны Юльевны Нурок в книге «Мастера советской станковой графики» (1962!) о том, что советская графика – «это обширная область нашего искусства, ещё не написанная история которой включает прекрасные страницы больших художественных поисков и свершений» [11, с. 23].

Целостный архив художника, с набросками, с подготовительными рисунками, плёнками, досками, делает это приобретение особенно ценным, даёт дополнительные возможности для экспонирования и репрезентации этой коллекции. Благодаря ей мы можем представить вещь не просто саму по себе, даже помещённую в контекст определённой темы, но как конечный результат длительного творческого процесса, можем представить весь процесс работы художника. Почему это важно? Это важно потому, что это учит Видеть. Теперь, когда музеи всё больше берут на себя функции образовательные, это становится очень важным. Человека, который привык визуальные образы «просматривать», считывать «по диагонали», такой подход учит читать визуальные образы, подготавливает зрителя, которому таким образом можно легко, визуально, без лишней дидактики, объяснить, на что ему смотреть и как, что ему следует видеть, за что ценить ту или иную вещь, произведение.

Работы художника находятся в Государственном Русском музее, Государственной Третьяковской галерее, Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Государственном музее В. В. Маяковского, Государственном Центральном театральном музее им. А. А. Бажушина, в Картинной галерее г. Красноармейская, в частных собраниях в России и за рубежом. Теперь и у нас.

Большая часть вещей, произведений тиражной графики войдёт в обменный фонд музея. Мы надеемся, что данная коллекция заинтересует многие российские, возможно и зарубежные, собрания, и также рассчитываем, таким образом, пополнить и собственные фонды равноценными приобретениями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бондарев Ю. Всматриваясь в портрет... В каталоге к выставке: Юрий Могилевский. – М.: Советский художник, 1978. – С. 13–14.
2. Иванович Д. Неоконченная исповедь: пресс-релиз к выставке. 2006. <http://nakashirke.narod.ru/vystavki/win2005-2006/mogilevskij.html> (обращение 20.07.2015)
3. Купцов И. О Юрии Могилевском. В каталоге к выставке: Юрий Могилевский. – М.: Советский художник, 1978. – С. 8–12.
4. Левитин Е. С. Несколько тезисов к истории гравюры. Музей 5. Художественные собрания СССР. – М.: Советский художник, 1984.
5. Могилевский Ю. Б. Река: автобиография. Машинописный текст. Не издана.
6. Могилевский Ю. Б. О себе. В каталоге к выставке: Юрий Могилевский. – М.: Советский художник, 1978. С. 4–7.
7. Могилевский Ю. Б. О себе. В каталоге к выставке: Юрий Могилевский. – М.: Советский художник, 1974. С. 4–7.
8. Могилевский Ю. Б. О графическом портрете. Заметки художника // Книга и графика [Сборник статей]. – М.: Наука, 1972.
9. Могилевский Ю. Б. Почерк молодых. Заметки о графике молодых художников // Советская графика' 77. – М.: Советский художник. 1979. – С. 241–245.
10. Могилевский Ю. Б. Искусство эстампа. Заметки о восьмой выставке эстампа московских художников книги // Советская графика' 7. – М.: Советский художник, 1983. – С. 41–50.
11. Нурок А. Ю. Мастера советской станковой графики: монография. – М.: Академия художеств СССР, 1962.
12. Guerra A. I ritratti di Moghilevski. Letterada Mosca. Visita a uninteressante artista della nuova generazione sovietica. L'Unita, 24 maggio, 1967. P. 8 / Cultura.
13. Canaday J. A Look at Soviet Display of Graphic Works; Exhibition Is Going on View Here Today Pictures Presented as Cultural Exchange // The New York Times. – November 05, 1963, P. 26 / Art.

ВИДЫ И ЖАНРЫ, ТЕХНИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ, ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ XX–XXI вв.

ПЛАКАТ В ТАТАРСКОМ ТЕАТРЕ (1906–1930-е гг.)

Р. Р. Султанова

Автором на основе музейных коллекций впервые воссоздаётся история возникновения и становления плакатного искусства в татарском театре. Анализируются содержание и стилистика плакатов, афиш с начала XX в. до середины 1930-х гг. Акцентируется внимание на авангардных явлениях в искусстве плаката.

Ключевые слова. Татарский театр, афиша, театральный плакат, реклама, театральный художник, конструктивизм.

TATAR THEATRE POSTER (from 1906 to 1930)

R. Sultanova

Based on museum collections, the history of the Tatar theatre poster is being recreated, for the first time, through its origin and development. The work analyses the contents and stylistics of posters and theatre bills starting from the early 20th century and further to the 1930s. Special emphasis is being made on avant-garde traits in the poster art.

Key words. Tatar theatre, poster, theatre bill, advertising, theatrical designer, constructivism.

О казанском плакате как особом виде изобразительного искусства имеется значительная литература [6, 12, 13, 14]. Но театральный плакат, специфический жанр, балансирующий на грани между рекламой и самостоятельным произведением искусства, обладающий полноценным художественным образом, изучен недостаточно и не собран с исчерпывающей полнотой.

Историк искусства, исследователь политического плаката П. Корнилов связывает зарождение плаката в Казани с Февральской революцией и с именем художника К. Чеботарёва [6, с. 4] и отмечает художественный подъём, который царил в 1920-е гг. в Государственных художественных мастерских, возглавляемых Ф. П. Гавриловым: «Как никогда этот вид изобразительного искусства показал всему миру значение искусства как величайшего социального фактора и средства воздействия на массы» [6, с. 1].

Первая попытка изучения истории русского театрального плаката была предпринята Ю. Благовым и Е. Ключевской [3]. В статье, опубликованной в журнале «Казань» в 2002 г., они дают общий обзор театральной афиши Казани на протяжении двух столетий (с 1836 г. по сегодняшний день), яркие образцы которой принадлежат Казанскому городскому и Большому театрам.

На современном этапе специальные исследования, посвящённые анализу татарского театрального плаката, отсутствуют, за исключением газетной статьи Б. Гиззата [4]. Нами впер-

вые достижения современного театрального плаката были продемонстрированы в 2003 г. на республиканской выставке «Современная сценография Татарстана», итоги которой опубликованы в статье в одноименном каталоге [10].

В архивах театров, в Национальном музее Республики Татарстан, музее С. Сайдашева, в Научной библиотеке Казанского федерального университета, в архиве Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан (далее – ИЯЛИ) хранятся уникальные собрания афиш, насчитывающие сотни экземпляров и охватывающие период с начала XX в. по сегодняшний день.

Эти собрания состоят из афиш Татарского государственного академического, Татарского художественного рабочего («Эшче»), так называемого Колхозно-совхозного (передвижного), театров. Афиши отпечатаны в Казани в типографиях И. Н. Харитоновой, «Татполиграф» тиражом 100, 150, 200, 250 (редко 500 экземпляров, для гастрольных спектаклей). В основном плакаты большого формата (48х72, 97х75, 76х108).

Спектакли ставились в разных помещениях: в зданиях купеческого собрания, Большого театра, Восточного клуба, в саду «Русская Швейцария» и др. Особую ценность представляют, как ценное свидетельство театральной жизни Казани, афиши периода становления татарского театра. Несмотря на то, что многие плакаты оформлены на самодеятельном уровне, плакатное искусство того времени – любопытнейшая страница истории татарского театра.

Следует отметить, что при изучении плакатного материала встречаешься с рядом серьёзных трудностей: отсутствие дат, размера, тиража, автора, указания на издательство – всё это не позволяет дать точную библиографию плакатов, что так необходимо для полного раскрытия темы.

Анализ имеющихся материалов показал, что авторы плакатов хорошо знали своё дело и старались соблюдать основные требования, предъявляемые к афише как рекламной продукции, учитывая вкусы публики.

Во-первых, как и всякому плакату, театральному противопоставлено многословие. Лаконизм, краткость – закон для художника, работающего в этом жанре. Театральные плакаты должны быть понятными, а не превращаться в хитроумный ребус, хотя некая тайна, манящая зрителя, как и во всяком произведении искусства, должна быть.

Являясь синтетическим видом искусства – изобразительного и искусства сцены, художественная образность плаката должна отвечать многим условиям: мастерству композиции, графической и живописной выразительности, учитывать законы полиграфии. И вместе с тем он обязан донести до зрителя идейное и художественное своеобразие спектакля, стилистику его воплощения в данном конкретном коллективе, т.е. стать эстетическим знаком театральной постановки.

Ещё в конце XIX в. семейные спектакли проходили без официального объявления и продажи билетов. О них знал лишь узкий круг людей.

Становление татарской театральной афиши связано с деятельностью первых трупп: «Сайяр» («Путешественник») и «Нур» («Луч»).

Первая татарская театральная афиша появляется в период общего революционного подъёма, осенью 1905 г. Как пишет Б. Гиззат, она была цветной и на русском языке [4]. Сообщалось, что в первый раз в России труппой мусульманских артистов будет дан спектакль на русском и татарском языках. В программе: сцены из комедии А. Грибоедова «Горе от ума» и комедии Н. В. Гоголя «Ревизор», а также комедия «Свет и тьма» А. Н. Островского (в вольном переводе пьеса «В чужом пиру похмелье»).

Это была настоящая рекламная афиша: больших размеров и оформленная с учётом вкуса, потребностей и особенностей публики. Организаторы спектакля вынуждены были учесть, что женщина-татарка не пойдёт на спектакль, где ей придётся сидеть среди чужих мужчин без покрывала. Поэтому и в газетном объявлении, и в афише было специальное напоминание о том, что бельэтаж предназначен исключительно для женской публики, причём для желающих мусульманок оборудован редкими вуальными шторами. Вход, коридор и вешалки для сбережения верхнего платья совершенно изолированы от доступа мужского пола. Прислуга также женская – русская [7, с. 35].

Желая привлечь побольше зрителей, организатор первой профессиональной труппы в Оренбурге И. Кудашев-Ашказарский использовал витиеватую форму афиш цирковых программ – любимых представлений татарской публики¹. После спектаклей «Неучи и учёные» («Наданнар илэ галимнэр») И. Кудашева-Ашказарского, «Хирургия» и «Злоумышленник» («Гыйлемтэшрих, касыйд») по рассказам А. П. Чехова, поставленных 22 июня 1907 г. в Симбирске, наряду с танцами, стихами, играми и «музыкально-вокальным дивертисментом» в программу вечера был включён и фейерверк.

Вплоть до конца 1920-х гг. в афишах наблюдаются элементы цирковых представлений. Например: программа афиши к спектаклям «Ирем кайтты» («Муж вернулся») и «Имчелэр корбаны» («Жертва знахарей») по пьесам Г. Монасыпова (17 января 1918 г.), оформленной в виде вышитого платочка с цветочным орнаментом, гласит: «На вечере дивертисмент, танцы, лотерея, американский аукцион, конфетти, серпантин и др.» [2].

Элементы цирка присутствуют и в гастрольных афишах. Например, о постановке спектакля «Бэхетсез егет» («Несчастный юноша») Г. Камала наряду с названием, по диагонали, на русском языке и татарского варианта в стиле «насх» сообщается: «Зал и киоски будут украшены в восточном вкусе. Во время антракта оркестром будут исполнены национальные песни. После спектакля танцы, бой конфетти, серпантин, бомбочки и летучая почта» (постоянная экспозиция Национального культурного центра «Казань»).

Первым художником театральной афиши по праву можно назвать драматурга Галиасгара Камала. Велика его заслуга и в создании около тридцати новых видов татарских шрифтов, более двадцати из которых употреблялись в печатании книг к 1909 г. в типографии И. Харитоновой [5, с. 52]. С именем Г. Камала связано и становление татарской театральной афиши как самостоятельного жанра графического, плакатного искусства. Как вспоминает Л. Аитов, афиши старались не печатать в типографии, а делать собственноручно. Г. Камал, виртуозно владевший арабской каллиграфией, со своим сыном Анасом делал по 40–50 афиш к каждому спектаклю [1, с. 105–106]. Это были не просто шрифтовые афиши, а подлинно художественные композиции, в которых заметное место занимали иллюстрации, рисунки Г. Камала. Особенно красочными получались афиши бенефиса самого автора. Будучи профессиональным каллиграфом, Г. Камал в афишах сочетал шрифты разных типов и размеров с декоративными орнаментальными мотивами. Примером могут служить узорно-каллиграфические – в стиле «насх» – афиши к постановкам спектаклей «Уйнаш» («Распутство») от 22 декабря 1914 г. в Новом клубе (исполнена почерками «сульс», «насх», «рик'а» с преобладанием последнего), «Кечкенә сугыш» («Маленькая война») от 5 августа

1916 г., «Жилкуарлар» («Шалопай») (хранятся в Национальном музее Республики Татарстан).

Нужно отметить, что театральные афиши первого десятилетия отличаются обилием информации: кроме названия спектакля, перечня лиц и исполнителей, указывалась программа музыкальных вечеров или других мероприятий. Например, афиша от 24 ноября 1908 г. гласит: «Спектакль «Поиск жениха, или Беда позорного объявления». Затем литературный вечер и танцы. Прочее: С. Рамиев и Г. Тукаев будут читать свои последние стихи. Оркестр татарской молодёжи будет играть национальные мелодии. В спектакле участвуют: Гиззатуллина, Булгарская» (почерк «насх»; архив ИЯЛИ).

В целях привлечения зрителей иногда даются пояснения к названию спектакля: «22 декабря 1914 года в Новом клубе Товариществом мусульманских драматических артистов под руководством А. Кариева представлено будет «Уйнаш» (С. Р. «Распутство»). Ниже на кириллице: «Каенана өйдә булса, өйнең асты өскә килә» («Если свекровь дома, то дом вверх дном»). Вход без рекомендаций. Во время антракта играет оркестр под управлением Фишкина».

Наибольшей информативностью и разнообразием почерков отличаются афиши периода Первой мировой войны. В архиве ИЯЛИ имеются плакаты с названиями в стиле «куфи» и «насх», в нижней части которых сообщаются также дополнительные сведения, вызывающие интерес у публики, или анонсируется последующий спектакль, например: «1. «Вопрос о масле» («Май мәсьәләсе»). 2. «Путешествие в Казань». Благотворительный спектакль в пользу Общероссийского воздухоплавательного флота (1913 г. 14 июня)». На другом плакате, от 13 февраля 1914 г.: «Спектакль «Жена на час» («Бер сәгатьлек хатын»). Концерт 12-летней певицы Фатимы Гумеровой. Декламация при участии Х. Гумерова. Танцы. Во время танцев будет играть оркестр Каргопольского полка».

В афишах с 1914 г. появляется первая театральная эмблема: в рамке, обрамлённой с двух сторон кулисами, женщина в профиль, с венком на голове (до этого в программах было лишь изображение лиры). В стиле «насх» название спектаклей: «Аю» («Медведь») А. Чехова, «Әткәй ялгыз калды» («Отец остался в одиночестве») Г. Камала, «Анасы кабере өстендә» («Над могилой матери»). Режиссер Г. Камал.

Типичная афиша революционной эпохи от 15 января 1918 г.: «Патриотический военный вечер. Спектакль «Денщик Гали». Дивертисмент (стихи, музыка, песни, танцы, балет, рассказ, декламации, кавалеристы, эскадроны поют песни, играют на курае, гимнасты, военные игры). Танцы». (Из архива ИЯЛИ).

В этих плакатах кроме революционной романтики, ура-патриотизма присутствует и суровая правда о жизни простых людей, о тяжёлых последствиях войны и разрухи.

По стилистике афиши первого десятилетия XX в. своей откровенной декоративностью, широким применением арабской вязи, национального орнамента близки к стилю своего времени (модерн), при этом перекликаются с оформлением татарских дореволюционных книг (заставки, бордюры, виньетки, прочие украшения типа зигзагов, ромбов и т. п.).

Но при всём разнообразии содержания эти афиши оставались чисто полиграфической продукцией рекламного характера, не претендуя на художественную ценность, которая отличает плакатное искусство 1920–1930-х гг.

В оформлении афиш татарского театра 1920-х гг. наблюдается отпечаток эстетики конструктивизма и агитационно-массового искусства. В первую очередь здесь мы усматриваем влияние экспериментального театра КЭМСТ, в котором работали художники М. Барашов, К. Чеботарёв, В. Фоминых, С. Хромов, взрывая привычное представление об афише. Афиша становится лаконичнее, часто ограничиваясь названием театра и спектакля, именами автора, постановщиков (режиссёра, художника, композитора, балетмейстера, исполнителей главных ролей). Следующая особенность – броскость афиш за счёт

выделения названия спектакля нарочито крупным шрифтом, варьирования букв по ширине и высоте, использования контраста между текстом и фоном.

Полный отказ от рисуночной графики в пользу типографских приёмов приводит к новой компоновке текста, слова дробятся на части, располагаются по диагонали, вкривь и вкось, уступают и по кругу. Как пишут исследователи конструктивистского плаката, «до 1917 года в театральной афише такого не было никогда» [8, с. 57].

Примером могут служить: «Ут» («Огонь») по пьесе Ш. Камала, где большой акцент сделан на шрифт «УТ» (на красном фоне), или название «IL» крупно выделено красным на белом фоне (спектакль «Ил» («Родина») по пьесе К. Тинчурина).

Таким же лаконизмом отличается плакат спектакля «Отелло», где первая буква «О» вытянута по всей высоте листа, а буквы на фоне красного флага превращаются в визуальный орнамент (спектакль «ОДВА» – «Одва»).

Часто стилизованные буквы названия спектакля передают настроение и характер спектакля (например, буква Т становится изображением молотка).

Ещё одна характерная особенность – крупные буквы, набранные в контрастных цветах (чёрно-белые, красно-чёрные, бело-красные), набранные треугольниками и квадратами, плашками, взятыми из стандартной наборной кассы, что вызывает ассоциации с узорами татарского ткачества.

Если типовые шрифтовые афиши печатались в одну, в две краски, то в афишах для гастрольных спектаклей цвета становятся разнообразнее по колориту: появляются жёлтый, коричневый, бронзовый.

Особенно интересны эксперименты с названиями, набранными в стиле «куфи», наиболее поддающиеся конструктивистской интерпретации.

Если в афише к спектаклю «Американ» по пьесе К. Тинчурина от 19 марта 1924 г. (коллекция Национального музея Республики Татарстан) буквы оформлены витиевато в стиле «цветущей куфи», то в афише Восточного вечера от 14 февраля 1929 г. «геометрической куфи», в сочетании с почерком «наск», более строг и изыскан. Стиль «куфи» присутствует на самой большой афише торжественного вечера, посвящённого 20-летию театра (1926).

Здесь впервые извещается о репертуаре детской труппы («Тычканга үлем, мәчегә көлке» – «Мышке смерть, кошке смех») и о выступлении студентов театрального техникума («Беренче адым» – «Первый шаг»).

Общеизвестно, что первые авангардные спектакли 1920-х гг. в татарском театре связаны с деятельностью татарского театрального техникума в сотрудничестве Р. Ишмурата с КЭМ-Стом и коллективом «Бомба» [9], идейным вдохновителем и организатором которого был актёр, режиссёр Асгат Мазитов (1900–1946).

К сожалению, плакатов авангардных спектаклей сохранилось не так много. В коллекции Казанского федерального университета имеется несколько афиш, дающих представление о характере и содержании подобных представлений. Например, показательный спектакль первого выпуска театрального отделения техникума искусств под руководством педагога М. Магдиева проходил в конструкциях в оформлении художника Никандрова (имя отсутствует) с участием хора, оркестра с обилием танцевальных номеров. На афише перечислены участники представления – будущие артисты татарского театра: Утяшев, З. Бикбулатова, Х. Гильманов, Ф. Нагаева, Г. Мансуров, Г. Хакимов.

Именно художники и режиссёры лефовского направления впервые используют киноmontаж, элементы цирка: например, афиши спектакля «58» – сочинение С. Валеева-Сулъвы в 4 действиях, 16 картинах, режиссёр К. Тинчурин, музыкальное оформление – С. Сайдашев, художник П. Сперанский (на латинице на татарском и русском языках).

Появляется коллаж с использованием фотографий художественного руководства театра, актёров в разной конфигу-

рации (в виде веера, по диагонали, по вертикали и т.д.) с перечислением текущего репертуара (классика, оригинальные произведения, переводные спектакли), даже помещается макет спектакля.

В конце 1920-х – начале 1930-х гг. в оформлении афиш используются фотографии ведущих актёров с указанием их заслуг: например, спектакль «Тахир – Зухра» от 27 января 1927 г., где по диагонали в стиле «наск» написано название, по краям даны фотографии Ф. Ильской и М. Магдиева (Национальный музей РТ).

В афише от 16–17 ноября 1932 г. наряду с актёрами, играющими главные роли, дополнительно сообщается об участии артистки Нафиги Араповой. В афише к спектаклю «Отелло», в обновлённой постановке, заявляется, что в роли Отелло – Мухтар Мутин. Чаще всего упоминаются имена народных артисток С. Гиззатуллиной-Волжской и Г. Болгарской, заслуженного артиста К. Тинчурина.

Об авторстве этих афиш невозможно судить, поскольку они не подписаны. В эти годы они разрабатывались наборщиками в типографии «Татполиграф», которые экспериментировали с возможностями наборной кассы. Появляются эмблемы, столь популярные в афишах русского театра XIX в., характеризующие особенности бурной индустриальной эпохи.

Эмблемы эти разнообразны. Очень эклектична эмблема Татарского государственного академического театра в афише спектакля «Үлмәс ханым» («Ульмесханум») от 5 февраля 1926 г. Как обычно, она помещена в центре наверху: на фоне шестерёнки, рассечённой надвое, изображение раскрытой книги, на листах которой нарисованы перья, симметрично расположен текст «тат.гос.театр» на русском языке и в арабской графике мелким шрифтом. А наверху – герб РСФСР.

Богаты изобразительными элементами эмблемы, встречающиеся на афишах конца 1920-х – начала 1930-х гг., обнаруженных нами в Музее С. Сайдашева. Крупно на переднем плане, на фоне индустриального пейзажа со строительными вышками, высотными домами изображены символы эпохи: справа – трактор, слева – книга. В центре композиции на фоне шестерёнки, серпа и молота – театральная маска. Тут же дана аббревиатура ТГТ – первые буквы названия «Татарский государственный театр».

Более лаконична эмблема Татарского государственного рабочего художественного театра, решённая в духе линогравюры К. Чеботарёва, где на фоне развевающегося знамени висит фигура пролетария. В этой постановке премьерного спектакля «Саклан, шартламасын!» («Берегись, взорвётся!») режиссёром А. Мазитовым впервые упоминается имя художника А. Силантьева, ранее не встречавшееся в литературе по театру (9–11 декабря 1935 г.).

Театральные афиши конца 1920-х – начала 1930-х гг. сообщают нам не только о появлении нового пролетарского зрителя, но и о тех мерах, которые предпринимали государство и руководство театров в целях привлечения народных масс в новое искусство. Во-первых, приобщая простого зрителя к театру, призывают к определённой культуре поведения: кроме названия спектакля дополнительно сообщается: «После третьего звонка запрещается вход в зрительный зал. Снимать верхнюю одежду обязательно. Цена билета от 50 копеек до 1,5 рубля. Продаются льготные билеты».

Появляется абонементная система. Например, афиша спектакля «Кандыр буе» – «На Кандре» (1932) гласит: «по заявкам предприятий 30–40%-ная скидка, продаются абонементы по 3, 5, 8 рублей». «Профсоюзам и фабзавместкомам, заключившим договоры по заявкам своих областных отделов, билеты выдаются в кредит» (афиша от 6–9 декабря 1932 г. из коллекции КФУ, извещающая о премьерном спектакле «Тукучы Әсма» («Ткачиха Асма») по пьесе Ф. Бурнаша).

Специально организуются культпоходы рабочих в театр. Например, спектакль «Одва» по пьесе Г. Минского в постановке С. Валеева-Сулъвы (художник П. Сперанский) 11 марта 1931 г. был показан только рабочим Пролетарского района.

А спектакль «Булат бабай семьясы» («Семья Булат бабая») по пьесе К. Наджи был поставлен в 1933 г. режиссёром К. Тинчуриным (художник П. Сперанский, балетмейстер Г. Тагиров) ко II съезду колхозников и ударников «социалистических полей и животноводства». Ударникам труда и хорошим производственникам Казани билеты продаются со скидкой 40% на весь сезон и оставляются постоянные места. Дети до 16 лет в театр не допускаются. (Афиша премьеры спектакля «Беренче чәчәкләр» – «Первые цветы» по пьесе К. Тинчурина от 14–16 февраля 1935 г., на латинице. Художник М. Абдуллин).

Театральные афиши и плакаты позволили нам также восстановить репертуар театров, имена постановщиков (режиссёра, художника, композитора и т.д.), ранее не упомянутых в справочниках и не вошедших в известные печатные издания. Уже в первые годы существования Передвижного колхозно-совхозного театра спектакли оформлялись профессиональными художниками. Так, на афише значится фамилия Грибкова (инициалы отсутствуют) в постановке режиссёра С. Амутбаева «Шартлау» («Взрыв») от 5 декабря 1935 г. Мы узнали, что спектакль «Вөждан» («Совесть») оформлял художник Ю. А. Антонычев (режиссёр С. Валева-Сулва, композитор С. Сайдашев). Существовали и малые формы, на афишах которых наряду с перечислением основного репертуара сообщалось не только о предстоящем концерте с участием известного комика Х. Шункарова и гармониста Г. Шаулиханова под руководством А. Камала, но и о тех основных задачах, которые стояли перед театром: пролетарское искусство является самым острым орудием в строительстве социализма, в претворении в жизнь директив ленинской коммунистической партии и т.д. (из коллекции Казанского федерального университета).

На афише спектакля «Корыч ничек чыныкты» («Как закалялась сталь») 1938 г. впервые встречается имя художника А. Г. Лугарева (режиссёр Б. Фердинандов, муз. оформление Б. Виноградов, хормейстер В. И. Красовский).

В середине 1930-х гг. с приходом М. Абдуллина, первого профессионального татарского театрального художника, на афишах начинают указывать и основной состав технического персонала постановочной части, чего ранее не наблюдалось (заведующий монтажной частью, машинист сцены, заведующий костюмерным цехом, заведующий осветительной частью, парикмахер), что свидетельствует о возросшем уровне профессионализма, о персональной ответственности кадров.

Нам удалось восстановить и дополнить список спектаклей, оформленных П. Т. Сперанским, одним из первых профессиональных художников татарского театра: «Рабиндар» (Х. Вафа, 1930), «Камиль» (Х. Такташ, 1931), «Кара күләгәләр» – «Чёрные тени» (А. Т. Рахманкулов, 1931), «Одва» (Г. Минский, 1931), «Таулар» – «Горы» (Ш. Камал, 1931), «Язулы яулык» – «Платок с надписью» (С. Баттал, 1931), «Сөрәм» – «Копоть» (Х. Жами, 1931), «Өермә» – «Буря» (А. Зулкарнаев, 1932), «Тургай» – «Жаворонок» (К. Тинчурин, Р. Ишмурат, 1932), «Коварство и любовь» (Ф. Шиллер, 1932). Обнаружены неточности в атрибуции спектаклей. Например, «Первые цветы» К. Тинчурина в 1935 г. был оформлен художником М. Абдуллиным, а не П. Сперанским.

Театральные афиши и плакаты сообщают нам ценные сведения о художественном оформлении спектаклей. Например, газета «Йолдыз» информирует читателей о том, что 18 декабря 1915 г. труппой «Сайяр» под руководством Г. Кари-

ева ставится спектакль «Без вины виноватые» со специально сделанными декорациями. Для спектакля «Голубой палас» от 15 апреля 1923 г., где роль Узбека исполнял К. Тинчурин, были сделаны специальные декорации и оружие. В постановке Г. Девишева «Адашкан кыз» («Заблудшая девушка») 13 ноября 1927 г. впервые на татарской сцене появляется поворотный круг (Национальный музей РТ). В спектакле «Хусаин Мирза» в 1927 г. (режиссёр Г. Девишев, художник П. Беньков) впервые были использованы прожекторы (музей С. Сайдашева).

Анализ показал, что театральная афиша, в отличие от спектакля, продолжает жить своей автономной жизнью, полностью сохраняя свою самодостаточность во времени и пространстве, является ценным документом эпохи, повествующим о многом: о репертуарной политике театра, об авторах постановки, об исполнителях; о вкусах зрителей и эстетических потребностях времени, т.е. о театральной политике своей эпохи. На мой взгляд, есть чему поучиться менеджерам, руководителям современных театров.

В последние годы с развитием театрального дела в республике всё больше возрастает роль афиши и плаката не только как рекламной продукции, но и как произведения искусства, представляющего свою художественную ценность, поэтому целесообразно было бы все коллекции собрать воедино, в одном музее, сделать это богатство доступным и зрителю, и исследователям.

¹ Цирк в Казани ведёт своё начало от цирка братьев Никитиных, для которого в 1890 г. было построено специальное здание // Татарстан: Иллюстрированная энциклопедия / гл. ред. А. М. Мазгаров, отв. ред. Г. С. Сабирзянов. – Казань: ГУ «Институт Татарской энциклопедии АН РТ», 2013. [10, с. 772].

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. Аитов Л. Безнең остазыбыз // Г. Камал турында истәлекләр. – Казан: Тат. китап нәшр., 1979. – С. 105–106.
2. Архив театра им. Г. Камала.
3. Благов Ю., Ключевская Е. Мир театральной афиши // Казань. – 2002. – № 3–4. – С. 89–99.
4. Гиззат Б. Первая театральная афиша // Советская Татария. – 1956. – 30 дек.
5. Каримуллин А. Татарская книга начала XX века. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1974. – 320 с.
6. Корнилов П. Казанский плакат. – Казань, 1929. – 29 с.
7. Кумысников Х. Истоки сценического реализма. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1982. – 136 с.
8. Лалина К. Конструктивизм на марше: театральный плакат 1920-х – 1930-х годов // Сцена. – 2013. – № 5 (85). – С. 57–61.
9. Султанова Р. Константин Чеботарёв и татарский театр // Сцена. – 2003. – № 24. – С. 39–41.
10. Султанова Р. Современная сценография Татарстана. – Казань, 2003. – 48 с.
11. Татарстан: Иллюстрированная энциклопедия / под общ. ред. А. М. Мазгарова, Г. С. Сабирзянова. – Казань: ГУ «Институт Татарской энциклопедии АН РТ», 2013. – 828 с.
12. Улемнова О. Л. Сметая веками насевшую пыль... Графический коллектив «Всадник» (1920–1924). Каталог выставки. – Казань, 2014. – 264 с.
13. Улемнова О. Л. Искусство графики Татарстана 1920–30 годов // автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2005. – 29 с.
14. Червоная С. М. Искусство Советской Татарии. – Москва: Изобразительное искусство, 1978. – 296 с.



РАННИЙ ШЕЛКОГРАФСКИЙ ЭСТАМП В РОССИИ

А. Б. Парыгин

В хронологической последовательности рассматривается вопрос развития творческой шелкографии в искусстве России 1900–1970-х гг. Приводится уникальная, собранная автором информация по художникам России, работавшим в этой технике.

Ключевые слова. Шелкография, сериграфия, эстамп, графическое искусство, виды графики, русское искусство XX века, печатные техники.

EARLY SERIGRAPH PRINTS IN RUSSIA

A. Parygin

Questions of the development of creative art serigraphy in Russia in 1900–1970 is considered in chronological sequence. Unique information collected by author about Russian artists who worked in this technique is presented.

Key words. Silkscreen printing, serigraphy, printmaking, graphic art, the Russian art of the XXth century, the types of graphics, printing techniques.

В начале статьи скажу несколько необходимых слов по истории применения и развития техники в России. Первые, из обнаруженных мной в результате длительных поисков [1], свидетельства о шелкотрафаретном методе, обозначавшемся тогда терминами «фильмдрук», «фотофильмдрук» или «фильм-печать», относятся к 1936 г., времени, когда этот способ печати начали внедрять на московских шёлконабивных предприятиях «Красная роза» и комбинате им. П. П. Щербакова.

Обращая внимание на названия техники, имеющие явное немецкое происхождение, можно с большой долей уверенности утверждать, что и сама технология была заимствована из этой страны, а первая русскоязычная статья «Изготовление шаблонов для фильмпечати» [2, с. 68–69], вышедшая в СССР в 1937 г., являлась переводной с немецкого языка, что подтверждает подобное предположение.

Речь в этом небольшом материале (менее 1,5 страниц) шла исключительно о технологии печати и рецептурах растворов. Описывались: 1. Лаковое покрытие; 2. Способ резервирования; 3. Хромжелатиновый, фотохимический способ.

Документированная информация о существовании шелкографии в России в более ранний период (1900–1920-е гг.) отсутствует. Однако полностью исключить подобную возможность нельзя; в частности, мне удалось обнаружить косвенные свидетельства или, точнее, разрозненные следы применения шелкотрафарета в самом начале XX в. Заметим, что в США 1910-х гг. шелкотрафаретная технология уже была известна и имела практическое применение [3]. При этом мировое распространение технологических новинок в области печати и полиграфии в те годы было достаточно быстрым, но избирательным. Также надо учесть отсутствие в названный период единого общепринятого терминологического обозначения техники и её вариаций.

Как о примере ранней русской шелкографии речь может идти об обложке книги «Набойка в России», отпечатанной в типографии Товарищества И. Д. Сытина в 1912 г. Издания И. Д. Сытина, владевшего двумя самыми крупными в Москве и хорошо оборудованными типографиями, отличались высоким уровнем полиграфического исполнения. По моему мнению, подкреплённому заключением опытных специалистов в области ручной печати, характер изображения трёхцветного растительного орнамента и его специфика (толщина красочного слоя, плавность внешнего контура узора, отсутствие сле-



*Н. И. Фешин.
Портрет Надежды Михайловны Сапожниковой. 1916.
Холст, масло. 121 x 131.
Из собрания ГМИИ РТ, Казань*

дов отжима доски и т. п.) с большой долей вероятности указывают на технику тушевой шелкографии.

Как минимум один раз использовал технику шелкографии или близкий к ней тот или иной вариант сеточной печати живописец и график Николай Иванович Фешин (1881–1955). Речь идёт о холсте «Портрет Надежды Михайловны Сапожниковой (на фоне обоев)», написанном мастером в 1916 г. в Казани (из коллекции Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан), на нём портретируемая изображена сидящей в белом бальном платье, на декоративном фоне стены с обоями. Эти обои с цветочным орнаментом, занимающие значительную часть поверхности холста, точно повторяют оригинальный узор интерьера в мастерской модели (о чём свидетельствуют фотографии того времени). Они-то и были выполнены художником с использованием сеточной печати, нанесённой в одну краску (светло-фиолетовую) – по светло-жёлтой подложке, сделанной флейцем. Подобный опыт применения сеточной техники в станковой живописи является локальным, но, вместе с тем, первым в мировом художественном процессе, на много десятилетий опережая подобную практику художников американского поп-арта (Роберта Раушенберга, Роя Лихтенштейна, Тома Вессельмана, Энди Уорхола и др.) [1, с. 65–67].

Упомянем здесь и один из способов декорирования интерьера стекла, бытовавший в 1900-е гг. в Санкт-Петербурге, – трафаретная печать бронзовой краской орнаментальных композиций на филёнках входных дверей жилых домов. Некоторые из них ещё сохранились в парадных городах на Петроградской стороне. Заметим, что удачные опыты подобного применения шелкографии проводились в Европе. Например, в середине 1920-х гг. «...в Норвегии и Дании <...> были проведены эксперименты с идеей <...> использования её [шелкографии] для создания надписей золотом на стекле» [10, с. 90].

В 1930-е гг., насколько можно судить по немногочисленным публикациям того времени: «...набивка сетчатыми шаблонами (фильмдрук) приобрела... широкое распространение» [4, с. 20–23]. По свидетельству И. А. Натансона, автора первой отечественной монографии по техникам фильмпечати, в 1940-е гг. она уже использовалась не только в текстильном производстве: «...способ фото-фильмпечати находит применение... так-

же в «шелкографии», т. е. для печатания рисунков, главным образом портретов и фоторепродукций на бумаге» [5, с. 4].

Хотя в цитируемом фрагменте речь идёт, в основном, о прикладной шелкографии, нельзя исключать, что опыты по печати авторских эстампов через сетчатые трафареты предпринимались советскими художниками-графиками уже в конце 1930-х гг.

Для сравнения обозначу, что в США середины 1930-х гг. шелкография, как эстампная и плакатная техника, с успехом применялась рядом художников Нью-Йорка [1, с. 50–55].

Некоторому приближению к подобному тезису служат шелкографии (именно этим словом и обозначенные на прилагавшихся ярлыках, что является наиболее ранним из известных нам употреблений термина «шелкография» в России), выполненные в середине 1940-х гг. в скульптурно-производственных мастерских московского филиала комбината «Всекохудожник», располагавшегося тогда в старинном особняке на Кузнецком, бывшем Пассаже Сан-Галли (с 1953 г., после ликвидации мастерских и по нынешний день, здание это принадлежит Московскому дому художников).

В целях своевременного и качественного выполнения растущих государственных заказов и наполнения потребительского рынка недорогой художественной продукцией в самом начале 1930-х гг. по всей России стали создаваться отделения «Всекохудожника» (Всероссийского кооперативного товарищества «Художник», образованного в сентябре 1928 г.). Являвшееся прообразом Художественного фонда РСФСР, товарищество было призвано обеспечить заработок художникам, финансирование отчётных выставок и творческих поездок (реорганизовано в июле 1953 г. с передачей всех функций Художественному фонду СССР).

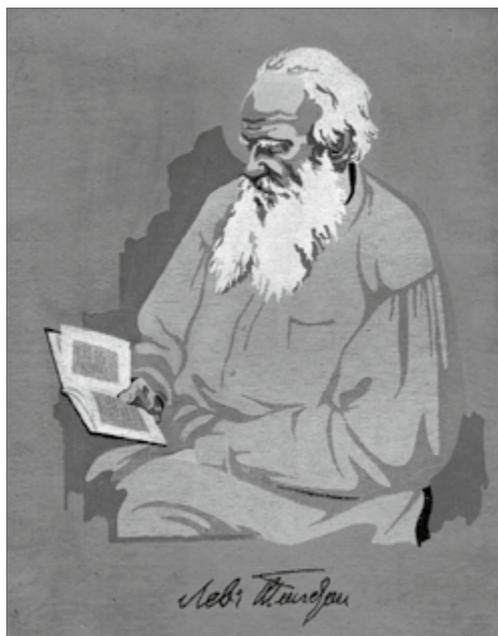
Устраивались под эгидой «Всекохудожника» и передвижные выставки советского эстампа, на которых, как видно из каталогов, демонстрировались гравюры на дереве, линогравюры, офорты, литографии и монотипии.

Всего за три года (1944–1946) в Москве было выпущено тринадцать отпечатанных шелкографией портретов русских литераторов и военачальников, предназначавшихся для украшения интерьеров общественных библиотек и школ. В их число входят листы: Горький М., Чехов А. П. (1944); Лев Толстой, Крылов, Кутузов (1945); Гоголь Н. В. (1946) и др. [6, с. 4]. Все работы примерно одного сравнительно небольшого размера (примерно 31 x 24 см) отпечатаны на картоне в цвете (6–8 сеток), в довольно типичной для той эпохи коричневато-серой гамме тиражом 10000 экземпляров каждой. При этом, несмотря на то, что с мастерскими «Всекохудожника» сотрудничали довольно известные мастера, все шелкографские листы не имеют персонализированного авторства, а часть из них исполнена по живописным оригиналам XIX в.

В 1946 г. серию тиражированных в цветной шелкографии портретов деятелей классической русской литературы XIX в. выпустили Художественно-производственные мастерские Дирекции художественных выставок и панорам. Работы: Гоголь Н. В., Грибоедов А. С., Достоевский Ф. М., Некрасов Н. А., Островский А. Н., Пушкин А. С. и целый ряд других (всего более 12 листов) были отпечатаны на несколько порядков меньшим тиражом – 1500 экземпляров каждый, но также оставались неавторизованными.

Сразу следует оговориться, что оригиналов, репродукций или документированных упоминаний подписных станковых шелкографий, созданных в СССР в 1920–1950-х гг., несмотря на многолетние активные поиски, мне обнаружить не удалось.

В конце 1940-х – начале 1950-х гг. прикладная форма шелкографии – каллихромия, разработанная специально для создания факсимильных репродукций с картин, находит применение в Московских художественно-производственных мастерских театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. Этим методом здесь изготавливали полноцветные репродукции живописных произведений (в основном портреты), утверждавшиеся затем худсоветом Управления культуры Мосгорисполкома. К тому времени уже официально существо-



Анонимный автор.
Лев Толстой. 1945.
Картон, цветная шелкография. 30,7x24.
Из собрания А. Б. Парыгина, Санкт-Петербурга

ет и профессия или, точнее, специализация «художник-шелкограф», именно с таким обозначением в штате мастерских театра в те годы числилось несколько человек, в частности – шелкограф М. С. Баракова.

Печатавшиеся масляными красками на грунтованных холстах, натянутых на подрамник, в 10–50 прогонов, копии на первый поверхностный взгляд получались практически неотличимыми от оригиналов, даже для специалистов, поскольку достаточно точно передавали тон, фактуру и толщину красочного слоя. Этот материал поступал в открытую продажу, например, Портрет А. С. Пушкина можно было приобрести, как свидетельствует бирка на обороте, за 170 рублей (отдельные образцы подобного производства до самого недавнего времени украшали стены залов для научной работы на втором этаже РНБ в Петербурге).

Примерно в те же годы технику шелкографии использовали для декорирования настенных ковров-панно. Большая часть таких произведений печаталась в 10–12 красок на чёрном флоке. Размер ковров с изображением пейзажей, как правило, с присутствием лесных животных, например оленей или медведей, доходил до полутора метров по большей стороне. Заметим, что во Франции в 1941–1948-е гг. Анри Матисс, впервые обратившийся к этой технике, делает свои великолепные шелкографские панно на ткани серии «Океания» (размером почти 4x2 метра).

В эти же годы в России шелкография использовалась в прикладной графике, в практике художников-оформителей, для печати разнообразных афиш, табличек, вывесок и бирок, требовавших создания незначительного количества идентичных цветных изображений. На данный момент самый ранний образец, который есть в моей коллекции советской прикладной графики, датирован 1948 г. – это отпечатанная шелкографией в 4 цвета грамота Ленинградского отделения Всесоюзного спортивного общества «Труд» (35,3x23 см). Есть у меня и похожая грамота 1954 г.

Более поздним примером графического дизайна 1960-х гг., является отпечатанная на картоне в 4 краски (красным, чёрным, белым и жёлтым) табличка О пожаре звоните 01 (15x13 см), главным персонажем которой является угрожающе чёрный гробоподобный телефон с жирным белым контуром на ярко-красном фоне. Делались подобные вещи и в 1970-е гг.



Анонимный автор.
Грамота ДСО Труд (фрагмент). 1948.
Бумага, цветная шелкография. 35,3х23 (лист).
Из собрания А. Б. Парыгина, Санкт-Петербург

Из тех, что есть у меня, – исполненный в один прогон двухцветный плакат Двери подвала и чердаков запирайте сами на замок (ок. 1975), 30,5х40,1 см). Подавляющее большинство подобных вещей, дошедших до наших дней в единичных экземплярах, необычайно интересны, по крайней мере, с точки зрения чистоты образа застывшего в них времени. В Ленинграде 1960–1970-х гг. на базе КГИ шелкографией печатались малотиражные авторские плакаты. В то время с Графическим комбинатом сотрудничали заметные профессиональные художники и делались достойные работы.

Более активно проводить эксперименты по применению шелкотрафарета для авторской художественной печати столичные графики начали только в самом конце 1950-х – начале 1960-х гг., что случилось, отчасти по причине некоторой общей социальной и творческой либерализации, произошедшей в Советском Союзе, – так называемой оттепели. Отчасти под влиянием прошедших в Москве и Ленинграде выставок: в 1956 г. – французской книги и художественной французской репродукции, на которых демонстрировались интересные образцы ручных трафаретных копий с живописных оригиналов мастеров парижской школы; выставки Пабло Пикассо (Москва, 1956); Национальной выставки США (Москва, 1957), на которой экспонировалась живопись абстрактных экспрессионистов (А. Готлиба, В. Де Кунинга, Д. Поллока, М. Ротко и др.); организованного в 1957 г. в Москве VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов и проводившейся под его эгидой Международной выставки (участвовало 52 страны); и, наконец, выставки американской графики (1963), на которой были представлены и авторские шелкографии.

С другой стороны, в марте 1957 г. на Всесоюзном съезде советских художников, на основе постановления Совета Народных Комиссаров СССР от 21 июня 1939 г. «Об образовании Союза советских художников СССР», создается Союз художников СССР (СХ СССР), объединивший существующие с 1932 г. городские, областные, краевые и республиканские союзы советских художников, созданные на основе постановления ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций». Как было отмечено: «Задачей союза является содействие художникам в создании, на основе метода социалистического реализма, высокоидейных и художественно-совершенных произведений, воспи-

тывающих советский народ в духе коммунистических идей и советского патриотизма. Союз осуществляет идейно-политическое воспитание своих членов, ведёт работу по повышению их профессионального мастерства, участвует в широкой популяризации достижений советского искусства среди народных масс» [7, с. 234].

При СХ СССР, на основании постановления СНК СССР от 4 февраля 1940 г., был организован Художественный фонд СССР, имевший множество отделений в разных городах России. В состав ХФ СССР были включены производственные предприятия (заводы, фабрики, комбинаты, мастерские), салоны-магазины и дома творчества, выполнявшие заказы на создание произведений изобразительного искусства, оформление выставок, общественных зданий и многое другое.

Из всего вышеперечисленного проистекает специфика бытования шелкографии в Советской России 1960–1970-х гг., к которой, с одной стороны, как к знаку раскрепощённого и свободного западного искусства испытывали интерес «неофициальные» художники, с другой – как к способу агитации и тиражирования изображений – «официальные».

В самом конце 1950-х гг. определённых успехов в шелкографическом эстампе добилась группа московских художников, работников Художественного фонда, возглавляемая Павлом Мироновичем и Борисом Корешковым (впрочем, сами они были скорее технологами, чем художниками). «Изобретателями были разработаны специальные рецептуры коллоидных крахмало-белковых загусток-наполнителей, позволявших производить высококачественную тиражную печать гуашевыми красками» [8, с. 57], что дало возможность Художественному фонду в 1959 г. запатентовать их изобретение в СССР, Бельгии, Франции и Англии. В дальнейшем Мироновичем проводились опыты получения эстампов в технике сквозной печати акварелью.

«Сквозная печать» – именно это название стало применяться московскими графиками с начала 1960-х гг. для обозначения художественной шелкографии, в Ленинграде же предпочтение отдавали традиционному термину – «шелкография».

Однако, вероятно, по причинам технологической сложности «эстамп гуашью» не нашёл в то время достаточно широкого применения. Сохранилось крайне незначительное количество шелкографических работ, сделанных в 1960-е гг.; произошло это отчасти потому, что создавались они в небольшом количестве экземпляров, как, например, лист Андрея Мирошниченко Рябина (1962). При этом надо заметить, что целый ряд московских художников, членов МОСХа, довольно удачно опробовал новую для них технику печати. Правда, приходится признать, что, несмотря на неоспоримые достоинства, реалистические композиции с традиционными трактованными мотивами пейзажей и натюрмортов, исполненные в 6–8 прогонах, скорее, имитировали технику гуаши и акварели, нежели выявляли специфический язык шелкографии.

Тиражные графические листы начали выпускаться на базе Московского отделения Художественного фонда РСФСР только в середине 1970-х гг. Оговоримся, термин «тиражные» обозначает здесь эстампы, отпечатанные в количестве около 500 экземпляров; именно такими тиражами выпускались шелкографии МОХФ.

Работа строилась следующим образом: художники разрабатывали эскизы, которые затем вручную раскладывались по цветам и переводились на шелкографическую сетку техническим персоналом, процесс печати также осуществляли профессиональные мастера. Затем листы, как правило, подписывались художниками, а на обороте приклеивалась бирка МОХФ РСФСР с указанием фамилии автора, названия, года создания и тиража.

В этот период с мастерской постоянно сотрудничали Галина Завьялова – Залив Петра Великого (1960), Баньки Вахонинские, Дорога в Новомосковском (1970), Осень в Новогорске (1975), Верхняя Троица (1977); Юрий Ребров – В парке (1971), Голубая весна (1971), Голубые тени (1975); Иван Рога-



И. Н. Воробьева.
Дом Вульфова в Берново. 1972.
Бумага, цветная шелкография.
23 х 36.
Частная коллекция

нов – Дорога в горах (1971); Ирина Воробьева (1932–1993) – Омут «Русалка» (1971), Двое и солнце (1975); Татьяна Буракова – Осенние зонтики (1975); Виктор Пятков – Жарки (1975), Рябина (1975); Елена Титова – Ландыши (1975), Мимоза (1974), Весенний натюрморт (1977), а также Иван Фомин, Елена Трошина-Дейнеко, Нелли Щукина и некоторые другие художники.

Как видно из названий, большую часть шелкографий (на 99% цветных) составляли лирические пейзажи и цветочные натюрморты. Помимо них печатались разнообразные вариации на сказочные сюжеты, представляющиеся сейчас своеобразными памятниками массовой культуры того времени, тиражированные образцы которой можно обозначить как «соц-поп».

Назовём некоторые из них: Юрий Петров – Колобок и заяц (1974), Кот в сапогах (1974), Иван-Царевич и Жар-птица (1974); Надежда Мощевитина – Конёк-Горбунок (1975), Три девицы (1975); Сергей Харламов – Золушка (1974), Гулливер (1975); Николай Попов – Конёк-Горбунок (1977); Валерий Ельцев – Золотая рыбка (1978), Золотой петушок (1978). Функционально эти эстампы предназначались для украшения интерьеров общественных учреждений: детских садов, школ, поликлиник, гостиниц и других присутственных мест.

Для получения более объёмного представления о масштабах данного производства приведём некоторые цифры. Более чем за 20 лет работы шелкографских мастерских МОХФ всего было издано 329 тиражных эстампов (135 эстампов – в 1970-е гг. и 194 – в 1980-е гг.) общим тиражом свыше 164500 экземпляров. Пожалуй, самое значительное количество шелкографских листов имеет авторство заслуженного художника РСФСР Юрия Реброва – Белая ночь (1980), Портрет В. И. Ленина (1982), Движение осени (1986), Вечер (1987) и многие другие (всего более 87 вещей, общий тираж его шелкографий превышает 43000 отпечатков).

В Ленинграде с конца 1960-х гг. фотофильмпечатать как способ декорирования тканей преподавалась студентам текстильного факультета ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой. Примерно в то же время аналогичный курс был введён в Ленинградском текстильном институте.

В 1972 г. в мастерской Комбината графических искусств Ленинградского отделения ХФ РСФСР методом шелкографии отпечатали три композиции иллюстратора и художника книги Игоря Ершова: Кот да петух, Воронята, Репка и некоторые другие. Изданные тиражом 400 экземпляров каждая, они являются единственными образцами ленинградской тиражной шелкографии 1970-х гг.

Следующий опыт выпуска шелкографского эстампа относится только к 1989 г., когда в КГИ было отпечатано несколько композиций, в том числе лист Игоря Урусова – Сосны у моря (тираж – 200 экземпляров).

Во второй половине 1970-х гг. к авторской сеточной печати обращаются некоторые художники ленинградского андеграунда. Пример – графический лист Алека Рапопорта Краткое житие Евфросина-повара (памяти П. Флоренского) (1978). Композиция, по подходу к материалу и решению близкая обрезной гравюре на дереве (белым по чёрной бумаге), вместе с тем обладает пластикой, свойственной именно шелкографии.

Надо заметить, что, несмотря на ореол новой и прогрессивной технологии в авторской печати, пришедшей в западном искусстве на смену классическим техникам, в СССР 1950–1980-х гг. редкие художники шли дальше разовых экспериментов. Даже в каталоге IV Всероссийской выставки эстампа, проходившей в столице в 1989 г., среди огромного числа литографий, офортов, линогравюр, ксилографий и резцовых гравюр мы можем обнаружить лишь 23 шелкографии, принадлежащие 8 художникам из Ленинграда и Москвы (москвичи – С. Б. Аверьянов, Б. Ф. Бельский, О. В. Ездоков, Ю. Б. Могилевский, А. И. Якимов и ленинградцы – Н. М. Томарев, Ю. С. Тризна, А. Г. Ястребинецкий) [9].

Достаточно широко шелкография начинает применяться в России только в самом конце 1980-х – начале 1990-х гг. В этот период в Ленинграде и Москве появляется ряд печатных мастерских, ориентированных на творческую шелкографию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Парыгин А. Б. Искусство шелкографии. XX век. История, феноменология, техники, имена. – СПб.: СПГУТД, 2010. – 304 стр. цв. ил.
2. Изготовление шаблонов для фильмпечати // Шерстяное дело. – 1937. – № 3.
3. Hiatt H. L. Silk Screen Process Knowledge. – Indianapolis, 1922.
4. Штейн И. Набивка сетчатыми шаблонами // Текстильная промышленность. – 1946. – № 1.
5. Натансон И. А. Набивка тканей по способу фотофильмпечати. – М., 1952.
6. Летопись изобразительного искусства, 1945. – № 2; 1946. – № 3.
7. БСЭ. – 2-е изд. – Т. 40.
8. Миرونчик П., Зайцев А. Новый вид эстампа // Художник. – 1972. – № 2.
9. IV Всероссийская выставка эстампа: каталог. – М., 1989 [без пагинации].
10. Chinese Artists Learn Method of Screen Process Reproduction // Signs of the Times. – 1927.

ЛИТОГРАФИИ АЛЕКСАНДРА ВЕДЕРНИКОВА: МАСШТАБ ЯВЛЕНИЯ, СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ, КРУГ СЮЖЕТОВ

А. И. Струкова

Статья посвящена работе Александра Семёновича Ведерникова (1898–1975) в технике литографии. Художник отдал ей более тридцати лет, создав около 400 произведений. Он освоил весь диапазон жанров, кроме портрета, – пейзаж, натюрморт, жанровые сцены, изображение моделей, активно разрабатывал гибридный жанр, который можно условно назвать «окна». Особое внимание уделено стилистическим особенностям литографий Ведерникова на разных этапах его обращения к этой технике.

Ключевые слова. Литография, творчество А. С. Ведерникова, экспериментальная полиграфическая мастерская в Ленинграде, цех эстампа, советское искусство 1930–1970-х гг.

LITHOGRAPHS OF ALEXANDER VEDERNIKOV: SCALE OF THE PHENOMENON, STYLISTIC FEATURES, RANGE OF SUBJECTS

A. Strukova

The article is devoted to the work of Alexander Semenovich Vedernikov (1898–1975) in lithography. The artist gave it more than thirty years, creating about 400 works. He has mastered the full range of genres besides portrait – landscape, still life, genre scenes, figure drawings and actively developed a hybrid genre that might be called “windows”. Particular attention is paid to stylistic features of lithographs by Vedernikov at different stages of him using this technique.

Key words. Lithography, A.S.Vedernikov, Experimental printing workshop in Leningrad, Print shop, Soviet art of the 1930–1970-ies.

Выставка «Цветной станковый эстамп» прошла в Русском музее в 1936 г. Из советских художников на ней были представлены: Горшман, Пахомов, Поляков и др. [14, с. 24]. Литография «прочно вошла в полиграфический обиход» [7, с. 17] в конце 1930-х гг. Она широко использовалась для создания и тиражирования портретов (руководителей партии и правительства, деятелей искусства, военных летчиков и т.д.); перед войной Экспериментальная полиграфическая мастерская в Ленинграде переживала свой расцвет, который был отмечен в печати, однако похвалы сопровождали дежурные сетования на безыдейность: «Московский эстамп страдает какой-то ненайденностью своей формы (формат, поля, подписи), унылым цветом и подчас недостаточной полнотой и иллюстративностью своего образа. Ленинградские художники в большинстве своём работают в цвете, но тематические вещи удаются им пока слабо. Внешне проблема настенной картинке ими разрешена вполне. Ленинградские эстампы радуют глаз и прекрасно смотрятся на стене. Но если по старым лубкам и гравюрам историки могут писать о человеческой культуре, то разве наши эстампы говорят что-либо о нашей эпохе? Очевидно, здесь находится узел этой темы. Камерный эстамп станет настоящим народным искусством только тогда, когда сумеет вобрать и отобразить то, чем живёт наша эпоха» [20, с. 15].

Во многих источниках указывается, что Александр Ведерников начал работать в технике литографии в 1939 г. [17, с. 25; 16, с. 58; 8, с. 148], однако известна, по меньшей мере, одна литография этого художника, датированная 1938 г. и ошибочно названная при публикации в каталогах 2009–2013 гг. «Ленинград. Вид на Мойку из окна мастерской» [16, с. 59; 8, с. 36, 148]. На самом деле изображение представляет собой «Вид из окна на канал Грибоедова и Свято-Исидоровскую церковь». Этот пейзаж Ведерников изображал неоднократно в разных техниках на протяжении 1930–1950-х гг. По композиции литография 1938 г.



А. С. Ведерников.
Интерьер. 1968.
Бумага, цветная литография. 50х39,5.
Собрание Р.Д. Бабичева, Москва

в точности повторяет картину «В солнечный день» (1936, Харьковский художественный музей, ранее в собрании И. Я. Лучковского). Однако этот лист Ведерникова отнюдь не напоминает «трёхцветную репродукцию живописи» [В этом обвинял критик некоторые литографии ленинградских художников. 7, с. 18], художник с самого начала пользуется специфическими графическими средствами, усиливая плоскостность и условность изображения.

Возможно, своеобразной школой работы в технике литографии стало для Ведерникова создание открыток по эскизам Николая Лапшина. В 1941 г. Лапшин начал терять зрение. Серия открыток с видами Ленинграда оказалась последней работой Николая Фёдоровича и была выполнена Ведерниковым по эскизам Лапшина и под его контролем. Творческий процесс был чётко разделён Лапшиным на этапы, а наблюдения природы логично переводились на язык литографии, в основе образа лежала продуманная изобразительная формула. «Как он утверждал, разработанный им метод осуществлял гораздо совершеннее, чем он сам, его друг А. С. Ведерников. Именно на основе логики цветового анализа Ведерников с таким блеском делал свои цветные литографии, в которых процесс последовательности наложения был заключён в самой природе литографской цветной печати. В какой-то период Ведерников материал литографии предпочитал любому другому материалу, считая его наиболее совершенным для решения тех живописных задач, которые он ставил», – отмечал в своих мемуарах художник Василий Власов [5, л. 8].

Акварели и литографии Ведерникова периода блокады немногочисленны. Их особенность заключается в том, что только даты, проставленные художником, сообщают о времени создания этих работ. Ведерников избегал изображения войны, не только следов бомбёжек, но даже фиксации тех изменений, которые произошли в облике города. К блокадному времени относится несколько литографий – «Чернышев мост» (1942, собрание С. К. Никулина, Москва), «Зима на Тучковой набережной» (1942, собрание С. Э. Мазайс, Санкт-Петербург). Цветовая палитра литографии «Чернышев мост» аскетична по сравнению с такими довоенными произведениями, как «Вид из окна на канал Грибоедова и Свято-Исидоровскую церковь» (1938,

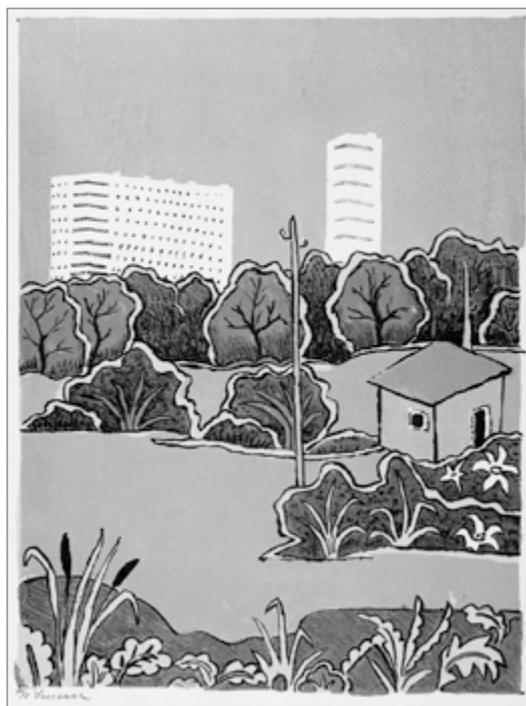
собрание С. К. Никулина). Судя по литографированным выпускам «Боевого карандаша», причина этого заключалась не в ограниченном количестве материалов в условиях блокады. Ведерников сознательно выбирал почти монохромное цветовое решение. При всей суровости образа эта литография очень декоративна. Тёмный силуэт моста выделяется на фоне широких заснеженных поверхностей. Но это противопоставление не кажется резким и неестественным. Часть изображения, построенную на контрасте, «обволакивает» скопление размытых пятен, диагональных линий. Дальние планы погружены во мглу и снежную морось. Небо и ряд домов на набережной, уходящих к горизонту, изображены с помощью размытки кистью. Этот приём, популярный в ленинградской довоенной литографии, удачно использован для изображения атмосферы, снежной мглы, окутывающей город. Некоторые неточности изображения можно объяснить обстоятельствами военного времени. Рисование на улицах с натуры было очень затруднено из-за шпиономании, о чём писали многие художники, пережившие блокаду [13, с. 184; 28, с. 233; 23, с. 198].

Ведерников не принимал участия в работе над карикатурами и прочими актуальными материалами «Боевого карандаша». Видимо, подобное творчество на злобу дня было ему глубоко чуждо. В литографской мастерской ЛОССХа он выполнял функции подручного рабочего у станка. «Иногда работа протекала в нечеловеческих условиях. Надо знать, что в литографии можно работать при определённой температуре. В зиму 1941 г. температура была 3–4° ниже нуля, и в этих условиях переводить на камень корнпапир или просто обрабатывать камень, когда требуется нормальная комнатная температура, стоило нечеловеческих усилий. Ленинградцам приходилось вообще экономить свои физические силы, потому что их было очень мало. Люди ходили по улице и рассчитывали, как бы не сделать лишней метр, а тут приходилось ворочать пятипудовые камни. В качестве рабочего у нас был очень талантливый певец ленинградских пейзажей Ведерников, в качестве рабочих работали и сами художники «Боевого карандаша». Чтобы организовать камень, нужно было притащить из подвала воду, которая очень быстро застывала. Чтобы перевести рисунок, его надо было согреть. И вот эти люди, голодные и холодные, буквально дыханием согревали камень, чтобы можно было размножить. Я хочу, чтобы все знали, в каких условиях эти листы создавались», – рассказывал редактор Самуил Алянский в 1943 г. [1, л. 7–7 об.].

В послевоенный период Ведерников подвергся травле, был исключён из живописной секции Союза художников, потом восстановлен, но уже в графической секции, известной своей относительной «демократичностью». В советской иерархии видов искусства 1930-х гг. графика стояла неизмеримо ниже живописи, надзор за ней осуществлялся менее строго, что сохраняло некоторую свободу в области формального решения произведений.

«В 1940-е гг. начинает исподволь активизировать свои силы ленинградская литографская мастерская. В те годы работы таких художников, как Б. Ермолаев, А. Ведерников, А. Каплан, В. Матюх, не пользовались поощрением. И всё же, несмотря на то, что их произведения почти не покупались, эти и многие другие самоотверженные художники продолжали работать много, упорно, плодотворно» [18, с. 156–157].

Алла Павлинская в монографии о Ведерникове, изданной в 1960 г. (ещё при жизни художника), выделяет период 1946–1951 гг. как начальный этап его работы в технике литографии, который характеризуется неуверенным владением материалом и скованностью рисунка [21, с. 34]. В той же книге находим сведения: «Отправным моментом для создания эстампа у Ведерникова обычно является написанный с натуры этюд. Но, переходя к работе на камне, художник значительно изменяет характер первоисточника. <...> Красок обычно бывает четыре-шесть, не более, но их разнообразное сочетание при определённой, хорошо продуманной условности решения позволяет добиваться полнозвучного колорита. <...> Рисует на камне Ведерников почти исключительно тушью, пользуясь при



А. С. Ведерников.
Ульянка. Начало 1970-х.
Бумага, цветная литография. 55,2х42; 46,8х34,7.
Собрание Р. Д. Бабичева, Москва

этом широкой мягкой кистью, и очень редко прибегает к помощи литографского карандаша» [21, с. 34–38].

Наследие Ведерникова, созданное в технике литографии в 1940–1970-е гг., очень велико. Это сотни произведений, часто малотиражных и уникальных. Самое крупное из известных собраний его литографий принадлежит московскому коллекционеру Р. Д. Бабичеву и включает 367 листов. Большинство литографий печаталось в количестве всего 10 штук, во многих случаях художник отмечал это карандашом под оттиском в левом нижнем углу (реже встречается общее число оттисков от 6 до 14).

Одни и те же изображения могли выполняться Ведерниковым в разной цветовой гамме (два варианта «Натюрморта с редиской», 1962; два варианта «Натюрморта с вином», 1959, собрание Р. Д. Бабичева, Москва) и/или дорабатываться тушью, белыми на уже отпечатанном листе (два варианта автолитографии «Акробатки» (1960, собрание В. Г. Иванюка и А. И. Мамлиной, Москва), два варианта «Натюрморта с электрической лампочкой» (1967, собрание Р. Д. Бабичева).

Ведерников работал во всех жанрах, за исключением портрета (его модели в интерьере не могут быть причислены к портрету), что, впрочем, было характерно не только для литографии, но и для его творчества в целом. Факт полного отсутствия портрета в его живописи и графике удивителен, но объясним: можно предположить, что Ведерников был тесно связан с народным искусством Поволжья не только посредством регулярного цитирования его образов и художественных приёмов, но и психологически: он был принципиальным сторонником имперсонального искусства, создающего свою собственную традицию, искусства, которое мало заботится об оригинальности, но культивирует такие качества, как отточенный приём и декоративность. К тому же, по-видимому, он раскрывался только перед близкими друзьями и в целом сторонился людей (его искусство тоже «интровертно», оно не навязывает себя, не стремится заинтересовать и понравиться).

Наибольшее количество литографий Ведерников создал в жанрах пейзажа и натюрморта, что было обусловлено их декоративным потенциалом. Также он изображал интерьеры, натурщиц и реже – жанровые сцены. Многие художники, обратив-

шиеся к этой технике, имели близкие жанровые предпочтения. Цветная литография, предназначенная главным образом для украшения частной (или коммунальной) квартиры, выдвигала на первый план жанры, которые часто третировались как второстепенные в живописи (на отчётных или юбилейных выставках), в графике (актуальными жанрами графики с 1930-х гг. считались книжная иллюстрация и плакат). Однако литография не подчинялась идеологизированной схеме, и художников, и покупателей интересовали другие задачи. В начале 1960-х гг. критик писал: «Критерий декоративности нарушает привычную «иерархию» жанров, когда речь идёт о выборе эстампа для украшения жилья. На первый план выступают тут пейзаж и натюрморт – жанры, которые ещё рассматриваются у нас порой чуть ли не как ширма, прикрывающая недостаточное мастерство художника, или наоборот, как поле для ненужных никому, кроме самого автора, да ещё кучки «эстетов» формальных экспериментов. За ним следует портрет, а произведения «тематические», повествовательные оказываются на последнем месте. Такое соотношение жанров складывается в практике издания и распространения эстампов, подчиняющейся требованиям спроса. А этот спрос определяется художественным чутьём потребителей, которые, при всем разнообразии их вкусов, выбирают эстамп прежде всего по его декоративным качествам» [6, с. 35–36].

При взгляде на многие литографии Ведерникова можно вспомнить Анри Матисса. И всё же вклад искусства Матисса в формирование стилистики послевоенных произведений Ведерникова не стоит преувеличивать, оно было не догмой и не идеалом, оно совмещалось с рядом других уважаемых образцов, не говоря уже об индивидуальном почерке художника. Пользуясь выражением Пунина, оно выполняло роль стрелки, задавало направление поисков [26, с. 18].

Если в 1910–1930-е гг. искусство Матисса было частью актуального опыта русских, советских художников, то в послевоенный период и вплоть до смерти Сталина он оставался под запретом. Возвращение Матисса в музеи Москвы и Ленинграда начинается с 1954 г., о нём вновь публикуют статьи. Хотя в основном советскому зрителю были известны картины из бывших собраний С. И. Щукина и И. А. Морозова (т. е. созданные до 1913 г.), эти произведения и в середине столетия оставались «современными». В целом в советском эстампе 1960-х гг. Матисс был популярным образчиком декоративности, от которого в своей работе отталкивались многие [В письме 1964 г. Александра Якобсон рассуждает о литографии: «Те, кто работает «как Матисс», не берут контура». 15, с. 106]. Ведерников обратился к опыту Матисса, когда активно осваивал технику литографии. Она по своей природе связана с отбором и комбинированием, литограф составляет изображение из пятен разного цвета. Серия книг «Мастера искусства об

искусстве», изданная в 1930-е гг. и ставшая широко известной, включает рассуждения Анри Матисса: «Все, что не имеет пользы для картины, тем самым вредно. Произведение несёт гармонию целого: всякая излишняя деталь займёт в восприятии зрителя место другой, существенной» [19, с. 383]. Литография, как правило, не нуждается в сложном построении пространства, её специфика – это плоскостное изображение. Матисс в этом отношении был классическим образцом: «Я думаю, что в настоящее время возвращаются к плоскостной живописи» [19, с. 399]. Для Ведерникова, привыкшего в работе опираться на натуру, нужна была школа абстрагирования изображения, такой школой стало для него искусство Матисса. Эту преемственность по отношению к французскому художнику он и не думал скрывать и периодически прибегал к ироническому цитированию.

В альбоме акварелей 1960-х гг. (собрание В. Г. Иванюка и А. И. Мамлиной), большинство из которых являются подготовительными изображениями для дальнейшего исполнения в технике литографии, есть акварель с подписью самого художника: «АВедерников Копия Матисс». Акварель представляет собой вариацию на тему одалисок Анри Матисса, конкретный образец для копирования найти не удалось. На этой акварели особенно нагляден приём Ведерникова – построение изображения с помощью крупных пятен цвета, каждое из которых покрыто более или менее сложной орнаментацией, чаще всего это полосы, резе клетки. Ещё одна одалиска alla Матисс возлежит на оттоманке на литографии «Натурщица в интерьере» (1966, собрание Р. Д. Бабичева).

В автолитографии «Интерьер» (1968, собрание Р. Д. Бабичева) также «цитируется» изображение, исполненное в стилистике Матисса. Литография представляет собой внутренний вид мастерской живописца, на двух мольбертах установлены картины: это натюрморт с букетом цветов и мужская фигура, чьи пропорции и силуэт сразу вызывают в памяти работы французского художника. Ведерников не повторяет конкретное произведение, но проникается духом творчества Матисса. Больше всего этот силуэт на фоне двух контрастных пятен напоминает декупажи из книги «Джаз». Помимо двух названных изображений на стене висит третья картина – портрет в овале, вставленный в прямоугольную раму. Больше всего он похож на тщательно оформленные и украшенные фотографии родственников на стене русского деревенского дома. Соединение в одном пространстве этого портрета, ведерниковского букетика и «французской» картины придаёт всему изображению ироническую окраску, художник шутит над самим собой.

В послевоенный период Ведерников продолжал работать в литографии в жанре пейзажа, наиболее разработанном им в предыдущие десятилетия.

Часть литографий 1940–1950-х гг. действительно, как это было отмечено Павлинской, кажется произведениями переходного периода, излишне аскетичными в цветовом решении, угрюмыми по настроению и завершающими историю существования ленинградской пейзажной школы на излёте («На причале», 1950-е гг., «Набережная», 1959, «Прогулка у стадиона им. Кирова», 1950-е гг., собрание Р. Д. Бабичева). Часть пейзажей представляет собой поиск новой манеры – предметы и планы очерчены тёмным контуром, прерывающейся неуверенной линией, в ряде случаев широко используется литографский карандаш («Набережная Макарова», 1955, «Пароход у набережной Макарова», 1958, «Пристань на Волге», 1958, «Фонтанка», 1958, «Яхтклуб», 1961, «У Тучкова моста» 1960, «Вид на взморье», 1961, собрание Р. Д. Бабичева). Ведерников делал отдельные попытки работать в манере своих коллег – ленинградских литографов. Например, он повторял приём Бориса Ермолаева – использование мелких ярких пятен на фоне заливки насыщенного синего цвета («Праздник Победы», 1962, «Праздник у Ростральной колонны», 1964, собрание Р. Д. Бабичева). Вообще Ведерников с Ермолаевым работали в одном направлении – до войны в живописи, после войны в литографии – с удовольствием и знанием дела стилизуя свои произведения в духе народного или (в случае Ермолаева) наивного искусства.



А. С. Ведерников.
Тучков мост разведён. 1966.
Бумага, цветная литография, цветной карандаш. 47х62; 37,5х53,5.
Собрание Р. Д. Бабичева, Москва

Склонность к эксперименту в области литографии в высшей степени была свойственна Ведерникову, поэтому его работы очень разнообразны, в один и тот же период времени он мог пользоваться разными приёмами, и выделить какие-то замкнутые периоды в его работе невозможно.

Постепенно в пейзажах 1960-х гг. он приходит к точечному, ударному использованию чёрного и выделяет с его помощью объекты на фоне широких планов разного цвета. Многие из этих крупных пятен тщательно найдены по силуэту, с их помощью Ведерников мог изображать всё, что угодно: от ряби на воде до архитектурных сооружений. При такой очень широкой обобщённой манере важно найти выразительную деталь, которая может завладеть вниманием зрителя и вызвать определённые ощущения: тени на освещённой поверхности – яркое дневное солнце («Ждановка у стадиона имени Ленина», 1966), зыбкие отражения предметов на асфальте – сырость осеннего вечера («Стадион В. И. Ленина», 1963), теневая часть предмета светлее освещённой, большой корабль почти не создаёт ряби на поверхности воды – белая ночь с её неестественными оттенками и завораживающим ирреальным движением предметов («Тучков мост разведён», 1966, все – в собрании Р.Д. Бабичева).

Именно в жанре пейзажа традиция, идущая от акварелей и литографий Николая Лапшина, бережно сохранялась Ведерниковым.

«Советская графика на современном этапе обладает широтой, многообразием жанров и тематических решений. Её характерной особенностью можно назвать жадный интерес к жизни, стремление проникнуться основными её проблемами, ответить на вопросы, волнующие каждого из нас. <...> Приглядываясь к произведениям <...> А. Ведерникова <...> невольно приходишь к убеждению, что жизнь города стала одушевлённой, наполнилась многоликим содержанием» [30, с. 8, 17]. По сравнению с довоенными произведениями, созданными в русле стилистики ленинградской пейзажной школы, его литографии 1950–1960-х гг. выглядят очень оживлёнными, насыщенными энергичным движением. Это движение невозможно не заметить, поскольку для достижения наибольшего эффекта оно удваивается или утраивается: меняются погода, сезоны и соответственно внешний вид города, транспорт снует по рекам и улицам, жители – маленькие стаффажные фигурки – поглощены всевозможными занятиями...

Из всех жанров, освоенных Ведерниковым в технике литографии, пейзаж был наиболее тесно связан с наблюдением природы, он продолжал довоенную линию своего творчества, но пытался преодолеть границы собственного опыта и фантазировал на заданную тему – некоторые виды были представлены художником сверху, с птичьего полёта, с этой точки раскрывалась специфика изображаемого, например, красота чаши стадиона («Стадион Ленина сверху», 1964, «Стадион им. Кирова», 1966). В отличие от Василия Купцова, который в 1930-е гг. фиксировал в живописи полёты над Ленинградом, Ведерникова не интересовали правдоподобие и точность ракурсов, не всегда интересовал масштаб. Предмет мог быть показан в наиболее выразительном для него ракурсе, эта логика была давно усвоена и выстрадана художником.

К концу 1960-х гг. волна стилизации накрыла и жанр пейзажа («Волжский пейзаж», 1969, «В парке Ленина», 1971, «Ульянка», начало 1970-х гг.). Ведерников был вырван из привычной среды: в 1969 г. он переехал в Ульяновку, новый район Ленинграда. Стереотип восприятия города стремительно разрушался. Сначала он рисовал панельные дома, фиксируя внимание на освещении, ярких цветовых акцентах растительности вокруг зданий. Декоративность этих изображений резко повысилась. Белые блоки новостроек привели Ведерникова к необходимости найти пластический ключ к тому, как изобразить такой нейтральный, лишённый индивидуальности пейзаж. Проникнувшись новыми натурными наблюдениями, художник обнаружил особый декоративный эффект, который можно извлечь из повторяющихся элементов изображения. Он создал не только листы, посвящённые современному городу с его новым дизайном, новым обра-

зом («Проспект Ветеранов», 1970, «Пискаревский проспект», 1971), но и центр Ленинграда начал рисовать иначе, подчёркивая сходство между зданиями, фиксируя повторяющиеся детали, отчего его ленинградские пейзажи напоминают виды старых прибалтийских городов («Питерский дворик», «Причал у берегов Невы», 1971). Двигаясь дальше по пути стилизации, Ведерников создал оригинальные произведения в духе народных росписей (две литографии с одинаковым названием «Волжский пейзаж», 1969) и книжной или мультипликационной графики в исполнении молодых художников, позже названных неофициальными, к примеру, Юло Соостера («В парке Ленина», 1971, «Ульянка», начало 1970-х гг., все – в собрании Р.Д. Бабичева). При этом можно отметить лишь параллели, но не заимствования, развитие пейзажного творчества Ведерникова имело внутреннюю логику, к этим сближениям его привёл дух времени и желание быть современным.

«Натюрморт, как ему показалось, открывал возможность двигаться дальше и прежде всего освобождал от необходимости традиционного решения пространственных задач, создания традиционно-иллюзорного пространства», – вспоминал о Ведерникове художник Василий Власов [27, л. 11].

В большом количестве натюрморты появляются в творчестве Ведерникова в 1960-е – начале 1970-х гг. На протяжении предыдущего десятилетия натюрморт, также, как и изображение модели, «отделяется» от интерьера: сначала художник изображает часть комнаты с обнажённой или одетой натурщицей, вазой с цветами на столе и т.д., и только позднее, в основном к началу 1960-х, он преодолевает эту дистанцию, «вычитает» пространство, к которому так привык за годы, посвящённые пейзажу, другие жанры более или менее чётко дифференцируются, работа над каждым входит в своё русло. Вехами на этом пути могут служить литографии «Натурщица у пианино» (1950-е), «Натюрморт в интерьере» (1958), «Натюрморт на столе» (1959), «Натюрморт с арбузом» (1961, все – в собрании Р.Д. Бабичева). Ведерников также работал в своего рода гибридном жанре – соединении натюрморта и пейзажа, который может быть условно назван «окна» («Окно», 1947, «Окно», 1956, «Окно», 1960, «У открытого окна», 1971, все – в собрании Р.Д. Бабичева).

В дальнейшем Ведерников параллельно практиковал разные манеры. Он создал группу натюрмортов, близких натуре: тех, где подразумевается жизнеподобие, присутствует попытка построить трёхмерное пространство, они очень сдержанны по цвету («Ветка снежинок», 1963), фон, как правило, нейтральный, светлый, допускается несколько ярких цветовых пятен («Голубые цветы», 1963, «Белая смородина», 1964, «Ветка с яблоками», 1965, «Натюрморт», 1972). В других случаях возрастает декоративность, уплощённость, предметы могут деформироваться, представать в любых – наиболее выразительных – ракурсах («Натюрморт с ананасом», 1966). Степень деформации может повышаться, тогда кривые становятся ломаными, а изображение походит на эскиз для гобелена («Декоративный натюрморт с яхтами», 1962).

Натюрморты Ведерникова делятся на несколько зон, контрастных друг другу по цвету и фактуре. Искусство 1960-х «искало красоту в выявлении подлинных свойств материалов» [6, с. 36], и на литографированных натюрмортах во множестве присутствует имитация поверхности дерева («Натюрморт с деревянным стулом», 1969), жести («Натюрморт», 1965), хрустальных ваз («Натюрморт с электрической лампочкой», 1967), стёганой обивки мебели («Натюрморт с синим флаконом», 1963, все – в собрании Р.Д. Бабичева)... Но эта имитация очень условна, как правило, она представлена намёком, ассоциацией, выявлена в сопоставлении материалов друг с другом.

Вновь и вновь Ведерников вспоминал Матисса. Как заметил Яков Тугендхольд: «Относительно же Матисса можно сказать всё, что угодно – но только не то, что он может надоесть» [24, с. 66]. Ткани или обои, сложный орнамент которых может бесконечно продолжаться за пределами листа литографии («Два апельсина», 1962), репродукции на стене, включённые в изобра-

жение и ассоциирующиеся с рисунками Матисса («Натюрморт в интерьере», 1967) – многое отсылает к этому художнику. Возможно, такое широкое использование чёрного цвета в литографиях Ведерникова, осознание его декоративных возможностей также происходило из изучения живописи и графики Матисса.

1970 г. был очень плодотворным – Ведерников создал ряд натюрмортов высокого художественного качества, которые можно объединить в серию. Их характеризует аскетическая цветовая гамма, которая уже использовалась художником на протяжении 1960-х гг. в иллюзорных произведениях правдоподобного реализма. В серии 1970 г. он вновь возвращается к её богатым возможностям, на этот раз, обладая колоссальным опытом работы в декоративном натюрморте. Теперь художнику не нужен яркий цветовой акцент, в центре его внимания оказываются взаимоотношения белого и чёрного, все остальное: и умение найти выразительную деталь, сопоставить предметы, разные по форме, фактуре и природе материала, и умение организовать гармоничные сочетания неярких оттенков серого, охристого, коричневого, иногда синего цвета, – всё получает звучность и изысканность благодаря пятну ослепительно белого и сложным арабескам чёрного цвета («Декоративный натюрморт», 1969, «Натюрморт у открытого окна», «Яблоки в стеклянной вазе», «Натюрморт на фоне стены», «Натюрморт с вазой», «Натюрморт с цветами», «Композиция», 1970, собрание Р.Д. Бабичева). И цветовой гаммой, и деформацией предметов, и ключевой ролью белого цвета в композиции эти произведения отдалённо напоминают акварельные натюрморты 1930-х гг. московского художника Фёдора Фёдоровича Платова – современника Ведерникова.

Александр Ведерников всегда интересовался народными (городецкими) промыслами. «Дома, подражая виденному, он делал игрушки из дерева, копировал узорные пряники в глине. Одна из таких работ, выполненная в двенадцатилетнем возрасте, сохранилась. Это небольшой глиняный барельеф, изображающий мужика и бабу у самовара. Высушенная глина раскрашена яркими красками» [21, с. 6].

К стилизации в духе городецкой росписи Ведерников обратился ещё в конце 1940-х – 1950-е гг. в технике масляной живописи на тонированной бумаге [4, с. 11], в 1960-е гг. эти образы появились в цветной литографии и глиняном рельефе (собрание Р.Д. Бабичева), сохранилось несколько акварелей этой серии (собрание Р.Д. Бабичева, собрание В.Г. Иванюка и А.И. Мамлиной). Создание литографской серии Ведерникова 1964–1966 гг. совпало с массовым увлечением народным искусством и соответствующей стилизацией – «утверждением самобытного национального образного начала» [12, с. 4]. Перенос узнаваемых изображений, характерных для народных промыслов, в различные области прикладного и изобразительного искусства вошёл в моду: «Появились броши с изображением матрёшек, ткани, где использованы мотивы хохломской росписи, рисунки с персонажами богородской резьбы. Дымковской игрушке особенно повезло. Выпускаются всевозможные украшения с образами этой игрушки, ткани разных цветов с рисунками красочных индюков, «барынь», лошадок, гусаров на конях» [2, с. 30].

Ведерников не мог пройти мимо такой возможности открыто обратиться к стилизации в народном духе, которая подспудно, в том числе в виде ироничных намёков (случай самоиронии) присутствовала в его творчестве с 1930-х гг.

Проблема заключалась в том, чтобы, используя стилизацию, создать новые произведения, отвечавшие строгому вкусу 1960-х с их требованием конструктивной ясности и функциональности, интересом к «подлинным» материалам (отказ от имитации) и их свойствам. В случае Ведерникова, помимо всего прочего, требовалось образы яркой полихромной росписи по дереву перевести в материал литографии, т.е. значительно переработать. Ведерников создал свой канон, ещё более строгий, чем правила изображения городецких мастеров. Вопреки ожиданиям его литографии этого цикла не отличаются контрастами цвета и его интенсивностью. Пресловутое ленинградское чувство меры удерживает художника: стилизованные персонажи (в том числе характерные городецкие лошадки), неизменно соблюдаемый



А. С. Ведерников.
Натюрморт с электрической лампочкой. 1967.
Бумага, цветная литография, тушь. 62х47; 51,5х38,5.
Собрание Р.Д. Бабичева, Москва

принцип симметрии, условное обрамление изображения и без того достаточно декоративны. Яркий цвет народных росписей должен возникнуть в сознании зрителя, чей глаз хорошо знаком с прототипами этих литографий. Наиболее радикальный ход художника – это контраст чёрного и белого или светлого. Его декоративность так велика, что порой большего и не требуется, и отдельные листы Городецкой серии исполнены с помощью ахроматических цветов с незначительной подцветкой, тем не менее они безошибочно вызывают весь круг ассоциаций, связанных с пёстрой городецкой росписью («Концерт», «Доярки», 1965, собрание Р.Д. Бабичева). Единственный яркий цвет, который Ведерников допускает в этих литографиях – красный («Две чёрные птицы», 1964, собрание В.Г. Иванюка и А.И. Мамлиной; «Свадьба», 1964, собрание Р.Д. Бабичева), но и тогда лист решён им только с помощью близких цветов – оттенков красного и коричневого, без излишеств.

Все литографии этой серии разделены на два регистра, как это часто происходит на деревянных изделиях, украшенных городецкой росписью, тем самым Ведерников подчёркивает традиционную условность таких изображений, а также получает поле для развития сюжета («Свадьба», 1964, собрание Р.Д. Бабичева), хотя, как правило, верхний и нижний регистр не связаны между собой и представляют популярные сюжеты городецкой росписи. Многие изображения Ведерникова сверху оформлены занавесями – приём, также заимствованный у этого народного искусства. Однако в литографиях повествовательное начало гораздо более развито: почти полностью отказавшись от «пышных розанов», Ведерников создаёт занимательные сцены из мещанской жизни, где действуют красавицы в длинных платьях, одетые согласно городской моде начала XX в., играют на балалайках, поют хором, пьют чай, катаются на санях, плывут на корабле и т.п. Несмотря на всю внешнюю серьёзность, эти сцены можно назвать юмористическими: юмор в деталях, юмор в степенной серьёзности персонажей. Особенно веселился автор, создавая «Лубок со львами» (1965, собрание Р.Д. Бабичева), где в верхнем регистре на железной кровати под ковриком

с лебедями возлежит обнажённая красавица (ассоциирующаяся не столько с клеёнками, которые продавал на рынке персонаж Георгия Вицина, сколько с соблазнительными купчихами Кустодиева), в нижнем регистре красавицу охраняют львы, обилие которых в прикладном искусстве 1960-х гг. вызывало осуждение критиков.

Литографии «Натюрморт с куклами» (1955), «На базаре в Городце» (1965, обе – в собрании Р.Д. Бабичева), «На базаре» (1965), «В цирке» (1968, обе – в собрании В.Г. Иванюка и А.И. Мамлиной) не следуют строгому канону предыдущих произведений, они – шаржированные изображения в духе народных картинок и являются вариантом «лубка» или «детского лубка», который создавался в ленинградской Экспериментальной полиграфической мастерской в конце 1930-х гг. Юрием Васнецовым и Владимиром Конашевичем. О такого рода изображениях, как вполне подходящих для исполнения в технике литографии, высказывался Николай Тырса [16, с. 32]. Александр Ведерников продолжил эту довоенную традицию.

В 1960-е гг. Ведерников несколько раз обращался к популярной теме «Миру – мир!»: две разных литографии с одинаковым названием «За мир и дружбу» (1967), «Девушка с голубем» (1967), «С лавровой веткой» (1967), «Мир Вьетнаму» (1968, все – в собрании Р.Д. Бабичева) представляют сюжеты, характерные для плаката того времени. Однако девушка с голубем или оливковой веткой как символ мира далеко не всегда использовалась в подобных случаях. С ней успешно конкурировали матери с младенцами, дети, крепкие мужчины, юноши с пальмовой ветвью, изображения солнца, летящие космические корабли, представители трёх рас, пожимающие руки; руки, защищающие земной шар; рука, сжимающая винтовку... Ведерников выбрал не самую распространённую иконографию, имеющую французские коннотации, – это и девушка, и голубь (всё-таки большую часть жизни Пикассо прожил во Франции и в 1960-е гг. в СССР ассоциировался именно с ней). Эти литографии – эксперимент художника, попытка освоить такую область графики, как плакат, о чём свидетельствует не только сюжет, но и композиция (редкое для Ведерникова изображение человека «крупным планом» с выраженной, значимой жестикой). И всё же они оставляют впечатление курьёзов, настолько непривычно соединяя декоративного изобразительного языка Ведерникова, литографии как вида искусства, предназначенного для камерного частного пространства, и гражданского пафоса (не говоря уже о нетривиальной иконографии некоторых из этих произведений). Объяснение их появления находим в архиве семьи художника: «Уважаемый товарищ Ведерников А.С. Ленинградский областной Комитет защиты мира объявляет Вам благодарность за участие в выставке-продаже произведений изобразительного искусства, переданных в дар для оказания помощи греческим патриотам...» [3, л. 1].

Литографии Ведерникова высоко ценились современниками, были отмечены в печати [10, с. 4; 25, с. 16; 29, с. 5 и многие другие], с конца 1940-х гг. на выставках именно автолитографии представляли его творчество, они успешно продавались в Канаде, Австрии, Западном Берлине, Польше, Японии. На зарубежных выставках-продажах советского искусства были в основном представлены натюрморты Ведерникова и листы, стилизованные под городецкую роспись, – наиболее самобытная часть его работы в эстампе. Его профессиональный авторитет был очень высок. В 1957 г. литографированный портрет Ведерникова исполнил Д. Г. Барышев, в 1960-е – Г. М. Неменова (портрет-шарж).

Обращение Александра Ведерникова к технике литографии и такая напряжённая и плодотворная работа в этой области были закономерны. Этому способствовал как общий подъём графического искусства, в том числе эстампа, в Ленинграде, так и личные склонности художника – его установка на анализ рабочего процесса, на точность и лаконичность формы, которые отличали также его масляную живопись и акварели. В эволюции, которую художник проделал в литографированных произведениях, отразились многие тенденции искусства середины –

второй половины XX в.: и насильственно насаждаемый строгий реализм 1940-х, и повествовательность и погружённость в быт 1950-х, и обращение к корням национального искусства, а также к «современному стилю» в 1960-е, гражданский пафос этого десятилетия, и свободное формотворчество в духе иллюстраций к научной фантастике в 1970-е. Всё это внятно отозвалось в автолитографиях Ведерникова. И потому они интересны нам не только как значительная часть творчества мастера, но и как отражение художественного процесса XX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алянский С.М. Выступление // Стенограмма обсуждения выставки ленинградских художников «Боевой карандаш». 13/X 1943 г. // РГАЛИ. Ф. 2943. Оп. 1. Ед. хр. 1615. Л. 7–8.
2. Банковский Н. Дымковские узоры на ткани // Декоративное искусство СССР. – 1964. – № 2. – С. 30.
3. Благодарность А.С. Ведерникову от Ленинградского областного Комитета защиты мира. 6 сентября 1968 // Архив С.Э. Мазайс, Санкт-Петербург. 1 л.
4. Александр Семёнович Ведерников (1898–1975). Выставка произведений: Каталог / вступ. ст. А.П. Павлинская, сост. В.И. Гапеева. – Л.: Художник РСФСР, 1977. 46 с.
5. Власов В.А. «Кто как работал». Черновые записи о В.В. Лебедеве. Ю.А. Васнецове, В.И. Курдове и др. // ОР ГРМ. Ф. 209. Ед. хр. 30. 12 л.
6. Герчук Ю.Я. Декоративная графика // Декоративное искусство СССР. – 1962. – № 3. – С. 34–37.
7. Голлербах Э.Ф. Ленинградская графика (Обзор) // Творчество. 1940. – № 5. – С. 17–23.
8. Город Ахматовой. Ленинградская литография. 1920–1960-е: Каталог / Сост. С.А. Грушевская (Бобкова). – СПб., 2013. 160 с.
9. Елина З. Ленинградская осень // Творчество. – 1966. – № 3.
10. Зубов В. Выставка работ ленинградских художников в Пскове // Псковская правда. – 1955. – 23 янв. – С. 4.
11. Конашевич В.М. О себе и своём деле. Воспоминания. Статьи. Письма. – М.: Детская литература, 1968. 493 с.
12. Криммер Э.М. Где искать своеобразие // Декоративное искусство СССР. – 1964. – № 2. – С. 4.
13. Курдов В.И. Памятные дни и годы. Записки художника. СПб.: АО «АРСИС», 1994. 240 с.
14. Л.Г. Цветной станковый эстамп // Творчество. – 1936. – № 5. – С. 24.
15. Лапина И., Марушина Г. Письма художницы А.И. Якобсон // Советская графика. – Л.: ГРМ, 1991. – С. 92–109.
16. Ленинградская станковая литография. Довоенный период [до 1941 г.]: Иллюстрированный каталог / сост., текст, каталог И.И. Галеев, текст, публикация документов Н.М. Козырева. – М.: Скорпион, 2009. 303 с.
17. Ленинградская станковая литография. 1933–1963. Из истории экспериментальной графической мастерской ЛОСХа: Каталог выставки / вступ. ст. Н.М. Козыревой; сост. Н.М. Козырева, И.Н. Липович. – Л.: ГРМ, 1986. 146 с.
18. Леонтьева Г.К. Дорогой поиска. – Л.–М.: Искусство, 1965. 204 с.
19. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. Книга III / под ред. Б.Н. Терновца. – М.: ОГИЗ ИЗДОГИЗ, 1934. 824 с.
20. Машковцев Н. О графике // Творчество. – 1941. – № 1. – С. 10–15.
21. Павлинская А.П. Александр Семенович Ведерников. – Л.: Художник РСФСР, 1960. 43 с.
22. Павлинская А.П. Александр Ведерников. – М.: Советский художник, 1991. 168 с.
23. Пахомов А.Ф. Про свою работу. – Л.: Художник РСФСР, 1971. 308 с.
24. Первый музей новой западной живописи / текст Я. Тугендхольда. – М.–Пг.: Творчество, 1923. 152 с.
25. Петров В.Н. Работы ленинградских графиков // Творчество. 1957. – № 3. м С. 15–17.
26. Пунин Н.Н. Обзор новых течений в искусстве Петербурга // Русское искусство. – 1923. – № 1. – С. 17–28.
27. Стенографический отчёт вечера памяти художника А.С. Ведерникова в ЛОСХе 25 января 1989 года // Архив С.Э. Мазайс, Санкт-Петербург. 22 л.
28. Трошичев А.А. В районе Петергофа // Художники города-фронта: Воспоминания и дневники ленинградских художников / ред.-сост. И.А. Бродский. – Л.: Художник РСФСР, 1973. – С. 226–234.
29. Шатова Л. Эстамп // Творчество. – 1962. – № 12. – С. 1–15.
30. Ягодковская А. Главный герой – человек // Художник. – 1965. – № 9.

БОРИС ФРАНЦУЗОВ: ОФОРТ И ЛИНОГРАВЮРА – РАЗЛИЧИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЯЗЫКОВ

В. Е. Калашников, Н. А. Молодцова

Известный график Борис Французов работал в различных техниках, раздвигая привычные рамки представлений о возможностях того или иного материала. В итоге он пришёл к созданию нового типа произведения – графическая картина, выполняемая традиционными графическими техниками, но обретающая подлинно картинное звучание, начиная с крупного масштаба листов и заканчивая множественностью вложенных смыслов. Феномен владимирской графики стал в известном смысле антитезой так называемому «владимирскому пейзажу».

Ключевые слова. Борис Французов, офорт, линогравюра, свет, владимирская графика, графическая картина.

BORIS FRANTSUZOV: ETCHING AND LINOCUT – DIFFERENT ART LANGUAGES

V. Kalashnikov, N. Molodcova

Renowned graphic artist Boris French from the town of Vladimir worked in various techniques, pushing the usual boundaries of ideas about the possibilities of this or that material. Eventually he came to the creation of a new type of estamp – graphic picture, performed by traditional graphic techniques, but acquiring genuine art value, starting with a large scale leaf and ending with the plurality of nested meanings. The phenomenon of Vladimir graphics has become, in a sense, the antithesis of the so-called “Vladimir landscape”.

Один из ведущих отечественных графиков конца XX столетия Борис Фёдорович Французов (1940–1993) получил заслуженное признание как автор замечательных станковых офортов. Но в процессе творческого развития он прошёл ряд этапов, существенно отличающихся приоритетами и направлением творческих поисков.

Практика первого десятилетия самостоятельной творческой работы (1970-е гг.) была подвержена влиянию господствовавшей тогда тенденции, принимавшей характер моды, – решать образы в экспрессивной манере в технике линогравюры. Работы этого периода иногда напоминают грубоватой обобщённостью произведения классиков экспрессионизма, либо включают шрифтовую часть, обретая орнаментальный характер, либо отличаются более сложной и подробной проработкой формы, использованием разнообразного штриха, развитым пространственным построением. Порой сам выбор сюжета говорит о стремлении к максимальной остроте, выразительности образа: «Композиция с покойником» («Интерьер с гробом»), «Смерть петуха», одно из состояний последнего листа отличается активным решением фона, данного сплошной чёрной заливкой, «втекающей» в тени, моделирующие формы. Крупноплановая, резко обозначенная форма моделируется немногочисленными белыми штрихами. Пространство в листе «Коза» условно-декоративное, плоскость заполняют крупный штрих и стилизованные изображения цветов. В композицию включается выполненная крупным «свободным» шрифтом надпись «коза».

Зачастую изображения природных объектов декоративны, что отражает характер самой техники линогравюры. Текстовая часть порой оказывается весьма значительной, как в листе «С неба звездочка упала», полностью воспроизводящем частушку. Сложная разнонаправленная штриховка, дополненная различными вариантами «сеточки», позволяет достигать убедительной материальности изображения, хотя во многих работах она сочетается с условно-декоративной трактовкой, как цветок в «Автопортрете с женой и сыном».



Б. Ф. Французов.
Вечер после дождей. 1990.
Офорт. 40,5х64

«Три старушки», напоминающие сумрачной трагичностью персонажей В. Попкова, даны цельными силуэтами, в то время когда формы и фон разработаны хаотичным штрихом, как бы нивелирующим саму идею штриховки с подразумевающимся разделением тонов и планов.

К этому периоду относятся и первые опыты в офорте. Можно утверждать, что эти работы гораздо ближе в островыразительной пластике к ранней линогравюре, чем к изобразительной концепции офортов зрелого периода. И в сюжетном плане ранние офорты – это не классические французовские пейзажи, а по большей мере портреты и портретные композиции. Имели место и опыты в полихромии, либо в виде авторского дописывания (урбанистичный по характеру лист «Окно»), либо — печати с двух досок, как в стилизованном под ранний ренессанс портрете «Янтикова Е. С.».

Следующий период развития творчества Французова был метко назван друзьями художника «фактурным». В нём реализовался опыт миниатюрного письма, полученный во Мстерском художественном училище, и концепции сюрреалистических работ раннего творчества, которые, помимо прочего, подразумевали технику убедительной, достоверной передачи материальности. Одна из наиболее показательных работ этого плана – «Доски» (1974). Практически весь формат занимает изображение забора из горбыля. Растрескавшиеся от времени, покрытые остатками коры доски представляют собой необычайно разнообразный по тону и фактуре калейдоскоп фрагментов. Этот период даёт основания, пусть с оговорками, говорить о так называемом натюрмортном подходе, когда согласно Б.Р.Випперу и А.А.Фёдорову-Давыдову, автор «берёт предметы (безразлично одушевлённые или неодушевлённые) в изолированном от среды и отвлечённом от их внутренних функций виде и комбинирует их в новых, свободных от природной значимости этих предметов сочетаниях» [2, с. 138]. Действительно, самозначимый характер досок явно не соответствует исходному утилитарному значению ветхой преграды. Вряд ли при этом следует искать в работе сложные смысловые комбинации. Художника в большей мере интересовала разработка материальных вещественных характеристик предметов. Вместе с тем предмет не стал в этой работе полностью управляемым средством для выражения абстрактного эмоционального состояния, слишком подробно и конкретно трактуются особенности каждого «персонажа». К тому же, сохраняется ясная организация пространства с так называемым «пропущенным» первым планом, что свидетельствует о сугубо картинном композиционном мышлении. Здесь и обозначается дистанция от натюрмортного видения, которое, в случае, скажем, «бубнововалетцев», подталкивало к приоритету самодостаточной живописи над изобразительностью. Натюрмортность у Французова обретает черты портретности.

В конце семидесятых появляется офорт «Зимний сад», открывающий период зрелого творчества, и тут мы встречаемся уже с принципиально другим пониманием пластической задачи.

При значительном размере и невероятном количестве деталей лист поражает цельностью. Выдержанная в единой тональности масса покрытых снегом веточек выстраивается в нерасчленимую конструкцию. Через четыре года Французов вернётся к этому же мотиву в работе «Зима». Сходный мотив будет представлять уже не камерный уголок с фрагментированными деталями первого плана, но включит в себя открытое пространство, в том числе значительная часть формата будет отведена небу. Дальние планы трактуются гораздо обобщеннее ближних, задавая шкалу зрительского внимания, крупномасштабные предметы даются на значительном удалении, дабы избежать обрезков и «фотовзгляда» «план через план».

Отныне сместятся иконографические приоритеты, и образно-смысловая сторона произведения однозначно будет преобладать над формально-пластической. Увеличение количества деталей при повышенном внимании к разработке большой формы требовало виртуозного мастерства рисовальщика. Но решающим при выборе мотива фактором была не возможность продемонстрировать ремесленные навыки, но глубина личного переживания. Поэтому сюжетная сторона творчества Французова была в основном ограничена хорошо знакомыми с детства видами Зауечья. А офорт позволял не резать по заранее подготовленному рисунку, но непосредственно свободно рисовать, не столько подчиняясь диктуемым материалам ограничениям, сколько постигая тонкие нюансы тона, задаваемого освещением и пространственным положением предметов. Можно сказать, что господствующая тенденция зрелого периода – это живописность графических работ: преобладание в структуре образа пятна над линией, активное развитие пространства вглубь изобразительной плоскости, наличие того, что Вельфлин определил как преобладание относительной ясности над абсолютной (в данном случае речь идёт о ясной дифференциации предмета в среде). Показательна в этом смысле уникальная работа «Мартовская синь» (1982), напечатанная с двух досок в три краски с использованием и метода высокой печати, что позволило добиться воспроизведения пленэрно воспринятых цветовых отношений. А также недатированный лист «Береста», отражающий, с одной стороны, искания «фактурного периода», с другой – элементы сюрреалистической отстранённости: печать выполнена в два приёма с одной доски, но развёрнутой на 180 градусов.

Дискурс «живопись – графика» начался с мирискусников, и был продолжен разнонаправленными тенденциями советской живописи 1950–1960-х гг., с одной стороны, стремившейся к почти графическому лаконичному обобщению пятна, с другой – искавшей методы тончайшей цвето-тональной нюансировки, закамуфлированной под так называемое широкое письмо (В. Гаврилов, А. Бубнов). Творчество Французова отличалось в этом контексте отказом от аскетического лаконизма больших отношений, а от мирискусников Французов дистанцировался тем, что более ориентировался на непосредственные впечатления от природы.

На несколько лет будучи поглощён практически полностью работой в офорте, на рубеже 1980–1990-х гг. художник вернулся к любимой в ранние годы технике линогравюры, обогатив её опытом подробной штриховой тональной проработки, придя в результате к новым качествам. Так, в работе «Вечерние облака» (1990) автор добился редкого по своей достоверности для линогравюры эффекта свечения, обусловленного конкретным состоянием природы.

Мастер использовал необычный творческий метод – выполнял цветные этюды на натуре, обеспечивавший печатной графике Французова отмеченный многими коллегами и зрителями эффект – почти физическое ощущение цветности чёрно-белых отпечатков. Столь убедительны и точны воспроизводимые в них свето-тональные отношения, превращающиеся, по выражению Н. Н. Волкова, в выстроенные по «скрытому цветовому регистру» «неявные цветовые отношения». Пейзажи, которые в той или иной степени связаны с выполненными в дальнейшем офортами и линогравюрами, предельно



Б. Ф. Французов.
Натюрморт с кринками. 1991.
Линогравюра

обобщены, не перегружены деталями, что обеспечивалось безукоризненным, редким чувством тона. Французов хорошо понимал роль живописи в своём творчестве, сохранив и подписав в основном те листы, которые послужили материалом при выполнении пейзажных офортов. И в основном подобные листы относятся к зрелому и позднему периодам его творчества, от середины 1980-х до момента смерти. Следует также отметить связь графических композиций с работами в масле, в которых тональные отношения могут быть более напряжёнными и точнее выверенными. Характерно и наличие значительного количества гризайлей в наследии художника, что свидетельствует о повышенном внимании к вопросам тона.

Особую роль играют живописные натюрморты Французова, в основном это «широкого письма» растительные мотивы, яблоки, овощи, полевые цветы, дополненные несложным антуражем – корзинка, кринка и т. п. Колорит построен активно, с внятной характеристикой локальных цветов и окрашенности света. Моделировка формы рельефная, фон предельно обобщён, что позволяет зрителю сконцентрироваться на предметах. В этом ряду встречаются и чисто пленэрные решения («Натюрморт в огороде», 1987), и композиции, обыгрывающие искусственное освещение («Горящие свечи. Памяти отца». 1990).

Линогравюры зрелого периода, не повторяя буквально мотивы живописных работ, оказываются близки им по характеру композиционного решения, прежде всего по соотношению предмет-фон и по сюжетике. Единственное отличие: в линогравюрах практически не встречаются натюрморты с цветами; предпочтению отдаётся предметам определённой крупной формы (керамика, тыквы и пр.). Здесь проходит граница между живописью и графикой, между штрихом и мазком: мазок почти всегда – это площадка, граничащая форму, штрихи лишь в совокупности могут выполнять эту функцию. Задача же Французова в линогравюре 1990-х гг. большей частью касалась выявления качеств массы, а не силуэта. Ориентировался при этом художник на живописно-пространственную трактовку мотива, основанную на сложном разнонаправленном штрихе, временами напоминающем плетение белых нитей венецианского стекла. Либо на длинный штрих, «обтекающий» форму каждого предмета, меняющий толщину в зависимости от насыщенности тона в натуре. Показателен в этом плане лист «В бессонную ночь» для сборника рассказов Сергея Никитина, изображающий лишь простёртое над водной гладью небо, причём при помощи только длинных горизонтальных, параллельных, тянущихся от края до края формата линий. Вариации тона достигаются здесь лишь лёгкими нюансами толщин и незначительными отклонениями от горизонтали. Работу отличает неожиданная при столь лаконичных средствах полнота воспроизведения свето-воздушных состояний. Такая пластическая концепция представляет собой как бы упорядоченный вариант импрессионизма, близкий некоторым пастелям Э. Дега или ню-гризайлям В. Лебедева.

Приём штриховки, разрушающей контур, встречается в поздних линогравюрах довольно часто. В отдельных листах наблюдается тенденция «спрятать» штрих, сделав его небольшого размера, то моделирующим форму, то выявляющим детали.

При всей погруженности в аспекты пространственных отношений Французов всегда следует определённой композиционной идее. Так, в работе «Пейзаж со стадом» за сложным, почти хаотичным движением штриха просматривается организованная фризовая структура. Подобный приём является ещё одним свидетельством картинного мышления художника, предполагающего умение утверждать изобразительную плоскость. В зрелый период творчества для Французова характерно стремление к ясности изложения. И в этом плане он был продолжателем классической традиции, которую хотелось бы определить как реализацию идеи гармонии, баланса, изобразительного и выразительного. Следует отметить, что в этот период классицизирующие направления оказались окрашены в особо привлекательные тона неангажированности и нелимитированности. Зрелое творчество Французова отмечено формированием нового по сути явления – графическая картина. Это далеко не общепринятое понятие описывает достаточно продолжительную тенденцию. Начало её можно увидеть в искусстве неоакадемизма первых десятилетий XX в. В этой связи можно упомянуть офорты П. А. Шилинговского и эпические рисунки Г. Рейндорфа, в которых подробная повествовательность и композиционная выверенность являются важнейшими структурирующими компонентами.

Французов предпочитал не нарочитые решения, оставляющие впечатление непосредственного переживания мотива, производимое, помимо прочего, специфической «французовской» достоверностью изображения. В этой связи целесообразно ввести ещё одну характеристику творчества Французова. Речь идет о полноте. Соединение классичности с традиционностью, с представлениями народной космогонии подразумевает реализацию идей гармонии через полноту бытия. Полнота произведений проявляется на двух уровнях. Либо в воплощении микрокосма, подразумевающим достаточность художественной информации о воплощённом в произведении явлении. И гармония такого порядка является отражением гармонии мироздания в целом, будучи свойством всякого талантливого произведения. Второе – это появление образа макрокосма. В этом случае, и это вполне применимо к Французову, мы можем говорить о многоуровневом произведении, визуальный ряд которого отличается полнотой первого порядка, а последующие смысловые уровни бывают визуально не выявлены, но создают дополнение к смыслу первого порядка. Недаром художник так любил переходные состояния, например закаты. Сам автор писал об универсальности состояния ожидания смены одного жизненного уровня другим: «Может мы живы потому, что что-то всегда ждём. Ждём, когда закончим работу. Зимой – весну. Весной – цветов. А летом уже опять тоска, что скоро осень. Но в это время всегда. Как пружина в часах – ожидание. А сильно ли отличается надежда от ожидания?...»

Стремление к полноте в каждом произведении привели к отказу Французова от работы сериями, что было характерно для графического искусства. Основной тематикой зрелого периода стал пейзаж, который, по определению Французова, является «осознанным пространством», что позволяло художнику в окрестностях одной деревеньки находить бесчисленные мотивы для изображений, в которых были спроецированы самые разнообразнейшие отношения между стихийными и очеловеченными существами. Широта охвата жизненных явлений органически связана с монументализацией образа, которая достигалась Французовым при сохранении сугубо станковых характеристик: освещение, объёмность, материальность.

В эволюции творчества Французова отмечается девальвация «линогравюрного экспрессионизма» в пользу фактурности и «сюрреалистичности» работ, понимаемой как расширение



Б. Ф. Французов.
Пейзаж со стадом. 1989.
Линогравюра

смысла за рамки воспроизведения объекта. Проблема дуальности натурализма и условности интересно решалась в исследовании Н. Тарабукина, в которой автор, противопоставляя детализацию и обобщение, утверждает, что избыточная подробность изображения противоестественна, поскольку не соответствует возможностям человеческого зрения, а значит, лишает произведение правдоподобия. Учёный делает вывод о том, что сверхиллюзорное изображение превращается в условное [4, с.170–208]. Удивляет и поражает то, что изображённые Французовым предметы лишены грубой тяжеловесности. Впечатление лёгкости подкрепляется и той кажущейся свободой, с которой якобы созданы произведения, а также мягкостью живописной пластики и отказом от жёстких контуров.

От уплотнённого пространства с крупными первоплановыми фигурами в зрелый период Французов перешёл к развёрнутому в глубину пространству, выстроенному по классическому картинному принципу на основе трёхчастного членения: первый вводный план, основной и задник. При беглом взгляде офорты Французова кажутся лишёнными этой заданности. Но даже при удалённости предметов, беспредельности горизонта композиции всегда выстроены на чётком фронтальном разделении планов. Границы их естественны и ненаочиты – ложбинка через поле, полоса нескошенной травы, заборчик, лужица воды. Эти приёмы использованы без признаков стилизации, но с чувством меры. Наиболее характерный пример трёхчастного деления – лист «Первый снег в поле» (1983). Ровная плоскость, отсутствие крупных элементов, казалось бы, исключают классическое членение. Но неравномерный слой припорошенной снегом земли создаёт белые цезуры, задающие членение на планы, отличающиеся удалённостью и степенью проработки растительности.

Резкость, острота, кадрированность ранних сюжетно-повествовательных работ уступили место спокойным соотношениям уравновешенных масс, ясности силуэтов предметов (зданий, групп деревьев), обеспеченной обобщённостью второстепенных деталей. Причём эта обобщённость не шла в противовес проработанности и не предполагала губительной для реализма приблизительности.

Бывавшие в гостях у Французова коллеги-художники порой удивлялись тому, что его привлекают лишённые эффектных элементов пейзажи. Однако следует заметить, что даже весьма скромное для масштабов России Зауечье обладает определённым своеобразием, способствующим монументализации восприятия. Неявно доминирующая над окрестностями возвышенность, на которой стоит деревня, окружена пустошами и пастбищами. Лесные массивы вдалеке тянутся голубеющими полосками и отдельными островками. Крупные формы – старые деревья и основательные дома на подклетах – сосредоточены в самом Зауечье. В итоге образ ландшафта строится на резком контрасте этих отдельных доминант и простирающихся во

все стороны волнами лёгких по тону дальних планов. Подобная противопоставленность ориентирует художника на мышление в масштабных формах, что проявилось у Французова даже в необычно крупном формате работ, в преобладании компоновки с низким горизонтом, отсутствии диссонирующих ритмов при весьма сложной ритмической организации.

«Сама установка на восприятие изображения вынуждает нас к восприятию на более глубоком уровне», а «в характере и богатстве связей всё дело. Очевидно, необходимо предположить, что третий уровень восприятия, на котором появляются хроматические и светлотные оттенки, внушённые убедительностью рисунка, – это уровень внутренней формы. Он открывает нам собственно эстетические ценности» [1, с. 142, 144]. Подобное отношение автор-произведение-зритель П. Флоренский назвал способностью «оказать достаточно давления на фантазию читателя, чтобы принудить её воспроизвести то, что мыслит поэт» [3, с. 28–29].

Подобная магия формы придавала порой композициям загадочность именно скрупулёзной сделанностью, предметностью, достоверностью.

Диалектика реального и мистического особенно явно проявилась в отношении Французова к проблеме света. Сам художник так писал об этом образном элементе и жизненной стихии: «Мир, в котором мы живём, – прекрасен. Прекрасно всё: люди, громадная скульптура поверхности Земли, ветер, трава, смена времён года, вода – всё, всё... Но самое прекрасное и загадочное – свет, который везде и в нас тоже...». Мотив света прошёл сложный путь эволюции в творчестве Французова. Если в ранних «сюриках» свет играл роль сугубо физическую, выступая неким катализатором формы, а в ранних экспрессионистических гравюрах он скорее по принципу контраста прежде всего обеспечивал должное звучание полной трагизма чёрноте, то в зрелых пейзажах занял приоритетную позицию, наполненную сакральным смыслом. Цепочка ассоциаций выстраивалась через структуру композиции, в которой большую часть почти всегда занимало небо, отсылаясь к небесной доминанте, и, следовательно, далее связываясь с «небесным», «нетварным» светом, придающим одухотворённость каждому изображению, по крайней мере для зрителя, распознающего соответствующие культурные коды.

В XX в. сформировался ряд художественных направлений, которые, апеллируя к историческим или же актуальным формам художественного мышления, пошли по пути отказа от объёмно-тональной изобразительности.

Б. Французов же оказывался ближе к классическому пониманию тональной изобразительной системы, при этом продолжая указанную линию образно-смысловой трактовки света.



Б. Ф. Французов.
Солнечный вечер. 1985.
Офорт. 32x47

Отношение к свету как к образосозидающему компоненту проявлялось у художника не только в характерной для офорта растворённости в световоздушной среде, «списанности», по выражению живописцев, контуров в работах зрелого периода, но и в особом разрешении вопроса проработанности света и тени в чисто техническом отношении. В офорте – технике работы тёмным по светлому – сама последовательность выполнения изображения приводит к тому, что больше штрихов, а значит внимания автора и зрителя, коль скоро последний стремится к адекватному восприятию произведения и известному ассоциированию себя с его создателем. Мы уже неоднократно отмечали живописный характер офортов Французова, и сейчас пришло время отметить ещё одно «живописное» качество. Как известно, в классической живописной технологии предусмотрено исполнение теней жидко и обобщённо, а светов – более фактурно, корпусно, подробно. Борис Французов, от природы наделённый живописным восприятием, пришёл в графике к живописной структуре пластики. В его работах при неизбежном обилии штрихов в тенях штриховая сетка спокойнее, однородней, свет же более подробен в смысле развития отдельных деталей, более раскрыт в тональных нюансах, более изощрён, сложен в начертании штрихов. Показателен в этом плане офорт «Солнечный вечер» (1985), построенный на контрастных противопоставлениях светов и теней. Передний план композиции представляет собой поросшую травой луговину на задах огородов, покрытую ажурным кружевом падающих как бы из-за спины художника теней. В кажущемся, на первый взгляд, малодифференцированным пространстве, покрытом изображением местами примятой травы, при внимательном рассмотрении замечаешь, что и эта примятость, и другие особенности, акценты в разработке растительности приходится на освещённые участки. Так же и ярко освещённые кроны деревьев на втором плане: почти прямой фронтальный вечерний свет низкого солнца выявляет мельчайшие подробности форм, практически не оставляя места самим теням. В тех же случаях, когда композиция строится большей частью за счёт изображения теневых частей предметов, как в «Осенних деревьях» (1990), чисто ритмическими средствами выделяется образная роль освещённых частей: части улицы и фасада дома, на котором подчёркнуто ясно выделены детали в противовес мягкой и обобщённой разработке других частей композиции, где лишь пара деталей и обозначенные направления штриховки скаты крыш разнообразят сложное по силуэту, но цельное тональное пятно.

Оставляя вне рамок нашего исследования многочисленные вопросы, связанные с чисто религиозной трактовкой образа света, отметим, тем не менее, что Борис Французов, как человек глубоко религиозный, конечно, сознательно подходил к разработке световых мотивов, мысля их в сакральных категориях, но избегая при этом буквальной, дидактической, назидательной расшифровки. Однако в большинстве пейзажных листов, выполненных в различных техниках, мотив света выступает в качестве второго сюжетного слоя, ассоциируясь всегда с позитивными космогоническими представлениями. Живописная парадигма творчества выдающегося графика сближала образный строй работ, выполненных в различных техниках, при сохранении характерных особенностей языка каждой из них.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков Н. Н. Цвет в чёрно-белой графике (из наблюдений) // Советская графика – 73, – М., 1974
2. Фёдоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. М.: Искусство, 1975.
3. Флоренский П. А. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях // Декоративное искусство СССР. 1982. – № 1.
4. Тарабукин Николай. Проблема пространства в живописи. (Публикация А. Г. Дунаева) // Вопросы искусствознания. – 1993. – № 1.

СОВРЕМЕННЫЙ РОССИЙСКИЙ ЭКСЛИБРИС: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Н. И. Саутина

История российского художественного экслибриса в XX в. демонстрирует два направления развития, частично пересекающихся: как книжный владельческий знак и как коллекционная миниатюрная гравюра. Второе направление в XXI в. становится основным. Международные конгрессы FISAE и Всероссийские конгрессы экслибриса стимулируют развитие этого направления. Интерес коллекционеров к художественному экслибрису в виде миниатюрной гравюры также стимулирует дальнейшее существование и развитие печатных графических техник, испытывающих в настоящее время в своём станковом сегменте кризис из-за потери к ним интереса коллекционеров и, как следствие, художников.

Ключевые слова. Художественный экслибрис, гравюра, коллекционирование, библиофильство, конгрессы экслибриса.

CONTEMPORARY RUSSIAN BOOKPLATES: ISSUES AND DEVELOPMENT DIRECTION

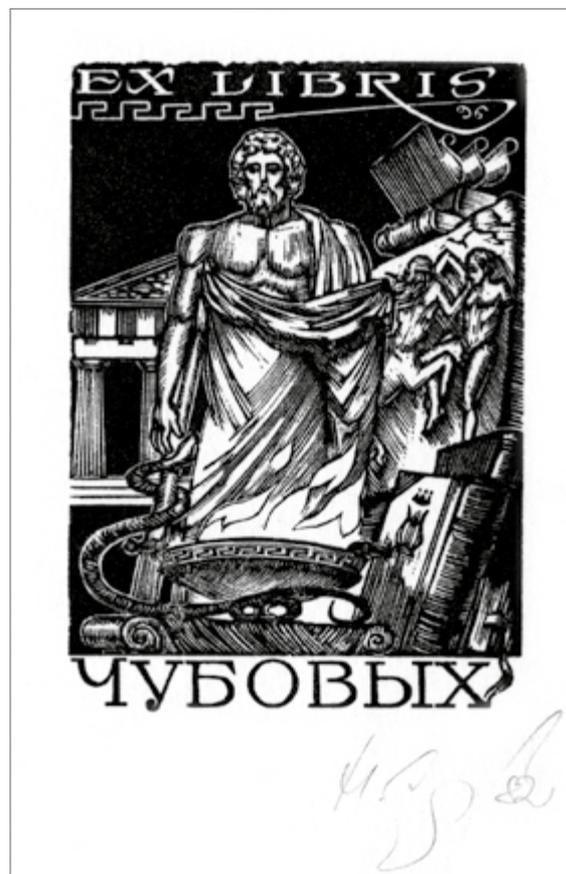
N. Sautina

The history of Russian bookplates in the XX century shows two partially overlapping trends: a bookplate as a sign of an owner and a collectible miniature engraving. The second trend has become the main in the XXI century. International congresses FISAE and Russian Ex-libris congresses stimulate the development of this direction. Collectors interest in an artistic Ex-libris as a miniature print also encourages the continued existence and development of printed graphic techniques which are currently experiencing crisis in its area due to lost interest in them of collectors and, as a result, artists.

Key words. Ex-libris, bookplate, collecting, bibliophilia, bookplate congresses.

История художественного экслибриса – небольшой гравюры, изначально предназначенной отмечать на форзаце книги принадлежность её определённому владельцу, – на протяжении минувшего столетия, пройдя взлёты и падения, в итоге к началу двадцать первого века преподнесла нам уникальную в графическом мире прикнижную миниатюру. Она стала предметом элитарного коллекционирования с весьма развитой системой конгрессов, конкурсов и иных мероприятий. Для понимания того, что мы имеем в экслибрисном движении сегодня, стоит обратить свои взоры на прошедший двадцатый век, ибо именно там находятся истоки современного состояния этого вида графики.

В России на значимый художественный уровень книжный знак был поднят работами членов объединения «Мир искусства» и близких к ним художников М. В. Добужинского, С. Н. Грузенберга, Г. И. Нарбута, К. А. Сомова, Б. М. Кустодиева, П. А. Шиллинговского. В традиции украшать свою библиотеку художественно оформленным ярлыком выделялся определённый эстетизм. Разночинная интеллигенция, не имея дворянского происхождения, и, соответственно, герба, приветствовала идею сочинить эмблему-натюрморт, составленную из «говорящих» предметов, раскрывающих характер книжного собрания, показывающих увлечения владельца библиотеки и характеристику его самого. Экслибрисы того периода, предвзято основной объём книги, сами оформлялись зачастую как книжные обложки, выполнялись в основном в техниках высокой печати, преимущественно ксилографии. Довольно скоро экслибрисы стали предметом коллекционирования: здесь можно назвать коллекции библиофила У. Г. Иваска, художника и критика В. В. Воинова, историка и библиофила В. Я. Адарюкова, библиофилов и исследователей экслибриса В. С. Савонько, А. А. Си-



Н. А. Саутин. 1947.
Ex Libris Чубовых. Опус 96. 1982.
Ксилография. И. 8,7х6,1.
Собственность автора

верса, П. Д. Эттингера. В 1920 г. в Москве создаётся Русское общество друзей книги (РОДК), а в 1922 г. в Петрограде – общество экслибрисистов, с 1924 г. – Ленинградское общество экслибрисистов (ЛОЭ). В 20–30-е гг. XX в. деятельность Ленинградского общества экслибрисистов имела основополагающее значение для всего дальнейшего развития книжного знака и науки о нём. На протяжении всей своей деятельности члены ЛОЭ разрабатывали вопросы описания книжных знаков, формулировали основные требования и характеристики экслибриса. Неоднократно возвращались к этим вопросам в своих докладах, опубликованных в «Трудах ЛОЭ», А. Б. Сахаров, В. А. Бриллиант, М. Я. Лерман, Э. Ф. Голлербах, Г. И. Гидони, В. С. Савонько и др. Уже тогда обозначился главный экслибрисный конфликт: оставаться книжному знаку исключительно принадлежностью книги и инструментарием библиографа или признать за ним право существования как относительно самостоятельного художественного произведения, собираемого коллекционерами.

В конце 1930-х гг. экслибрис как идеологически вредный вид искусства впал в немилость, экслибрисные общества были ликвидированы, и многие их члены репрессированы. Пауза в истории отечественного книжного знака длилась несколько десятилетий.

Следующий значимый для развития отечественного экслибриса этап – период 1960-х гг.

В период так называемой «оттепели» мы наблюдали всплеск интереса к литературе, и, как следствие, традиции книжного собирательства получили новый импульс развития, а вслед за этим в широкие массы проникла и идея создания экслибриса. Книжный знак становится популярным, что идёт во вред его качеству, поскольку им стали заниматься не вполне профессионально. Однако в деле популяризаторства экслибриса эту тенденцию можно рассматривать как положительную. Возрождаются и широко распространяются экслибрисные клубы и различные общества.

Небывалого размаха достигает в это время и коллекционирование экслибриса, создаются и пополняются многие известные в стране коллекции книжного знака. Экслибрис этого периода наиболее демократичен, лаконичен и вполне соответствует ещё своему библиофильскому назначению – в основном он является определителем библиотеки.

За рубежом с 1953 г. начинают регулярно проводиться европейские конгрессы коллекционеров экслибриса, в итоге выработавшие определённый формат этих мероприятий. Этот формат был закреплён в 1966 г. на XI конгрессе в Гамбурге созданием Международной Федерации обществ любителей экслибриса (*Federation Internationale des Societes d'Amateurs d'Exlibris*, сокращенно FISAE), и решением устраивать конгресс FISAE раз в два года, что и продолжается до сих пор. Очередной конгресс принимают разные города и страны. В 1998 г. XXVII конгресс FISAE впервые проходил в нашей стране, в Санкт-Петербурге. В 2016 г. Россия снова примет уже XXXVI конгресс FISAE, на этот раз в г. Вологда. Выбор этот был сделан не случайно, так как с 2004 г. именно в Вологде на базе Вологодской областной картинной галереи с неизменным успехом проводятся Всероссийские конгрессы экслибриса, которых состоялось уже пять (2004, 2007, 2011, 2013, 2015).

Если вернуться в 60–70-е гг. XX в., то, прежде всего, следует отметить активно работающие в это время при Московском и Ленинградском Домах учёных секцию книги и секцию книги и графики соответственно. Повсеместно возникающие в стране клубы любителей книги нередко включают в свои ряды любителей экслибриса или, по крайней мере, предоставляют им свою трибуну для выступлений. Продолжают работу, увеличивая свои коллекции, такие известные собиратели, как С. А. Вуль, Е. Н. Минаев, С. П. Фортинский, Б. А. Виллинбахов, Н. М. Спиченко, впрочем, перечислять их смысла не имеет, так как бытование коллекций не ограничивается рамками одного-двух десятилетий. Более ранние по происхождению коллекции в те годы успешно пополняются, а многие, основанные тогда, как, например, собрание С. Г. Ивенского, существуют и растут до сих пор. Стоит отметить, что география крупных коллекций не ограничивалась в советский период только столичными городами. Тут можно назвать собрания Г. И. Кизеля (Баку), Б. Я. Левых и М. Б. Гительмахера (Одесса), Л. М. Курица и Я. И. Бердичевского (в те годы – киевлян), С. Г. Пильмана (Таллин) и многие другие.

Растёт не только число коллекций, растут и их размеры. Если в первой четверти XX в. крупной считалась коллекция в несколько тысяч знаков, то ныне, по меркам FISAE, коллекция менее 40 тысяч экслибрисов считается небольшой, от 40 тысяч до 80 тысяч – средней, и свыше 80 тысяч знаков – крупной. Возможны ли были такие масштабы, если бы экслибрис продолжал своё развитие строго в рамках библиофильских требований, по принципу «одна библиотека – один экслибрис»? Никогда библиофильские собрания не формировались в массовом порядке, чтобы обеспечить собирателей экслибрисами в таком количестве. Только в период хрущёвской оттепели и в последующее десятилетие в стране на фоне всплеска интереса к литературе пошло действительно массовое создание домашних библиотек. Но не менее массовыми были и тиражи книг, составлявших эти библиотеки. Это были далеко не библиофильские раритеты, и поэтому уникальные экслибрисы высокого художественного уровня для таких библиотек не особенно заказывались. Именно тогда за создание экслибрисов для своей библиотеки взялись в большом количестве любители. Положительным в том процессе можно признать только то, что это был тот «чернозём», на котором выросла культура понимания и интереса к экслибрису, что и привело в этот период в экслибрис много интересных художников.

Однако коллекционирование экслибриса питает его переориентацию из библиофильского предмета в коллекционерский (отмеченную ещё Э. Ф. Голлербахом), что явится предметом ожесточённых споров сторонников обоих подходов к книжному знаку в конце XX в. Строго говоря, баталии эти шли на протяжении всего XX в. и не утихают до настоящего времени. Ещё на

заре минувшего столетия У. Г. Иваск писал: «За границей более чем 50 % всех EX LIBRIS'ов сделаны не для библиотеки, которой часто, может быть, у владельца EX LIBRIS'а и нет, а специально для обмена между собирателями». И далее Иваск призывает членов Московского общества любителей книжных знаков включить в число своих задач и «противодействие появлению таких «лже-EX LIBRIS'ов» [6, с. 6–7]. Конфликт библиофильского и коллекционерского подходов, наметившийся уже в этот период, отмечает и В. Д. Фёдоров: «Итак, подъём «художественной книжности» в ущерб «библиофильству» неизбежно удалял владельца и характер его книжного собрания от предназначенных для них книжных знаков, а композиционно-стилевое решение экслибриса столь же неизбежно индивидуализировало книжный знак, отражая особенности художественной манеры его создателя» [13, с. 27–28].

Чисто художественная ценность книжного знака проистекает в немалой степени от того, что автором является довольно известный художник, и это приводит, по мысли исследователя, к тому, что «в силу этого меняется и облик коллекций собирателей: на смену собирательства экслибрисов по владельцам библиотек приходит собирательство по изготовителям-художникам» [13, с. 29], что расценивается как «попытка поменять изначальное предназначение экслибрисов, сделав вторичное главным, а первичное второстепенным» [13, с. 29]. Речь идёт о 20-х гг. прошлого XX в.! То есть водораздел между библиофильским и коллекционерским подходом к пониманию экслибриса возник чуть ли не сразу с появлением художественного экслибриса, но те же упреки и поныне библиофильское сообщество адресует художникам. Поэтому, пусть современных творцов не смущает то обстоятельство, что «экслибрисные» патриархи пеняют им, уличая в непонимании сути экслибриса и незнании его истории. Сто лет назад так же пеняли художникам «Мира искусства». Но самое интересное, что автор вдруг делает неожиданный вывод: «Этот процесс переориентации в судьбе и предназначении книжного знака и утверждение в оценке его качества примата художественности подготовили почву для исследования экслибрисов как произведений графики» [13, с. 29]. И далее автор неожиданно начинает полемизировать с С. Г. Ивенским, предложившим всех исследователей книжного знака разделить на тех, кого интересует его библиографическая сторона,



Н. А. Саутин. 1947.
Из книги С. С. Гейченко. Опус 195. 1983.
Ксилография. И. 6,7 x 8,4.
Собственность автора

и тех, кого интересует отражённая графическими средствами личность книголюбца. Полемика происходит на том основании, что автору «не представляется вполне удачным такое подразделение, так как здесь подразумевается книжность знака и устраняется рассмотрение его художественных достоинств, как раздела малой графики» [13, с. 29]. Так всё-таки экслибрис мыслится разделом малой графики, а стало быть, и развиваться имеет право по законам графики! Подобный дуализм часто встречается в «экслибрисной» литературе. Отдавая дань книжности экслибриса, авторы стараются отметить и его художественные достоинства. Потом, как бы спохватившись, начинают очерчивать строгие библиографические рамки, в которые художник обязан ввести свою «художественность».

Впрочем, художник экслибриса зачастую ни у кого разрешения не спрашивает, интуитивное в художественном поиске всегда превалирует над заранее составленной программой, тем не менее, наиболее жёстко путь развития в мире искусства пытаются указать именно исполнителю книжного знака. Вероятно, этот конфликт программных устремлений библиофила и художественных озарений гравёра до конца непреодолим в книжном знаке, но может быть, в такой балансировке на грани несовместимого и есть прелесть экслибриса как жанра? И если перетянет одна из составляющих, не приведёт ли это к его стагнации и самоотрицанию в итоге?

В продолжение темы художественности книжного знака В. Д. Фёдоров, в противовес С. Г. Ивенскому, предлагает: «Целесообразнее было бы разделить всех коллекционеров книжных знаков на собирателей-книговедов, интересующихся личностью книголюбца и судьбой книжного собрания вне связи с художественностью экслибриса, и собирателей-искусствоведов, интересующихся художественной стороной вне связи с личностью владельца» [13, с. 29]. Здесь хочется поддержать точку зрения С. Г. Ивенского, который совершенно тонко заметил, что сейчас авторов-художников и собирателей привлекает «отражение в экслибрисе специфическими графическими приёмами личности книголюбца» [7, с. 16]. Личность владельца сейчас более вдохновляет художника на создание экслибриса, чем стремление показать характер его книжного собрания. В связи с этим и собирателя-искусствоведа, и просто искусствоведа, несмотря на то, что в среде истинных библиофилов они не очень-то уважаемы, личность владельца интересоваться всё-таки будет. Трудно выделить при исследовании экслибриса только художественную составляющую и анализировать художественные приёмы, не интересуясь при этом сюжетом и темой, притом, что как раз темой и обусловлен зачастую выбор художественных приёмов.



Н. А. Саутин. 1947.
Библиотека Владимира Францевича Левинсона-Лессинга.
Дар Эрмитажу. Опус 305. 1986.
Ксилография. И. 6,5х10,6.
Собственность автора

И всё же, признавая за экслибрисом право на художественность, В. Д. Фёдоров, ещё описывая начало истории книжного знака на заре XX столетия, находит, что все беды в коллекционировании экслибриса – в отчуждении его от книги. Корень зла видится исследователю в том, что за исполнение экслибрисов взялись не просто профессиональные, но известные художники, что подстегнуло процесс коллекционирования экслибрисов как предметов графики: «Широкая известность, своего рода мода на творения изощрённых специалистов графики (члены объединения «Мир искусства») придавали созданным им экслибрисам особую ценность в глазах коллекционеров, разжигая их собирательский аппетит» [13, с. 28].

Замечу, что вся эта неодобрительная риторика относится к ситуации столетней давности. То есть конфликт уже тогда практически разрешался в пользу коллекционерского экслибриса! Что не помешало истинным библиофилам сто лет не замечать очевидного и с завидным упорством «держат и не пущат» то, что уже существует на деле. Не то, что я не сочувствую призывам «Вернуть экслибрис книге». Просто слепой не заметит, насколько эти призывы уже более ста лет остаются гласом вопиющего в пустыне. Сейчас мы дожили до такого времени, что и сама бумажная книга находится в очень сложном положении, вплоть до сомнений в наличии у неё будущего (будем надеяться, что этого всё же не произойдёт). Жизнь и развитие жанра идут своим чередом, а пуритански настроенные библиофилы всё мечтают о какой-то своей реальности, которая существовала ли в действительности? Вектор их мечтаний направлен назад, в очень узкий круг библиофилов и художников-любителей, сочиняющих самодельные книжные знаки по указке придирчивого заказчика, которому важно содержание, а не исполнение. Призванные сотрудничать, библиофил, художник и коллекционер зачастую превращаются в лебедя, рака и щуку, которые тянут воз в разные стороны с небывалым усердием, при этом художник-лебедь рвётся в облака своей художественной фантазии, рак-библиофил пятится назад, в благословенные времена зарождения библиофильских традиций, а хищная щука-коллекционер стремится всё сообщество увлечь в свою стихию. Может быть, пора перестать учить друг друга, а увидеть, наконец, существующее положение вещей и признать за ним право на существование, не умаляя ни одного из подходов к бытованию экслибриса? Как справедливо заметил коллекционер М. В. Трухницкий: «Нет смысла формулировать требования, которые не будут выполняться» [12, с. 20].

Очевидно, что библиофильский подход к экслибрису до сих пор помогает в работе по изучению книжных собраний работникам библиотек, которые с удовольствием погружаются в мир библиотечных штампов, владельческих записей и т.п. знаков книжной принадлежности (как и стоящего для них в этом же ряду художественного экслибриса), которые помогают им в изыскательских трудах. Достаточно также очевидно, что художественный экслибрис, даже и работая в книге у многих по прямому своему назначению, всё-таки вырвался из этих узких рамок и мигрировал в сторону миниатюрной гравюры, посвящённой скорее собирателю, чем собранию. И это произошло не сейчас, а уже сто лет тому назад, несмотря на то, что все эти сто лет художников, ведущих себя таким «непозволительным» образом, «истинные ценители» экслибриса подвергали усиленному презрению и порицанию! Самое интересное, что многоуважаемые ревнители чистоты экслибрисного жанра не признаются даже самим себе, что их многотысячные коллекции экслибрисов противоречат их же жёстким требованиям, так как вряд ли найдётся в нашей стране хоть мало-мальски известный собиратель и исследователь книжного знака, который не обладает обширной подборкой экслибрисов на своё имя! Причём многие из них выполнены художниками «в знак уважения», а вовсе не для библиотеки, хотя многие творцы, зная строгие библиофильские требования своих адресатов, и стараются выстроить своё подношение по библиофильским канонам. Но как же при этом быть с классическим требованием «одна библиотека – один экслибрис»? Ведь по существу, все собиратели, имеющие по 1000 экслибрисов на



Н. А. Саутин. 1947.

Ex Libris А. Г. Елфимова. Опус 478. 2012.

Ксилография. И. 5,8х7,8.

Собственность автора

своё имя и при этом требующие вернуть экслибрис книге, противоречат сами себе и не замечают этого!

При характеристике ситуации второй половины XX в. мы сталкиваемся у многих исследователей всё с теми же упреками в адрес художников экслибриса: «Изготовление экслибрисов как автономных образцов книжной графики, к книге относящихся, но с книгой не знающихся, постепенно становится самоцелью.» [13, с. 53]. Речь идёт об экслибрисном возрождении 60-х гг. XX в. «При этом экслибрис обнаруживает старую и пугающую тенденцию – он снова постепенно утрачивает своё изначальное предназначение – быть свидетелем принадлежности книги её владельцу. Всё реже встречается книжный знак там, где ему надлежит быть, – на форзаце книги» [13, с. 53]. То, что эта «тенденция» практически всё время «обнаруживает себя» на протяжении всей истории отечественного экслибриса, почему-то не даёт ей права быть признанной до сих пор, а всё она мыслится каким-то отклонением от «правильного» курса.

Особенно явно начали проявляться новые тенденции в понимании книжного знака в 1980-е гг. Художники, приходящие в это время в экслибрис, изначально работали уже не на библиофила, а на коллекционера книжного знака, в связи с этим они привнесли другое понимание сути экслибриса. Изменение в понимании художников своей роли в процессе создания экслибриса можно проиллюстрировать словами коллекционера и исследователя книжного знака В. В. Худолея, возглавившего в 1980-е гг. Ленинградский клуб экслибрисистов и любителей графики и приведший в его ряды молодых художников-графиков: «Экслибрис сегодня предоставляет художнику ту свободу самовыражения и творческой интерпретации тем и сюжетов, которая исключает штампы и стереотипы, снимает ограничения и обязательства, накладываемые заказчиком, сюжетом, событием времени» [14, с. 49].

Художественный экслибрис ещё более активно начал трансформироваться в вотивную гравюру, являющуюся неким знаком внимания, посвящённым определённому человеку, книжный знак стал рассказом о человеке, а не о его книжном собрании. Если эти мотивы и присутствовали, они отодвигались на второе место. В экслибрис стали проникать черты станкового эстампа – стали делать серии экслибрисов, в которых задуманная художником идея превалировала над личностью заказчика. Стал увеличиваться размер книжного знака. Перестала порой быть органичной частью композиции обязательная надпись «из книг», стыдливо задвигаемая куда-то в угол. Такой книжный знак был настолько непривычен предыдущему поколению библио-

филов, насколько и естественен новому поколению художников и коллекционеров. Резко отрицательно отнеслись и относятся к отрыву экслибриса от книги библиофилы. Ещё со времён У. Г. Иваска звучит предложение именовать экслибрис, созданный не для библиотеки, лже-экслибрисом, псевдо-экслибрисом и т. п. И, тем не менее, реальность такова, что сейчас даже заказ на выполнение экслибриса звучит не как «сделайте экслибрис для моей библиотеки», а «сделайте мне экслибрис», т. е. для заказчика вполне естественно, что художник в сочинении композиции книжного знака будет отталкиваться от личности заказчика, а не от характера его книжного собрания.

Развиваясь в этом направлении и существуя в массе своей в папках коллекционеров, а не на форзацах книг, экслибрис вступил в XXI век, где столкнулся с новой угрозой своему существованию. На пресс-конференции I Всероссийского конгресса экслибриса в Вологде в 2004 г. прозвучал недоумённый вопрос: «А зачем нужен сейчас экслибрис, если бумажных книг скоро вообще не будет?». Прозвучал этот вопрос в залах, увешанных сотнями современных экслибрисов. Спустя десятилетие мы действительно видим повсеместное распространение электронных книг, которым экслибрис не нужен. И книжному знаку ничего бы не оставалось, как тихо скончаться, если бы уже многие десятилетия до этого он не существовал преимущественно в коллекционерской форме. Парадокс: многократно и страстно порицаемый за отрыв от книги художественный экслибрис благодаря этому не потерял своих позиций в кризисный для книги период. И не только для книги – настоящее время является кризисным и для станкового эстампа. Молодых художников отпугивают от занятий гравюрой не только сложность печатного процесса, проблемы с печатными станками, материалами для работы, но и отсутствие интереса к экспонированию и приобретению печатной графики у части современных галерейстов. Зачастую за этим стоят интересы сиюминутной рыночной выгоды, отсутствие культуры и убеждённости в том, что только прибыль определяет художественный процесс. По убеждению этих новых деятелей артрынка, печатная графика не подходит для извлечения прибыли по нескольким причинам: во-первых, оттиск не уникален, а имеет тираж, что, по мнению этих деятелей, снижает его цену; во-вторых, оттиск сделан на дешёвом и нестойком носителе – бумаге; наконец, в-третьих, оттиск ксилографии и вовсе похож на ксерокс, а отличить ксерокс от подлинного оттиска эти деятели не в состоянии и по сему, на всякий случай, с печатной графикой не связываются. На выставках современного отечественного искусства станкового эстампа всё меньше и меньше. И только в экслибрисе с его развитой системой конкурсов, налаженными коллекционерскими связями гравюра по-прежнему процветает. Впрочем, следует признать, что и среди коллекционеров экслибриса ксилография сейчас не в чести по причинам, указанным выше. На конкурсах и конгрессах экслибриса ныне царствуют офорт и другие разновидности глубокой печати. Исключение составляют только Всероссийские конгрессы экслибриса в Вологде.

Интересная трансформация произошла с экслибрисом как с гравюрой, точнее, произошла перемена значения в соотношении техника исполнения – сама работа. Как печатная миниатюра экслибрис возник, прежде всего, из соображений функциональности – его надо было размножить для вклеивания в книгу. Гравюра здесь выступала совершенно в утилитарном плане, а не как самостоятельно художественно обоснованная техника. Этим же обусловлен был и выбор техник высокой печати, прежде всего ксилографии, которая позволяет сделать большое количество качественных оттисков с доски, в книге смотрится органично по своим художественным приёмам, и вообще родственна печатной книге изначально. Офортный же оттиск с его углублением-ковчегом для вклеивания в книгу не удобен. Но к концу двадцатого века возникли более дешёвые и доступные способы тиражирования. Для библиофильских целей экслибрис стало возможным размножить гораздо более дешёвым и доступным способом, чем гравирование. Гравированный экслибрис при этом стал пониматься уже более как самостоятельная художественная вещь, а не сугубо прикладная, что приблизило его

в умах и творцов, и коллекционеров к общей массе печатной станковой графики с определёнными особенностями миниатюрной гравюры и с определёнными сюжетно-жанровыми требованиями. Тут и настала пора офорта в экслибрисе. Процесс отрыва экслибриса от книги продолжался. Книжный знак стал выполняться художником как миниатюрная гравюра, и его тираж теперь не очень велик из тех соображений, что владелец может ксерокопировать оттиск и размножать его самостоятельно, если у него возникнет желание по-прежнему снабдить им книги своей библиотеки. И даже больше – книжный знак начали выполнять компьютерным способом. Только то, что экслибрис остаётся предметом коллекционирования, сохранило его в этот период в виде миниатюрной гравюры, так как коллекционированию по-прежнему подвергается имеющий материальную и художественную ценность подлинный гравюрный оттиск. До широкого собирательства компьютерных оттисков, являющегося, по сути, коллекционированием идей знака, воплощённых компьютерным способом, дело пока не дошло. Таким образом, если сейчас каким-то невероятным усилием внедрить в жизнь все те требования, которые истинные библиофилы предъявляют к книжному знаку, то создаваемый по этим канонам экслибрис, скорее всего, будет выполняться на компьютере, потому что теперь в качестве тиражирующего средства гравюра не требуется – дорого и долго, достаточно напечатанной на компьютере картинке. Гравированный экслибрис в таких условиях может быть сохранён только усилиями коллекционеров, именно коллекционер сейчас выступает в роли заказчика, и на него ориентируется художник. Впрочем, началось это задолго до настоящего времени.

Констатация эволюции экслибриса и его современного состояния не носит положительной и отрицательной окраски. Литература об экслибрисе не столько изобилует анализом его как явления, сколько состоит из многочисленных директивных указаний, каким должен быть книжный знак, что становится немного душно. В связи с этим автор стремится по возможности объективно рассмотреть современное состояние экслибриса – существующее в реальности, а не то, которое должно быть по чьим-то, пусть весьма уважаемым, указаниям. Для взглядов периода ЛОЭ современное состояние экслибриса безусловный его конец и деградация. Однако, по сравнению с другими сегментами печатной графики, экслибрис ныне находится на пике развития и помогает при этом сохранять традиции печатной графики, техники гравирования от медленного исчезновения. Бытование экслибриса и интерес к нему косвенно стимулирует также интерес к книгоиздательскому делу, печатной книге и искусству книжного оформления, что, безусловно, можно также расценивать как плюс. Поддержка коллекционирования экслибриса и деятельности экслибрисных обществ работает на поддержание печатной графики в целом. Печатная графика, а тем более книжная и прикнижная гравюра всегда были и продолжают оставаться одним из наиболее интеллектуально насыщенных сегментов изобразительных искусств. Изменение направленности (не на библиотеку, на человека), обеспечившее сохранение книжного знака в период падения интереса к созданию библиотек и к печатной книге, обеспечило ему новые возможности, и неразумно было бы это отвергать. Само понятие «экслибрис» становится шире определений его как книжного ярлыка, пусть и художественно оформленного, которые даются ему в многочисленных словарях и трудах исследователей. Экслибрис давно вышел за рамки утилитарного использования, как это не отрицалось бы многими его поклонниками. В связи с этим его название может стать уже достаточно условным, обязательная надпись «Из книг» превращается скорее в знак жанра, чем имеет функциональный характер. Стоит ли этого пугаться? Трансформации значения слов нередко встречаются в языке в связи с изменением смысла понятия. Кто теперь помнит первоначальное значение слова «консерватория» – приют для сирот? На наших глазах понятие «экслибрис» стало расширяться, несмотря на то, что многие не желают этого замечать.

Невозможно не согласиться с В. В. Воропановым: «Искусство книжного знака в России XX – начала XXI в. давно стало целостным культурологическим и общественно значимым явлением. Из чисто элитарного, специально библиографического отражения интересов и вкусов заказчиков, исполнителей экслибрисов оно превратилось в мощное научно-творческое и просветительское движение, вбирающее в себя деятельность клубов экслибрисистов, разнообразные выставочные, издательские и образовательные программы» [2, с. 6]. Самое интересное, что сторонник библиофильского подхода к пониманию задач и вида экслибриса, В. Д. Фёдоров, практически произносит то же самое: «Возникнув как практически необходимый предмет, экслибрис менял (в соответствии с развитием самого общества, его вкуса и моды) не только форму и содержание, но, до некоторой степени, и своё предназначение. Оно существенно расширилось – от исходного, монофункционального, владельческого знака книжной принадлежности до многофункционального интегрального показателя духовных взаимоотношений между книгой, владельцем и художником, с одной стороны, и обществом, событиями, социальными явлениями – с другой» [13, с. 49]. Трансформировавшись из банального книжного ярлыка-определителя в ассоциативно зашифрованный, интеллектуально насыщенный, изящный и остроумный, художественно лаконичный, но информационно ёмкий рассказ о человеке-собирателе, экслибрис раздвинул свои рамки и за счёт этого обеспечил своё дальнейшее развитие в непростой период изменения в книгопечатном деле. Однако, несмотря на такой уход от книги, именно экслибрис, опять же в силу своей жанровой особенности, остаётся тем мостиком к океану книжной культуры, который не даёт современному человеку оторваться от него полностью. Когда-то экслибрис вёл зрителя от книги к человеку. Теперь направление вектора изменилось, и книжный знак ведёт созерцателя от человека к книге, к тому культурному пласту, который полностью связан с бумажной книгой, оставаясь тем маячком, который не позволяет современному человечеству эту связь полностью утратить, как бы оно ни рвалось в широкие объятия электронной книги и виртуального пространства. Какие ещё вызовы предложит жизнь – покажет время. А пока надо максимально использовать те художественные возможности, тот культурный потенциал, которые сохранил в сфере печатной графики книжный знак.

ЛИТЕРАТУРА

1. Батлер У.Э. Сотрудничество на международном уровне. Роль FISAE. // Российский экслибрисный журнал. Вып. 1. – М.-СПб., 2004.
2. Воропанов В.В. Рыцарь отечественного экслибриса. Вступительная статья // В.М.Бакуменко. Их прославил экслибрис. Книга первая. – М., 2009.
3. Гетманский Э.Д. Коллекционеры книжного знака XX века // Российский экслибрисный журнал. Вып. 18. – М., 2014.
4. Гетманский Э.Д. Российские коллекционеры экслибриса (дореволюционный период) // Российский экслибрисный журнал. Вып. 17. – М., 2014.
5. Голлербах Э. Ф. Вступительная статья // Каталог выставки «Художественный экслибрис. 1917–1927.» – Л., 1928.
6. Иваск У.Г. О собирании книжных знаков // Известия Московского общества любителей книжных знаков. Вып. 1. М., 1907.
7. Ивенский С.Г. Книжный знак: история, теория, практика художественного развития. М., 1980.
8. Кизель Г.И. Экслибристика нашего времени // Российский экслибрисный журнал. Выпуск 6. – М., 2007.
9. Книговедение. – М., 1981.
10. Саутина Н.И. Некоторые вопросы каталогизации современного экслибриса // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Книжный знак: история и современность». – М., 2006.
11. Труды ЛОЭ. Вып. I-XIII. – Л., 1924–1931.
12. Трухницкий М.В. Система описания книжных знаков и некоторые вопросы дальнейшего развития экслибриса // Российский экслибрисный журнал. Вып. 6. – М., 2007.
13. Фёдоров В. Ф. Русский книжный знак. М., 1995.
14. Худолей В.В. Юрий Смирнов-Тамбовский // Российский экслибрисный журнал. Выпуск 6. – М., 2007.

ЭКСЛИБРИС КАК МЕТОД ФОРМИРОВАНИЯ ВКУСА В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Ю. В. Романенкова

Статья имеет объектом внимания экслибрис как самостоятельный арт-феномен, способствующий формированию вкуса как у молодых художников, созидающих современное художественное поле, так и у любителей искусства. Тенденции развития книжного знака рассматриваются на материале экслибриса австрийской, немецкой, литовской, чешской, российской, киевской, львовской школ XXI в.

Ключевые слова. Экслибрис, графика, художественное пространство, современное искусство, уровень культуры.

BOOK PLATE AS THE METHOD OF FORMING OF THE TASTE IN MODERN ART SPACE

J. Romanenkova

This essay is dedicated to the book plate as independent art-phenomenon, that helps to the formation of taste both of young artists, creating modern art, and arts fans. Tendencies of evolution of book plate have been analyzed on material of ex libris of Austrian, German, Lithuanian, Czech, Russian, Kiev, Lvov schools of XXI century.

Key words. Ex-libris, graphic arts, taste, art space, contemporary art, culture level.

Современное искусство даёт возможность самовыражения как профессионалам, так и любителям. При этом неискущённому зрителю зачастую бывает сложно определить, с произведением «профи» или «аматора» приходится сталкиваться в экспозиционном пространстве. Изобилие фестивалей, конкурсов, выставок, биеннале и триеннале разных уровней даёт возможность заявить о себе многим желающим пребывать в богемном кругу. Если лет двадцать-тридцать назад оказаться в художественной среде – живописцев, графиков, скульпторов – было весьма трудно в силу высокой планки требований, предъявляемых к претенденту на звание «художника», то сегодня стать «человеком искусства» становится всё легче. Во многом этому способствует катастрофически понижающийся уровень художественного образования – востребованность творческих профессий снижается, конкурс в вузы на творческие специальности низок как никогда, соответственно, отбор не столь жёсток, как следовало бы. Но основная причина, пожалуй, не в этом, поскольку среди талантливых людей всегда было немало самоучек, не получивших специального образования в стенах профильных учебных заведений, но получивших всеобщее признание и нискавших успех. Размытость видовых, жанровых рамок диктует свободу самовыражения. Художник или арт-стующий индивидуум (не всегда рамки и этих категорий можно сделать жёсткими) заявляет о себе в той форме, в которой считает возможным, нужным, комфортным для себя. Что бы ни было предложено на суд зрителя, становящегося нередко просто потребителем арт-продукта, автор анонсирует идею «размытости рамок» в современном искусстве полной свободой самовыражения. Поэтому категории «профессионализм», «качественный уровень», «смысловое наполнение, концепция» уже воспринимаются как архаизмы. Безусловно, прессинг на творческую личность неприемлем, и свобода – это как раз то, к чему стремилась сквозь тернии любая историческая эпоха. Но современное арт-пространство, помимо огромного количества несомненно талантливых художников, прекрасно владеющих ремеслом, имеющих академическую выучку, но осознанно выбирающих путь беспредметного, наводнено теми, кто занимается подменой понятий – как раз их и можно причислить к сонму арт-стующих. Это часть «богема», ставшая во главу угла пребывание в центре внимания публики,

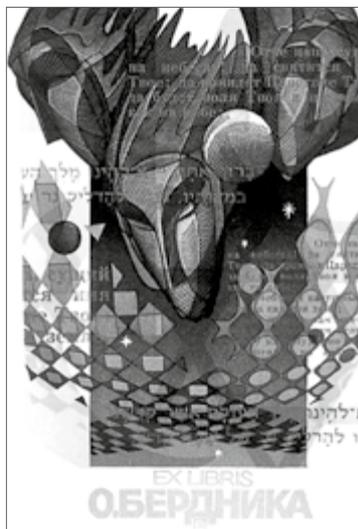


С. Храпов.
Райское яблоко.
Экслибрис
С. Бродовича. 2006.
181x129 мм,
с3+с5+с7

критиков, коллекционеров, в качестве инструментария имеющая, прежде всего, эпатаж, за которым не стоит ни технический профессионализм, ни глубокая философия концепции.

При таком положении дел на современном арт-поле очень опасным стал первый «выход в свет» молодого, начинающего художника, только выбирающего себе путь. Окружающее его арт-пространство не всегда способствует формированию вкуса, что стало повсеместной бедой для творческих личностей. Одним из «лекарств» от этой прогрессирующей болезни, нарекаемой отсутствием вкуса, может стать искусство графики. Как молодой художник, так и любитель искусства, который проходит через «горнило» графики, особенно – печатной, автоматически становится более разборчив, это аристократическое искусство, поле деятельности и интереса для интеллигентов. Оно способно выработать рафинированный вкус и сформировать в человеке ощущение истинно прекрасного, настоящего, чувства меры, сдержанности, интеллигентности. И показательнее всего это, пожалуй, происходит в сфере графики малых форм, в качестве примера чего можно привести книжный знак.

Несмотря на то, что экслибрис появился ещё в XVI в., история его изучения не столь длинна. Вопросы его становления, формирования разных локальных школ и, преимущественно, индивидуальную манеру отдельно взятого мастера делали предметом специальных исследований не так часто [1; 2; 5; 7; 8; 10]. Книжный знак рубежа XX–XXI вв., пожалуй, наиболее богатый материал как для художников (позволяет оттачивать мастерство и вливаться в когорту экслибристов), так и для теоретиков, работающих на материале печатной графики, а также для коллекционеров, для которых ex-libris ещё несколько десятилетий назад стал предметом повышенного внимания. Книжный знак давно превратился из



Г. Пугачевский.
Иерусалим. Экслибрис
О. Бердника. 1994.
145x92 мм, X6/14+P1.
Медаль VI Международной
биеннале графики малых
форм, Польша, Остров
Великопольский, 1995

произведения прикладного характера в самостоятельное произведение искусства. Если раньше его просто вклеивали внутрь книги, на форзац, то в последние годы его коллекционируют, им меняются, его продают (причём за очень большие деньги), выставляют. В мире существует целый ряд организаций, чья деятельность направлена на экслибристику – FISAE, Osterreichische Exlibris-Gesellschaft (ORG) (Австрия), Японская Ассоциация экслибриса, Экслибрис-секция Болгарии, Общество любителей канадского экслибриса, Китайская Экслибрис-ассоциация, Ассоциация экслибриса Израиля, Французская Ассоциация изучения экслибриса, Общество библиофилов, Музей экслибриса (Россия), Украинский Экслибрис-клуб, Японская Ассоциация мастеров и коллекционеров экслибриса, и др. [14]. Ежегодно проходят конкурсы и выставки в разных странах мира, на которых появляются новые имена, отслеживаемые орлиным взором коллекционеров, среди которых особым даром, подобным дару Дюран-Рюэля, обладает итальянец Марио де Филиппис, чьё собрание книжного знака внесено в Книгу рекордов Гиннеса как крупнейшее в мире. Для новичков лучшими площадками для начала экслибрис-карьеры могут стать конгрессы, каждый из которых проходит в другой стране (ближайший, XXXVI, Всемирный конгресс экслибриса пройдёт в России, в Вологде, в августе 2016 г.), Международные триеннале и биеннале Литвы, Франции, Польши, Нидерландов, Международная биеннале малых графических форм Бельгии и т.д. [10].

Наиболее искусственными на сегодняшний день слывут владельцы даже не самых крупных коллекций, ибо их принцип собирания книжных знаков довольно сомнителен, допускает наличие «низкопробного продукта», а те, в чьих собраниях преобладают признанные мастера книжного знака рубежа веков. Среди них – В. Пунгс, Herrmann Wiese, П. Беккер (Германия), Lucvanden Briele, Ж. Дюмон (Бельгия), О. Премсталлер (Австрия), Луиджи Бергоми (Италия), А. М. да Мота Миранда (Португалия), Ю. Бородаев (Россия), С. Бродович, Я. Бердичевский (Украина) [14].

Наиболее весомыми, формирующими обличье графики малых форм в современном арт-пространстве, можно назвать давно выкристаллизовавшиеся школы Австрии, Бельгии, Германии, Польши, России, Словакии, Украины. В последние годы особенно сильными стали школы Восточной Европы. Китай и Япония, несмотря на наличие центров экслибристики, явно отстают на рынке книжного знака от европейских конкурентов. Тенденция к усилению восточноевропейских школ неизменна и сейчас. Однако, разумеется, можно отметить целый ряд очень интересных мастеров и вне этого региона. Австрийская (О. Премсталлер), чешская (Карель Демель), литовская (А. Бурба), российская (Ю. Люкшин, Ю. Ноздрин, С. Пластинин), львовская (С. Храпов; С. Иванов) школы богаты преимущественно мастерами техник глубокой печати. Высокая печать даёт о себе знать в Бельгии (Ж. Гуден), в России (Р. Копылов), в украинских школах: Киеве (А. и Г. Пугачевские; Р. Агирба; А. Савич; Р. Выговский), Одессе. Разумеется, это обобщение имеет и немало исключений, подобных, например, киевскому офортисту К. Антюхину.

Каждый из этих мастеров прошёл свой путь, чаще – сложный и некороткий – в мир экслибристики. Для кого-то это был осознанный выбор, вершина стремлений, для иных – метод получить статус в мире графики и средства к существованию. Так или иначе, этот мир сложился, имеет свою иерархию, а экслибрис получил признание. Работы современных экслибристов очень сложны и многоуровневны по смысловому наполнению, по технике исполнения. Зачастую только автор может открыть «кухню», секрет техники исполнения своей работы, никакой, даже самый искусственный критик, знаток печатной графики не сможет методом визуальной экспертизы считать всю информацию об этом сам. Поэтому для начинающего свой путь в поле графики как раз экслибрис и может стать хорошей школой. Графика всегда имела наиболее интеллигентного зрителя, но наиболее рафинированные поклонники её собираются вокруг книжного знака. Собрать информацию обо всех основных предпочтениях заказчика, показать его характер, возможно, черты внешнего облика, дать ему самому узнать себя в комбинации стилизованных изображений, комплексе символов, выразив всё это на маленьком формате, – высший пилотаж графики малых форм. Это искусство аллегории, работать в этом поле – значит владеть языком



К. Антюхин.
«О. Бердслей. История
Венеры и Тангейзера».
Экслибрис С. Бродовича.
121 x 166 мм, с3+с4

символов, наполнять смыслом как образ, так и лакуну. В книжном листе, созданном с использованием, например, офорта, меццотинто акватинты, мягкого лака и сухой иглы, определить все применимые техники с помощью простой визуальной экспертизы, т.е., попросту говоря, «на глаз», невозможно. Если акватинту, например, можно определить, то меццотинто отличить от мягкого лака – вряд ли. Для этого нужны опыт, натренированный глаз, желательно – личный опыт, «память пальцев». Все это даётся не каждому критику, любителю, художнику. Так же, как и искусство грамотно оформлять работу, экспонировать её, хранить – во всём этом нечасто наблюдается должный уровень культуры. Для многих начинающих художников уже стало нормой представлять на суд художественного совета или уже широкой публики эстампы на плохой бумаге, без паспарту, стекла и т.п. С этого – уважения к бумаге, штриху, штихелю или офортной игле, корректному указанию сигнатуры – начинается культура графика, уважение к себе, к зрителю, формирование вкуса как у себя, так и у тех, кто станет ценителем того, что может на условиях приложения должных усилий и колоссального труда превратиться из арт-продукта в произведение искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабкевич К. Польские выставки мастеров современного российского экслибриса. // Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://klauzura.ru/2014/01/kazimezh-babkevich-polskie-vystavki-masterov-sovremennogo-rossiiskogo-e-kslibrisa/>
2. Бердичевский Я. Размышления о коллекционировании; Размышления об экслибрисе. – Киев.; Берлин: Бродович, 2005. – 172 с.
3. Бердичевский Я. Бердичевские сказки о книжниках и коллекционерах града столярного Киева в середине XX века. – Киев.: «Бутон», 2002. – 288 с.
4. Институт проблем современного искусства. Официальный сайт. // Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://www.mari.kiev.ua/05.htm#3>
5. Лагутенко О. Graphein. Графіки. Нариси з історії української графіки XX століття. – Киев.: Грані-Т, 2007. – 168 с.
6. Лагутенко О. Українська графіка XX століття. – Киев.: Грані-Т, 2011. – 184 с.
7. Нестеренко П. Історія українського екслібриса.– К.: Tempora, 2010. – 328 с.
8. Снежин Е. Мастера экслибриса России – 21 век! // Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2013/01/23/3121>
9. Становление российского экслибриса. Ленинградские художники-графики. // Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://s30556663155.mirtesen.ru/blog/43531292318/Stanovlenie-rossiiskogo-ekslibrisa--Leningradskie-hudozhniki-gr?domain=mirtesen.ru&pad=1&paid=1>
10. Pugachevsky. Name. // Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://pugachevsky.com.ua/gennady/events.html>
11. Romanenkova J. Let's speak about the melody of lines.../ Encyclopaedia Bio-Bibliographical of the Art of the Contemporary Ex-Libris. – Braga Codex. – 1998. – V.23.
12. Romanenkova J. Two-faced Janus of lithuanian ex-libris/ Encyclopaedia Bio-Bibliographical of the Art of the Contemporary Ex-Libris. – Braga Codex. – 2001. – V.28. – P.43–50.
13. Romanenkova J. Jeweller accuracy of graphic arts/Contemporary International Ex Libris Artists. – Linda-a-Velha, 2005. – V.5. – P.97–104.
14. The world of ex-libris. Ex-Libris & their owners. – Belgrade, 1995. – 285 p.

ОСНОВНЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ ОМСКА XX в.

Т. В. Бабилова

Подъём печатной графики Сибири начинается в 1960-е гг. В искусстве тех лет стилеобразующую роль играл чёрно-белый эстамп. В графике второй половины XX в. крупнейшего художественного центра региона – Омска – отражаются как общие закономерности развития этого вида в отечественном искусстве, так и выделяются яркие индивидуальности и уникальные авторские концепции.

Ключевые слова. Печатная графика Сибири, омские художники, стилистическая эволюция, чёрно-белый эстамп.

BASIC PATTERNS IN THE DEVELOPMENT OF PRINTMAKING IN OMSK OF THE XXTH CENTURY

T. Babikova

The rise of printmaking in Siberia begins in the 1960s; black and white prints played a major role in the formation of style in art of those years. General patterns in the development of national Russian graphics as well as uncommon individual and unique author's concepts are represented in the graphic works of artists from Omsk - the largest art center of the region – in the second half of the XX century.

Key words. Printmaking of Siberia, Omsk artists, stylistic evolution, black and white print.

В Сибири графика как самостоятельный вид искусства укоренилась в 1960-е гг. Мощные пластические массы, резкие контрасты чёрного и белого соответствовали возникшему в те годы ощущению многообразия жизни и её драматизма.

В Омске язык графики 1960-х гг. впервые по-настоящему проявился в работах Бориса Николаевича Николаева (1924–2007). Он первым среди омских графиков стал участником всесоюзных смотров. Утверждение личности и одновременно пафос коллективизма, столь характерные для того времени, выразились в гравюрах «Земля целинная» (1963), «Мать» (1965). Концепция «шестидесятников» предполагала монументально-плоскостное решение композиции, лаконизм и экспрессию образов. Язык широких декоративных плоскостей помогал создать стиль гравюры-памятника. Сопричастность истории своей страны сопрягалась с чувством современности.

Стремление к точности выражения замысла привело к тому, что в гравюрах Николаева конца 1960-х гг. появилась почти афористичность художественного высказывания. В самой известной работе тех лет «Ф. М. Достоевский» (1969) соотношение белого и чёрного драматично, конфликт тьмы и света предельно выразителен. Действие и противоборство реальных сил и обстоятельств, а также душевное смятение человека воплотились в остроте силуэта, лаконичности средств, метафоричности образа. Экспрессивный язык линогравюры подчеркнул трагедию великого писателя, посвятившего Омску книгу «Записки из «Мёртвого дома».

Возвышенная и сдержанная символичность присуща многим работам мастера. За эпизодом жанровой сцены «В вечерней электричке» (автолитография, 1968) открывались напряжённость переживания, ощущение тревоги, чувства, которые, могли вызвать в то время драматические события в Чехословакии. Станковая графика тех лет являлась способом непосредственного самовыражения и наиболее прямым и очень оперативным откликом на происходящее в мире.

Важнейшие черты станковой гравюры 1960-х: живая конкретность соприкосновения с действительностью, по-



*Б. Н. Николаев.
Ф. М. Достоевский.
1969.
Линогравюра*



*А. А. Чермошентцев.
Косцы. 1969.
Офорт, акватинта.
63x65*

вышенная чуткость к её характеру и облику в полной мере ощутимы в творчестве Анатолия Алексеевича Чермошентцева (1938–2014). Глубина видения мира, острое чувство современности помогли все изображённые мотивы трактовать как часть обновлённой и многообразной картины окружающего мира. Точное понимание специфики чёрно-белой гравюры, её условного характера позволяет говорить об этом художнике как о «ведущем графике Сибири» 1960–1970-х гг. [1, с. 111–118].

Лаконичная выразительность ранних работ – «Колхозный рынок» (1962), «Сельское кафе» (1963), близких стилистике «сурового стиля», сменяется более сложной трактовкой. Чеканная ясность формы обогащалась глубиной чувства и поэтичностью видения. Эмоциональное отношение к родной земле поднялось до ёмкого обобщения в гравюре «Родина» (1967).

В конце 1960-х гг. художник активно осваивал новые техники: гравюру на металле, офорт. Усложнилось содержание его произведений. Главная тема – проблема взаимоотношения людей не только между собой, но и с окружающим миром, природой. Уютный и поэтический мир, в котором человек ощущал своё единство с природой, порой видится в дымке светлых воспоминаний. Исследователи творчества Чермошентцева не раз отмечали, что в лучших офортах конца 1960-х гг. – «Косцы», «Пастух» (1969) – создано особое художественное пространство, которое может быть не только элегичным, но и напряжённым, драматичным. [2, с. 195–209].

Искусство второй половины 1960-х отличается усилением эмоционально-личностных оттенков мировосприятия. Нерасторжимая связь с натурой и в то же время ярко выраженное «я» художника в её восприятии характерны для произведений Ивана Ивановича Желистова (1936 г. р.). Круглящиеся гибкие линии, динамика, ритмичность в соотношении частей композиции, богатое пространственное движение сделали его произведения масштабными, мощными, наполненными внутренним ритмом (серия линогравюр «Русь», 1967). Активизация лирического начала в искусстве того времени проявилась в интересе к метафорическому пониманию формы. Метафора могла выступать и в ассоциативности изображения, и в композиционных приёмах. Желистов активно осваивал новые техники (в 1970-е – ксилографию, в 1980-е – меццо-тинто). В работе над книжной иллюстрацией и экслибрисом, уже давно получившим международное признание, художник добивался стилистического единства изображения, орнамента и шрифта.

В целом, в искусстве рубежа 1960–1970-х гг. индивидуальное восприятие мира всё более обостряется, приобретает заметную самостоятельность и широту охвата. Желая рас-

ширить диапазон своего творчества, многие художники стали систематически работать на природе. Намечается поворот к уникальным техникам.

Поездки по Сибири, зарисовки рыбаков и охотников Севера, интерес к этнографии отдалённых районов присутствовали в творчестве многих сибирских художников. Среди самых ярких имён «семидесятники» иркутянин А. М. Муравьёв, Г. А. Курочкина-Домашенко из Новосибирска, красноярец Н. И. Рыбаков, Л. Н. Пастушкова из Барнаула.

Почти все омские графики участвовали в «освоении» Сибирского Севера. В 1970-е гг. в республиканском доме творчества «Челюскинская» они прошли хорошую школу печатных техник, работали в творческих группах Союза художников на Крайнем Севере или Дальнем Востоке. Многочисленные поездки по стране, расширение творческого диапазона художников привели к тому, что патетика преобразования уступила место достоверности и точности. «Семидесятники» всегда подчёркивали нравственную и эстетическую ценность окружающего мира. Поэтому «дух» 1970-х ярко выражают композиции, в которых меняется сама эстетика окружающей среды. Полные красоты и величия конструктивные и ландшафтные формы предстали в листах авторов разных поколений. Желание опереться на натурные наблюдения, показать человека в конкретном, пластическом пространстве ощутимо в серии литографий «Люди Севера» В. Л. Долгушина, офортах Г. С. Катилло, М. И. Разумова, гравюрах В. К. Кудряшова и др.

Характерность образов и их «документальный» адрес свойственны всей графике первой половины семидесятых. Обращаясь к поэтике факта, документа, авторы, вместе с тем, выработывали и собственный изобразительный язык. Преобладали непредвзятость подхода к природе, насыщение пространства духовной энергией, интимность раздумий художника наедине с самим собой. Не случайно распространился термин «тихая» графика, подразумевающий фиксацию самого процесса восприятия и постижения природы.

Поиск выразительности побуждал экспериментировать с разными техниками. В 1970-е гг. большинство художников предпочли офорт и литографию, т. е. техники, позволяющие сочетать строгие, логически выверенные композиционные решения с изысканной светотеневой моделировкой. Литографское sfumato, округлость форм сменили жёсткость граней, характерную для линогравюры предшествующих лет (А. И. Галковский, Г. С. Катилло и др.).

Через лирические наблюдения повседневности решали свою тему многие талантливые выпускники худграффа Омского педагогического института: Н. А. Герасимов, А. А. Князев, А. С. Макаров, А. В. Старцев, А. А. Темерев и др. Отказываясь от прямого, непосредственного изображения действительности, молодые авторы всё чаще применяли условный, «монтажный» принцип построения. Соединение в одной композиции разновременных и разнопространственных событий привело к тому, что работы смотрелись не как случайные зарисовки отдельных сторон окружающей жизни, а как нечто значительное, отличающееся повышенным тематическим звучанием.

В середине 1970-х гг. изменения в станковой графике стали ещё более очевидными. Чёрно-белая гравюра окончательно уступила место тем видам графики, где ценится открытая передача творческого процесса. Применение техник офорта, сухой иглы, акватинты позволило создавать поэтичные, проникнутые тонким лиризмом произведения.

В искусстве «семидесятников» импульсы современной жизни неотделимы от литературных и книжно-музейных реминисценций. Так, листы Г. Н. Александрова подобны притчам, в которых отвлечённый сюжет соотносён с актуальными проблемами современности. Разнообразие графических техник и форм прикладного применения частично оберегало от жёсткого идеоло-

гического контроля и оставляло возможность для творческого эксперимента.

Наиболее интересные явления станковой графики отличала ассоциативность. Например, в книжной графике создавалась «художественная» среда, особый мир, где в ткань литературного образа входили и ощущения, рождаемые современностью. Такими иллюстрациями к произведениям Козьмы Пруtkова Б. В. Тржемецкого, превращающиеся в графические ассоциации по поводу литературы.

В середине 1980-х пути и поиски станковой графики потеряли отчётливую ясность. Наметилась кризисная ситуация в данном виде искусства. Обращение к проблемам современной жизни, поиски новых форм и средств выражения были необходимы. Не случайно многие графики стали живописцами, а гравёры перешли к смешанной технике. Новые тенденции отнюдь не исключали традиционных решений, с которыми мы встречаемся в творчестве отдельных мастеров разных поколений. Можно говорить не о групповых выступлениях и характерных тенденциях, а о художниках, работающих вне определённой традиции, создающих глубоко индивидуальный мир. Для этого периода характерна стилистическая сложность многообразных графических исканий.

Тщательную проработку травленого штриха сменила пластика обобщённых форм таких сложных техник, как акватинта и меццо-тинто. В 1980-е гг. в технике меццо-тинто, отличающейся тонкостью и богатством тоновых нюансов, работали И. И. Желистов, Н. Г. Горбунов, П. Е. Абрамов. Контрасты тона, ритмы силуэтов создавали эмоциональное напряжение офортов Е. А. Колоколова. Стремление показать в оттиске все возможности материала, как это было свойственно московской графической школе, сохранил Г. С. Катилло. Приверженность ленинградской графике, которую часто называют «открыстализованным рисуночным стилем», ощущалась в творчестве Б. Д. Булчевского. Обращение к меццо-тинто, акватинте, сухой игле и другим редким техникам целого ряда омских графиков определило своеобразие местной графической традиции.

Искусство проникало в новые, непривычные для него сферы сознания, наполнялось новыми эмоциями. Методы графики наиболее полно и наглядно перемещали природу в сферу художественного воображения. В 1990-е гг. категории графического языка осмысливались по-новому. Акцент ставился на субъективность взгляда. Сложно организованное, эмоционально-заряженное пространство превращается в главного героя графики Б. К. Миранова, А. Н. Машанова и др. Используя серийность, растягивание процесса во времени, графика раскрывает зрителю внутреннюю механику секретов искусства. Особое переживание пустоты является опознавательным знаком такой графики. Техническое мастерство открывает свободу творческому мышлению. Цвет, который раньше использовался омскими graphics сравнительно редко и имел второстепенное значение, становился выразительным средством. В конце 1990-х гг. графика стала экспериментальным полем для художников-концептуалистов.

Многообразие путей графической интерпретации действительности, разнообразие и взаимопроникновение различных художественных поисков передают общую сложную картину графики XX в. Изменения, качественные сдвиги, свойственные графике Омска, отражают общие закономерности развития этого вида в отечественном искусстве, выдвигая, вместе с тем, яркие индивидуальности и уникальные авторские концепции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабикова Т. В. Изобразительное искусство Омска XX века. Смена поколений: монография. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2012. – 224 с.: 26 ил.
2. Территория мечты. Сборник трудов Г. Ю. Мысливцевой. – Омск: Омскбланкиздат, 2014. – 384 с.

ПЕЧАТНАЯ ГРАФИКА МОСКОВСКИХ КОНЦЕПТУАЛИСТОВ 1960–1990-х гг. НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Н. А. Лаврищева

Доклад посвящён творчеству представителей неофициального искусства 1960–1990-х гг. Последовательное и глубокое исследование искусства московского концептуализма и анализ его влияния на общую ситуацию в актуальном искусстве возможны при внимании не только к общим процессам и ключевым моментам в истории всего направления, но и к изучению биографий тех личностей, которые создали и развивали данное направление.

Ключевые слова. Нонконформизм, московский романтический концептуализм, концептуализм, соцреализм, неофициальное искусство.

MOSCOW CONCEPTUALIST PRINTS OF 1960–1990-s THROUGH THE EXAMPLE OF MOSCOW MUSEUM'S OF MODERN ART COLLECTION

N. Lavrishcheva

The report is dedicated to exponents of nonofficial art of 1960–1990-s. Consistent and deep research of the Moscow romantic conceptual art may be accomplished only by studying biographies of those personalities, who created and developed the stream.

Key words. Nonconformity, Moscow romantic conceptualist art, Consepual art, Socialist realism, Underground art.

«Мы не теоретически, а экзистенциально выпадали из общепринятого, нам требовались иные средства выразительности»¹.

Эрнст Неизвестный.

Представленный доклад посвящён творчеству представителей неофициального искусства 1960–1990-х гг. Яркие образцы печатных листов этого периода хранятся в коллекции Московского музея современного искусства. Последовательное и глубокое исследование искусства московского концептуализма и анализ его влияния на общую ситуацию в актуальном искусстве возможны при внимании не только к общим процессам и ключевым моментам в истории всего направления, но и при изучении биографий тех личностей, которые создали и развивали данное направление. Касаясь этой темы, в отечественном искусствознании принято делать акцент на разрыв с культурой советской эпохи. В данном исследовании мы хотели бы поднять вопрос о важной роли течений нонконформизма и концептуализма второй половины XX в. для новейшей истории и актуального искусства.

Благодаря разнообразию художественных средств выразительности оригинальная и печатная графика занимала важное место в официальной и подпольной жизни художников. Мастера, чьи работы хранятся в коллекции Музея, были свидетелями событий знаковых для современной истории отечественного искусства. Некоторые застали «оттепель» 1950-х, и практически все они, так или иначе, попали в ловушку жестокой цензуры после выставки «30 лет МОСХа» (1962 г., Центральный выставочный зал Манеж, Москва). Но вопреки всему уже в 80-х они сформировали течение и получили вполне официальное определение нонконформистов.

Их объединяло общее стремление к индивидуальной свободе, которое стало внутренним толчком для формирования различных направлений, из хаоса которых и сформировалось само понятие и течение неофициального искусства.

Условно после 1979 г., когда в журнале «А–Я» вышла статья Бориса Гройса, в обиход вошло понятие «московский романтический концептуализм»².

Автоматически молодое поколение художников отечественного андеграунда 1980-х было причислено к концептуалистам. Причём романтический концептуализм того времени резко отличался от нового концептуального искусства начала 2000-х. Отличался хотя бы тем, что в 1980-х молодые бунтари не обладали настолько внушительным техническим арсеналом и обходились подручными средствами.

Несмотря на явные стилистические и идейные отличия творческих экспериментов российских художников второй половины XX в. в глазах зрителя все они слились в единый поток современного искусства. Структурировать его можно в соответствии с хронологией возникновения течений, начиная с 1960-х гг. и по настоящее время: шестидесятники – нонконформисты, первое поколение семидесятников – новаторов, московские концептуалисты 1980-х и актуальный концептуализм новейшего периода в истории русского искусства. Их всех можно разделить по принадлежности к творческим объединениям: «Лианозовский кружок», группа «Сретенский бульвар», сквоты Фурманного переулка и «Детского сада», студии Элия Билютина и Юрия Соболева, КЛАВА (Клуб Авангардистов), кружок «Эрмитаж» и др. Также важным различием, на которое может опереться зритель, пытающийся разобраться во всём многообразии стилей и направлений, являются различные художественные методы и задачи: целью нонконформизма был протест, целью концептуализма стал вызов протеста у публики.

На примере избранных творческих биографий весьма любопытно проследить общий процесс выхода искусства андеграунда в открытое галерейное пространство, а позже – в музейное. С этой точки зрения знаменитый московский аукцион дома Sotheby's 1989 г. стал ключевым событием на столичной арт-сцене, а альбом «Отъезд из Москвы»³, который лёг в основу данного исследования, был одним из первых симптомов интереса к русскому современному искусству. Один из альбомов находится в коллекции Московского музея современного искусства.

В 60-е в СССР зародилось движение художников нонконформистов, которое в условиях жёсткой цензуры вобрало в себя все непохожие идеи, композиции, словоформы и образы. Сам термин «нонконформизм», вошедший в обиход искусствознания из социальной психологии, обозначал инаковость в широком смысле.

Одним из самых ярких романтиков альтернативного направления в искусстве является Олег Васильев. Он использовал современные средства выражения для создания произведений, созвучных традиции русской классической живописи. В течение многолетнего творчества он сформулировал для себя несколько магистральных тем. Все они проявляются в его произведениях в различных вариациях, но почти каждый образ связан с темой памяти. Произведения становятся «воспоминаниями о...» – о людях, о дорогах, о домах, об эпохе.

В трёх литографиях из серии «На стихи Всеволода Некрасова»⁴ Васильев органично соединяет визуальный образ и литературную цитату. Единая для всех трёх листов композиция приобретает на каждом из них еле заметные изменения. Изобразительный ряд привычен для Васильева: дом в осеннем пейзаже, который ещё не раз возникнет в его полотнах конца 1980–1990-х, силуэт знакомого человека и предчувствие дороги как физической дистанции и психологического пути. Такое переживание стало личным для художника, так как начиная с 90-х он жил и работал в Нью-Йорке, но, несмотря на это, не потерял прочной связи с русским искусством. Серийность как приём и алогичное совмещение текста с изображением часто встречаются в работах

как мастеров его поколения, так и более молодых. Сам Олег Васильев считает, что «с каждым повторением возникает что-то новое», а «вариации подобны музыкальным медитациям на главные темы»⁵.

Серия автолитографий, в которых применён принцип ассоциативного совмещения изображений и поэтических строк, имеет двойное авторство. Её создали Андрей Вознесенский и Роберт Раушенберг⁶. В детстве Андрей Вознесенский стремился к рисованию и даже поступил в Московский архитектурный институт, хотя впоследствии отказался от этой специальности и занялся поэзией. После эмиграции в США он снова обратился к визуальным экспериментам, наполняя свои образы поэтическим ритмом. В это время он знакомится с Робертом Раушенбергом – уже известным американским художником. Совместно они создали шесть автолитографических листов. Пространство каждого листа почти полностью занято стихотворениями Вознесенского и пересказанными так называемыми «изопами» (от слов «изобразительная поэзия»). Тексты композиционно соединены с изображениями, не связанными по смыслу с поэзией Вознесенского. Раушенберг совместил набор несвязанных между собой предметов, животных, растений, а также абстрактные цветовые пятна.

Сложно отнести к какому-либо из стилевых направлений произведения Льва Кропивницкого. Его яркий талант в полной мере выразился в абстрактной живописи и графике. Художник писал беспредметные полотна в спонтанно-ташистской манере и занимался офортом. В 1990 г. в Центральном доме художника в Москве была организована его персональная выставка, а в 1992–1993 гг. вышел его авторский альманах под названием «Мансарда». К тому периоду безнаказанной свободы относятся иллюстрации к изданию поэзии Шарля Бодлера «Избранное»⁷. Кропивницкий не стремился буквально проиллюстрировать стихи Бодлера, эпатировавшего широкую публику своей эстетикой безобразного. Мастер XX в. создал сумрачный мир как зеркало тревожной действительности своего времени, отталкиваясь от фантазии поэта конца XIX столетия.

Виталий Комар и Александр Меламид вошли в историю как создатели нового направления в русском неофициальном искусстве 1970-х – соц-арта. Они же придумали название этому течению, основанному на обыгрывании советской художественной эстетики. По звучанию и содержанию соц-арт представлял собой соединение соцреализма и поп-арта. Подобно тому, как поп-арт использовал образы продуктов потребления, соц-арт вбирал в себя советскую символику.

Эмблемой постсоветской эпохи, времени распада советского строя, стала известная работа «Мавзолей». Канонические стереотипы советского общества превращаются в руины, и на них строится новая действительность. Комар и Меламид действуют на грани китча, дерзко низвергая старых кумиров.

Знаковой фигурой в истории искусства соц-арт эпохи оттепели и распада Союза стал Эрик Булатов. Произведение, созданное для дома Домбергер, в некотором смысле отражает его понимание соотношения и взаимодействия двух культур: СССР и Запада. С помощью сложных ракурсов и резкой динамики поз Булатов решает важнейшую проблему, заявленную в его творчестве, проблему передачи бесконечного пространства. Подчёркнутый лаконизм композиции и колорита, отсылающий нас к искусству плаката, заставляет зрителя сконцентрироваться на загадке символического смысла выбранного сюжета. Противопоставление, и в то же время единство двух противоположностей – коннотаций может быть бесчисленное множество. Различные взгляды и эстетические пристрастия узкого круга неконформистов не мешали им объединяться и создавать яркие художественные объединения. Так, например, Юрий Соболев с 1956 г. начал работать совместно с Юло Соостером. Их творческий союз просуществовал вплоть до начала 1960-х.

Соболев нашёл свой стиль, пройдя долгий путь через анимацию, работу в кинофильмах и периодических изданиях в качестве графика. Его двуслойная шелкография из альбома «Отъезд из Москвы», действительно, одна из самых интересных и вместе с тем загадочных во всей серии. Бесконечная череда фигур, от ряда к ряду меняющих направление движения, и тонкая цветовая градация жемчужных тонов стали фоном для центрального сюжета, который прорезан в первом слое бумаги. Мы можем разглядеть очертания стоящего быка, на спине которого виден пламенеющий контур то ли ткани, то ли фигуры человека, совершающего прыжок. Очевидной в этом сюжете сохраняется связь с театральностью, с привычкой к постановочной сценографии.

Найдя неисчерпаемый источник вдохновения в запрещённом в начале 1960-х джазе и сочинениях Дмитрия Шостаковича, Владимир Янкилевский в 1980-х создал уникальную абстрактную серию графики «Пространство переживаний». На прямоугольных листах бумаги пастелью были нарисованы беспредметные композиции, напоминающие индустриальные пейзажи. Их объединяет линия горизонта, проходящая по центральной оси листа и разделяющая каждую композицию надвое. В этой же эстетике была сделана композиция для альбома «Отъезд из Москвы».

Наследие Ильи Кабакова находится будто на рубеже неконформизма советской эпохи и концептуализма постсоветского периода. Определяющей в 1960-е гг. для Кабакова стала деятельность подпольной художественной группы «Сретенский бульвар», в которую также входили Эдуард Штейнберг, Эрик Булатов, Виктор Пивоваров, Владимир Янкилевский, Олег Васильев. Конформисты по принуждению, они спасались от гонения и всё-таки находили время для абстрактных и метафорических произведений. Кабаков выработал свой художественный метод реагирования на окружающую его действительность, уже тогда ему были свойственны гротеск и использование слова как самоценного элемента. Серия рисунков «Душ» дополнила групповую выставку «Альтернативная действительность II» в городе Аквила (Италия). Таким образом, сюжеты из жизни московских коммуналок в адаптации художника, олицетворяющие весь советский космос, нашли своего зрителя за рубежом. Графический лист «Капля жизни»⁸ 1985 г. из собрания нашего музея продолжает эту тему. На небольших листах Кабаков выразил своё отношение к советскому режиму, официальной культуре и жизни человека в стеснённых обстоятельствах. Те же идеи наполнили лист из альбома «Отъезд из Москвы» «Горох. Завод. Лес», напоминающий о худшей стороне советской действительности.

Направление концептуализма сформировалось в рамках схоластической философии и определяло его связь с речевыми и текстуальными формами выражения. Отталкиваясь от словарного понятия концептуализма, мы можем говорить о зарождении концептуального искусства в России уже в 1970-е гг. В первое поколение новаторов «семидесятников» входит Дмитрий Пригов. Говорить о нём, дистанцируясь от другой стороны его культурной деятельности, вернее, от множества тех различных видов деятельности в области отечественной и мировой культуры, которыми он занимался, совершенно невозможно. В первую очередь это касается литературы.

Полное разоблачение таланта Дмитрия Пригова произошло после того, как немецкое издательство Домбергер включило его монохромную графическую композицию в число двадцати листов из альбома «Отъезд из Москвы». Стилистически и идейно она выделяется даже из этого ряда нестандартных произведений. Попытка исследования работы Пригова может быть предпринята только с точки зрения взглядов самого автора на общеисторические и космологические процессы. Его образ мыслей раскрывается в поэзии, наполненной сложными мифологическими образами. Именно общая тональность языка Пригова-писателя влияет на стиль Пригова-художника.

Все эпитеты, возникающие в памяти при виде работы Бориса Орлова, сводятся к одному выразительному прилагательному – имперский. Так как у империи лицо, как правило, военное, Борис Орлов использует наградную символику различных государств мира, создавая портреты.

Графический лист Гришы Брускина из альбома «Отъезд из Москвы» 1990 г. продолжает ту же тему воплощения архетипических образов постсоветского культурного пространства. В 1970-е гг. Брускин уже начал работать над темами мифа об иудаизме и мифа о коммунистическом обществе, которые впоследствии стали для него традиционными. Его манеру можно определить как создание бесконечной картины, собранной в единую композицию из множества фрагментов, которые он сам называет «шпалерами». Каждая небольшая часть единой композиции заключена в отдельную раму и является самостоятельным портретом нового героя. Рождённые в СССР и живущие в новой РФ – эти образы создают новую мифологию.

Светлана и Игорь Копыстьянские отказались от использования советских и постсоветских мотивов в своих произведениях. Тематами их творчества стала мировая изобразительная и литературная культура. Игорь Копыстьянский как подлинный мастер эпохи постмодернизма стремится показать преломление традиции мирового культурного наследия через призму новых форм. Созидание через разрушение – лейтмотив его творчества. Копыстьянский обнажает процесс деструкции классического искусства как общую тенденцию в современной системе ценностей. В его работах звучит вопрос о подлинности и вторичности, об аутентичности и подражании. Включение в композицию кусков холста, фрагментов классических рисунков и полотен стало его методом. Фрагменты классической литературы и пейзажной живописи можно найти и в творчестве Светланы Копыстьянской.

В период социального кризиса конца 1960-х молодое поколение творческой интеллигенции стремилось выехать из страны, в которой не оправдались их надежды на свободу и снятие табу на «другое искусство». Для Ивана Чуйкова этот период истории совпал с личным и профессиональным кризисом. Уже зрелый мастер, он сжёг почти все свои полотна! Выжили единицы.

Итак, непрерывная линия творчества концептуалиста Ивана Чуйкова начинается с 1970-х. Ему присущи живописность и лиризм, аналитический подход к предмету изображения, благодаря чему возникает ощущение отстранённости, дистанции, которую художник деликатно соблюдает по отношению к каждому объекту. Яркая красочность и плакатные образы ставят его работы на грань поп-арта и сюрреализма. Так, к поп-артистским или даже к декоративным можно отнести его графическую композицию из альбома «Отъезд из Москвы» с пятиконечными звёздами на ярких красном и синем полях.

24 марта 1978 г. появилась группа «Мухоморы», в которую входили Свен Гундлах, Константин Звездочётов и братья Сергей и Владимир Мироненко. Конец 1970-х был самым подходящим временем для объединения прогрессивной образованной молодёжи в акционистскую группу, использовавшую мирные формы для подрыва общепринятого образа мышления. Молодые концептуалисты на заре перестройки, как и в начале века, эпатажили публику всеми мыслимыми и немыслимыми методами, начиная с «Вечера памяти поручика Ржевского» и заканчивая акцией «Сокровище», которая заключалась в закапывании Свена Гундлаха в специальный ящик на лесной поляне с последующим откапыванием.

В составе группы Свен Гундлах занимался всеми возможными видами актуального искусства, не заявляя о глубоком скрытом смысле. Действие ради действия, «никаких ассоциаций, реминисценций и прочей искусствovedческой бредятины!». Несмотря на косвенный отказ от причастности к процессу создания концептуального искусства, Гундлах,

закончивший Московский полиграфический институт, создал работу для крупного художественного проекта «Отъезд из Москвы». Из всего альбома лист Гундлаха выделяется насыщенным колоритом и живописной манерой исполнения. Хаотично разбросанные мазки и контуры постепенно складываются в единую композицию. Шесть человек, сидящих за столом, ведут разговор об искусстве. Можно предположить, что они заняты как раз той самой «искусствоведческой бредятиной», которую не признаёт Свен Гундлах.

Константин Звездочётов – один из немногих московских артистов, состоявших и инициировавших создание великого множества неофициальных творческих объединений – в своих работах всегда стремится создать своё собственное, обособленное от внешнего мира экспозиционное поле.

По сути, графический лист из серии «Отъезд из Москвы» – это коллаж с различными наклейками, рисунками и надписями. Подсказкой к расшифровке этого ребуса становится ассоциативный ряд, возникающий в коллективной памяти отечественного зрителя. Композиция напоминает структуру иконы с псевдолетописными сюжетами, обрамляющими центральное изображение. Чёрные контурные рисунки, расположенные на жёлтом фоне, складываются в единую хронологическую ленту: от былинного похода в нижней части до карт и схем эволюции человечества.

Состоявшие в одном объединении со Звездочётовым братья-близнецы Сергей и Владимир Мироненко вошли в историю московского концептуализма 1970–1990-х как одни из самых эпатажных мистификаторов не только в области искусства, но и собственной жизни. В альбоме «Отъезд из Москвы» из коллекции нашего музея находятся два шелкографических листа – пожалуй, одни из немногих сохранившихся примеров авторской графики Сергея и Владимира Мироненко. Сергей Мироненко использовал тему физиогномического сходства и сыграл в шараду с определениями портрет-автопортрет, картина как отражение черт самого художника и идеи взаимозаменяемости оригинала и копии.

Владимир Мироненко использовал яркую плакатную композицию, в центре которой оказалась карта России после распада СССР. Перспективное отдаление контурного изображения подчёркнуто цветовой градацией от жёлтого к тёмно-коричневому и буквально вырывается из ультрамаринового фона. На нём крупными чёрными строгими латинскими и русскими буквами напечатаны обозначения времени и расстояния: «SMINHCMMKM» – секунда, минута, час, сантиметр, метр, километр.

Один из классиков московской концептуальной школы Андрей Филиппов работает с текстом и образом как единым целым, формируя общую композицию как особую знаковую систему. Андрей Филиппов относится к концептуалистам-семиологам. Он воплощает свои идеи с помощью структуры композиции и колорита, а также кодов и символов, трансформирующих его произведения в зашифрованное послание. Опираясь на это знание, становится очевидным, что изображение принимает на себя функцию текста, а буквы и строчки преобразуются в иллюстративные формулы – всё вместе читается как небольшой рассказ, краткое философское эссе.

Отдельного внимания заслуживает проблема обращения концептуалистов к классике и отношения с традиционными видами искусства. Юрий Альберт, например, использует классические фрагменты и цитаты из мира изобразительного искусства. Альберт, дебютировавший на подпольных выставках в начале 80-х, до сих пор остаётся одним из самых интересных московских художников. Его произведения полноценно существуют только в контексте. Вырванные из социального и культурного контекста, они теряют смысл своего существования, причинно-следственную связь акта своего творения. Альберт верит в то, что «настоящее» искусство закончилось. Из этого постулата вытекает его безграничная самоирония. В работе «I AM NOT Andy Warhol» («Я НЕ Энди

Уорхол») Юрий Альберт подражает стилю короля репродуцируемого искусства XX в. Именно эта концепция как нельзя лучше подходит для альбома шелкографических отпечатков «Отъезд из Москвы».

Совершенно особое отношение к традиции и истории у Андрея Ройтера. Он преобразует свои воспоминания в образы, транслируя их с помощью графических, живописных и пространственных объектов. Чувство ностальгии, воспоминания, рефлексии составляют основную гамму настроений в его арсенале.

В графике концептуалистов 1980–1990-х гг. отражался их опыт обращения к новым художественным средствам и различным визуальным практикам: от кино до скульптуры. Георгий Литичевский использовал парадоксальный сюжет и яркий локальный цвет, превращая графический лист в плакат. Его шелкография выглядит как оригинальная графика, сделанная от руки. Неровные края, «живые» линии и наивный, ироничный сюжет. Милиционер в сферической мандоле на фоне умиротворяющего пейзажа выполняет асаны йоги: «Мост силы», «Перевёрнутую стойку» и «Позу Лотоса» – символ медитации и внутренней гармонии. Ирония как метод, мультипликация как форма подачи материала для Литичевского всегда играли основную роль.

За свою долгую творческую жизнь Сергей Волков экспериментировал со всеми видами искусства: от станковой живописи до трёхмерных объектов. На одной из последних выставок он показал зрителю серию «школьных досок» с тончайшими рисунками, мастерски выполненными обычным белым школьным мелом. Волков использовал только три цвета и два образа в композиции шелкографии альбома издательства Домбергер. Почти статичная, фронтальная композиция скрывает в себе множество потаённых смыслов и внутреннее движение, напряжённый ритм.

В центре листа изображена полумаска. Призванная скрыть истинное лицо владельца, она изначально является унифицирующим, стирающим индивидуальные черты символом. В то же время мы видим следы человеческих ступней, нанесённые кроваво-красной краской. Горизонтальные линии на маске напоминают дактилоскопический отпечаток. Отпечатки ступней и рисунка кожи, также как и кровь, являются уникальными признаками каждого человека. Все эти персонифицирующие черты изменяют наше первое впечатление от данного произведения и заставляют глубже взглянуть в него как в манускрипт, новую знаковую систему, которую можно прочитать. Постепенно становится очевидно – перед нами не просто рисунок полумаски, а слепок с лица конкретного человека, смотрящего на нас из внутреннего пространства листа. Следы четырёх стоп расположены так, как если бы два собеседника стояли друг напротив друга. И вот уже пугающе непроницаемое, закрытое от внешнего вмешательства произведение открывается зрителю и провоцирует на диалог.

Вадим Захаров также существует в ситуации непрерывного дискурса с традицией и контекстами разного рода, в постоян-

ном процессе формирования концептуального сознания. Отношение к традициям классического искусства имеет композиция Вадима Захарова из серии «Отъезд из Москвы». На матовую поверхность тонкого серебристого листа наклеено несколько строгих белых полос и кусок фольги. Эти несложные геометрические формы сразу же создают устойчивую композицию. Буквально двумя клочками исчерченной графитным карандашом серебристой и измятой бумаги автор обозначает абстрактную форму, отражение которой мы видим в зеркале. Художник играет, жонглирует темами (классика – постмодернизм), перемешивает стили (реализм – абстракционизм), совмещает глянцевые и матовые поверхности, гладкие и шероховатые фактуры, геометрические линии и хаотичный оригинальный рисунок. Для Вадима Захарова не существует границ художественного языка. Если мы последуем его примеру и дадим себе возможность абстрагироваться от границ между натюрмортом и портретом, то придём к аналогии с таким традиционным сюжетом, как Венера перед зеркалом. Бессмертная красавица видит в нём своё прекрасное отражение, а в трактовке современного автора зеркальная поверхность напоминает чёрную бездну, в которую заглядывает зритель нашего поколения.

Идеи, заложенные и проявившиеся в произведениях художников 1960-х–1990-х гг., оказали прямое влияние на молодых художников 2000-х. Идеи личной свободы и независимости от гражданского общества, от общепринятых культурных рамок и неразрывная связь с классическим искусством (в форме дискурса или заимствования) существуют сегодня в работах молодых авторов. А печатная графика неизменно остаётся одним из важнейших видов искусства, способных наиболее репрезентативно и точно отобразить художественные фантазии авторов всех стилистических направлений.

¹ «Другое искусство». – М., 1956–1988, М., 2005. – С. 22.

² «А–Я. Журнал неофициального русского искусства». 1979–1986. Репринтное издание. под ред. Игоря Шелковского и Александры Обуховой. – М.: АртХроника, 2004. – С. 4–8.

³ «AufbruchhausMoskau» («Отъезд из Москвы»), серия из 20 работ «Без названия», 1990 г., шелкографическая печать, 75х65 см. каждая, тираж 100 экземпляров, издательский дом «Domberger», Фильдерштадт, Германия).

⁴ Васильев Олег Владимирович (1931 г.р., Москва, СССР) «Из стихов Всеволода Некрасова» (1978 г. Серия из трёх литографий, бумага, литография, 76х53,5 см каждая).

⁵ Государственный Русский музей представляет: Олег Васильев. Память говорит (темы и вариации). [Альманах. Вып. 94. – СПб.: Palace Editions, 2004 г., – С. 81].

⁶ Вознесенский Андрей Андреевич (12.05.1933 – 1.06.2010, Москва) и Раушенберг Роберт (Rauschenberg Robert Milton Ernest) (22.10.1925, Порт-артур, Техас –12.05.2008, о.Каптив, Флорида). Шесть автолитографических листов (1978 г., бумага, автолитография, 70х50 см. каждая. Сведения об оттиске: 52/71).

⁷ Иллюстрации между 6 и 7, 14 и 15, 30 и 31 стр. к книге-альбому стихов Ш. Бодлера. (1992 г., бумага, акватинта, офорт, сухая игла, 42х31,5 см. каждая. Сведения об оттиске: V/X).

⁸ «Капля жизни» (1985 г., бумага, цветная литография, 22х15,5см).



КНИГА ХУДОЖНИКА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

КНИГА ХУДОЖНИКА КАК ФОРМА ИСКУССТВА

А. Б. Парыгин

Автор, художник и теоретик искусства, с точки зрения собственного практического опыта, рассматривает вопрос места и границ явления «Книга художника» в мировом художественном процессе и искусстве России. Обозначаются ключевые и субъективно значимые работы «книги художника». Раскрывается смысловая основа авторского проекта «Книга как объект созерцания».

Ключевые слова. Книга художника, искусство книги, графическое искусство, искусство России XX в., виды искусства.

ARTIST'S BOOK AS AN ART FORM

A. Parygin

Author, artist and art critic examines the question of location and boundaries of an Artist's Book phenomenon in Russia and all over the world. In this article he reveals the semantic basis of his author's project "Book as an object of contemplation".

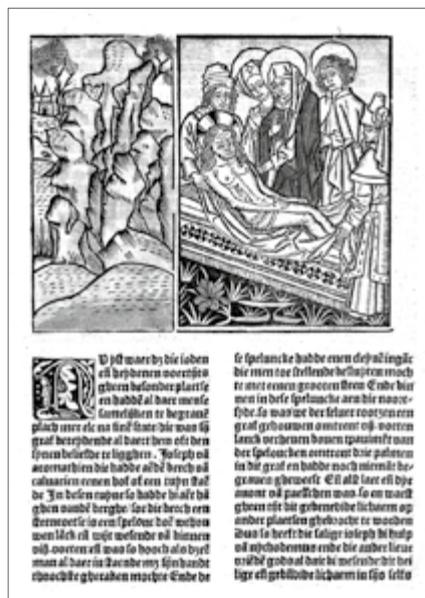
Key words. Artist's book, the art of book, graphic art, Russian art of the XX century, types of art.

Границы термина «книга художника» обширны, размыты и изменчивы. На данный момент сформулированного общепринятого определения этой области искусства в России не существует, отчасти по причине активности самого явления, отчасти в силу его относительно недолгой истории.

Книжки, каталоги и буклеты выставок, сделанные художником целиком вручную – рисованные, рукописные или произведённые с использованием графических печатных процессов, – отдельная и особая тема в искусстве, уже имеющая свою традицию интерпретации. Книжки эти необычайно разнообразны по степени авторского участия художника, назначению, характеру и техникам исполнения, по внешнему виду и тиражу. Понятие вмещает в себя как непосредственно рукодельные книжки, полностью сделанные художником и малотиражные печатные издания, так и уникальные объекты, каким-либо образом сопрягающиеся с вербальным контекстом. В числе авторов «книжки художника» есть как свои теоретики, корифеи, так и любители, и дилетанты.

Умножение приверженцев книги, существующей только в электронном виде, книжки, как носителя вербальной информации, приводит к постоянному сокращению тиражей изданий на бумажной основе. Своеобразным следствием этого, как антитеза технологическому мейнстриму, стала возрастающая в последние годы популярность «книжки художника» в среде любителей и коллекционеров искусства. Крупнейшие музеи России, такие как Эрмитаж в Санкт-Петербурге и Музей имени Пушкина в Москве, периодически представляют европейскую книгу художника середины XX в. из частных коллекций. Во всём мире проводятся выставки и биеннале книг, сделанных современными художниками.

В основе данного материала лежат размышления автора о возможной мере соотношения вербального и пластического начала в книжной структуре, основанные на собственном опыте работы в этой области.



Антверпенский
ксилограф.
Лист «Положение
во гроб» из книги
Людольфа Саксонско-
го «Жизнь Христа».
1487.

Бумага, ксилография,
акварель, кисть,
набор. 20,2x14 (лист).
Из собрания
А. Б. Парыгина,
Санкт-Петербурга

Несколько слов об истории предмета.

В числе предшественников или невольных первопроходцев жанра, наиболее часто называемого сейчас Artist's Book, достойное место принадлежит английскому поэту Уильяму Блейку (1757 – 1827) – автору романтически-мистических стихов и собственноручных к ним иллюстраций, художнику, в силу внешних обстоятельств, начавшему самостоятельно гравировать и издавать свои книжки. По этому поводу ещё в 1960 г. исследователь творчества художника Е. Некрасова отмечала: каждая книга Блейка представляет собой живое органическое единство, где текст, шрифт, которым он написан, поля, иллюстрации, вся композиция листа и разворота принадлежат руке одного автора и составляют одно целое [1, с. 17].

Впрочем, единство текста и изображения, использование ручной иллюминации и прочие изыски отличает большинство первопечатных книг Европы, с той единственной, но существенной разницей, что авторство текста, графического оформления и издание, в подавляющем большинстве случаев, принадлежало разным людям. Интересным образцом стилистической цельности слова и графики такой книги является, например, инкунабула «Жизнь Христа» (Vita Christi) авторства Людольфа Саксонского, отпечатанная в 1486 г. в Антверпене [2], с подкрашенными от руки обрезными гравюрами на дереве.

То, что делал Уильям Блейк, точнее будет обозначить как авторскую книгу, когда абсолютно все составляющие фолианта от начала до конца выполняет сам автор, он же является генератором издательской идеи, художником, редактором, печатником и издателем. К этому типу изданий следует отнести и загадочно-знаменитый «Манускрипт Войнич», с неясным нерасшифрованным повествованием и иллюстрациями к нему, нарисованными неустановленным автором птичьим пером в единственном экземпляре.

Говоря о корневой основе современной «книжки художника» невозможно обойти стороной искусство традиционной японской



Анри Матисс.
Лист «Икар» из книги «Джаз». 1947.
Бумага, литография, цветной пошвар. 42,3х66 (лист).
Из собрания Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербурга



Бруно Мунари.
Книга «Опера Бруно Мунари». 1953.
Красная и белая бумага, картон. 31,5х22,6х2,5.
Частная коллекция, Италия

книги. Обязательного упоминания заслуживает многотомное, выходявшее в первой половине XIX в. издание «Манга» Кацусика Хокусая (1760–1849), крупнейшего японского мастера, чьё искусство оказало влияние не на одно поколение европейских живописцев и графиков. «Манга» – ксилографированные альбомы мастерски исполненных художником набросков и рисованных сцен, полностью лишённые внутрикнижного текста (за исключением коротких аннотаций вначале). Их основа – повествовательные, порой мистически-странные или ироничные изображения, отпечатанные в 2–3 тона ксилографией и собранные в издательские тетради.

Значительно позже, в начале 10-х гг. XX в., искусство во всём мире ознаменовалось пиком интереса к формально-пластическим возможностям языка, поиском новых технологий, выразительных средств и стремлением к синтезу различных видов и жанров. Как писал Е. Ф. Ковтун: «Это было время контррельефов Татлина и фактурной живописи Пикассо, время смелого сочетания неожиданных материалов, стремления к обострённой фактурной выразительности, несущей нередко главную смысловую нагрузку произведения» [3, с. 27].

В лучших образцах русской футуристической книги происходит своеобразное сращивание рисованной поэтической фразы и иллюстрации. Причём изобразительный ряд нередко становится самостоятельным – самодостаточным, а текст воспринимается как дополнение – своеобразный комментарий, что не случайно. Многие художники-авангардисты экспериментировали с поэтическим словом. Писали стихи В. В. Кандинский, П. Н. Филонов, К. С. Малевич, М. Ф. Ларионов, а поэты умели и любили рисовать.

В те годы, помимо печатавшихся в России поэтических сборников футуристов, инициатором издания и автором большинства текстов которых был Алексей Крученых, значительный интерес к авангардному самиздату наблюдался и в Европе. Напомним, что первые три литографированные футуристические книги: «Старинная любовь», «Мир с конца», «Игра в аду» – вышли в самом конце 1912 г. (октябрь – декабрь).

В числе наиболее интересных артефактов эпохи, несомненно, следует назвать симультанную книгу Сони Делоне (1885–1979) и Блэза Сандра «Проза Транссибирского экспресса и маленькой Жанны Французской» [4], выпущенную в 1913 г. в Париже тиражом около 150 экземпляров. Издание, являющееся в большей мере станковым производением, чем традиционной книгой (экспонируется, как правило, в развёрнутом виде), содержит поэму Сандра и удачно аккомпанирующий тексту изобразительный ряд Делоне. Почти двухметровая по вертикали (198х36,5 см), декоративная и одновременно динамичная абстрактно-полифоническая роспись, исполнен-

ная художницей акварельными красками по трафарету, была призвана служить прямым переводом поэтического слова на язык живописи и представляет собой удачный опыт синтетизма в книжном искусстве начала XX в. Один из экземпляров этой книги находится в фондах Эрмитажа (ГЭ СПб.).

Уникальным образцом «книги в картинках», документом времени урбанизации является «Город» швейцарского живописца и графика Франса Мазереля (1889–1972). Издание 1925 г. (переиздававшееся и позже), собранное в том из большого числа чёрно-белых оригинальных ксилографий художника, построено как кадры кинохроники, на последовательно сменяющихся одна другую сценах жизни большого города, показанных во всём многообразии проявлений. За исключением титула и выходных данных в книге, за полной ненадобностью, отсутствует какой-либо пояснительный текст, сюжеты ксилографий повествуют историю убедительнее и полнее.

В прошедшем столетии интерес к книге проявляли очень многие, если не все, крупные художники. Свой след в истории книги оставили Анри Матисс, Пабло Пикассо, Марк Шагал, Хуан Миро и многие другие. Одним из самых известных изданий столетия, в жанре «книги художника», по праву можно назвать «Джаз» [5] Анри Матисса (1869–1954). Книга, в которой текст, как и иллюстрации, принадлежат руке художника, включает 20 многоцветных пошварных композиций, исполненных гуашью по коллажам и декупажам мастера.

Матисс работал над «Джазом» около 4 лет. Большая часть иллюстраций прямо или косвенно связана с темой цирка («Лошадь, наездница и клоун», «Шпагоглотатель», «Кошмар белого слона», «Похороны Пьеро», «Клоун», «Сердце», «Судьба» и др.). Текст для издания был написан им летом 1946 г., и представляет собой свободное изложение порой разрозненных впечатлений и наблюдений художника. Это единственная книга, к которой художник написал собственный текст, впрочем, оговаривая в предисловии, что тот нужен лишь как визуальное дополнение к основной изобразительной части, как элемент, разделяющий и одновременно собирающий группу цветных композиций, что, конечно, не вполне верно – повествование в книге имеет и самостоятельную ценность, показывая художника в новом ракурсе. В издание вошёл текст, написанный Матиссом от руки и воспроизведённый факсимильно литографским способом с корнпапера.

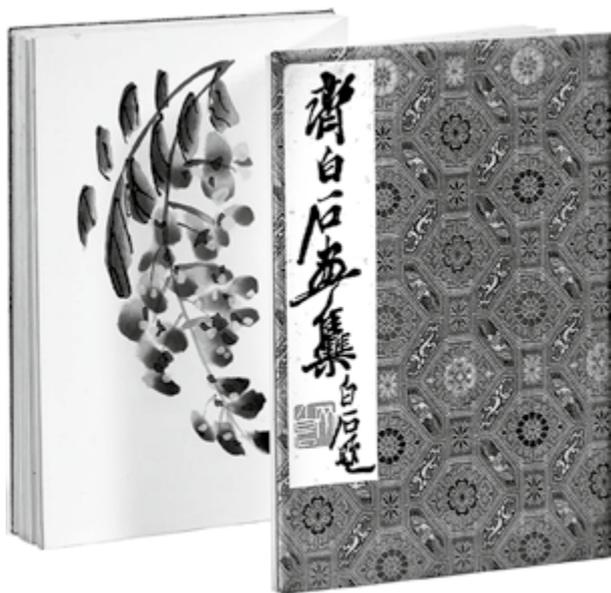
«Джаз» был выпущен издательством «Териад» в 1947 г., тиражом 270 экземпляров, пронумерованных и подписанных Матиссом (плюс 100 экземпляров иллюстраций без текста). Правда, стоит лишний раз оговориться, что сам художник не занимался непосредственно созданием печатных форм и выполнением тиража.

Пожалуй, единственный в российских коллекциях том «Джаза» хранится в Эрмитаже (ГЭ СПб.). Экземпляр №XV (инв. №У 1684) с автографом Матисса является даром, сделанным в 1965 г. секретарём и моделью художника Лидией Дилекторской.

Замечу, что традиционная книжная структура, логика её устройства автоматически подразумевают наличие завязки, основного повествования и финала (почти как в опере). Другое дело, что в «книге художника» всё это может происходить невербально – только на уровне пластического языка. Во всяком случае, мне более других интересен именно такой подход, когда основой выразительности является визуальный язык. Через специфику организации линейной и цветотональной композиции мне, как художнику, интересно показать развитие заявленной в заглавии темы, воспринимаемой не столько через смысловую нагрузку слова, сколько через эмоциональное переживание от последовательно воспринятого условного изобразительного ряда.

Во второй половине XX в. любопытные опыты с книжной структурой почти, полностью лишённой словесного присутствия (за исключением обложки), последовательно проводил итальянский художник, дизайнер, поэт и изобретатель Бруно Мунари (1907–1998). В качестве примера одной из первых подобных книг можно назвать его издание 1953 г.: «Opera di Bruno Munari», которая была собрана автором из перемежающихся листов бумаги белого и ярко-красного цвета различной конфигурации. В процессе перелистывания страниц они складываются в абстрактные геометризованные композиции, минималистичные и изменчивые. Можно сказать, что построенная на контрастах и апеллирующая к выразительности цветовой формы в развитии «Opera di Bruno Munari» стала первым изданием в русле европейского поп-арта. В последующие годы Мунари продолжал создавать такие книжки, используя цветную бумагу, часто текстурированную с разно-осязаемыми поверхностями. Работы призваны вступать в непосредственный контакт с тем, кто их рассматривает, через прямое тактильное и визуальное восприятие, служить кинестетическому развитию.

При этом ранние книги художника имеют более традиционный для итальянского искусства своего времени облик, как, например, сборник футуристической поэзии «Il poema del vestito di latte: parole in libertà futuriste» [6], созданный в 1937 г., в соавторстве с Томазо Маринетти (1876–1944).



Ци Байши.
Альбом «22 цветных ксилографии Ци Байши». 1952.
Бумага, цветная ксилография, натуральный шёлк.
31,5 x 22,6 x 2,5.
Из собрания А. Б. Парыгина, Санкт-Петербурга

В XX в. получила развитие и книжная традиция востока. В первую очередь Китая и Японии, имевшая, как опосредованное, так и прямое влияние на мировую «книгу художника». Книга, в которой текст (часто поэтический), не теряя самостоятельной смысловой наполненности, сплавляется с изображением в цельную пластическую структуру.

Полностью построены на приоритете изображения ксилографированные тома, выпускавшиеся пекинской «Студией Сверкающих сокровищ» в 1950-е гг. (впоследствии, в пору «культурной революции» была уничтожена хунвейбинами как буржуазная). Достаточно назвать книги, сделанные при участии крупнейшего китайского художника Ци Байши (1864–1957), например, изданный в 1952 г.: «Альбом с 22 цветными ксилографиями Ци Байши» [7].

Листы этой книги соединены в единое целое в форме гармошки. Верхняя и нижняя крышки обложки обтянуты натуральной шёлковой тканью с изящным орнаментом (почти для каждого экземпляра использовался свой узор). Гравюры на дереве, выполненные в жанрах «цветы и птицы» и «травы и насекомые» (изображения креветок, рыб, лягушек, птиц, насекомых, фруктов, грибов, цветов), сопровождаются краткой каллиграфической подписью и авторской красной печатью. В силу специфики печатного процесса (нанесения краски на увлажнённую бумагу) в разных экземплярах альбома изображения имеют незначительные отличия, что только придаёт им дополнительную ценность.

В издании книг «Студии Сверкающих сокровищ», как и в случае с матиссовским «Джазом», принимали участие профессиональные гравёры и печатники, переводившие тушевые рисунки мастера в ксилографию. Сам Ци Байши, как и Анри Матисс, создавал только оригиналы композиций и осуществлял общий контроль за работой.

Отношением к тексту как визуальному материалу наполнена работа японского художника Он Кавары (1932–2014). Его двухтомная книга «Один миллион лет», выпущенная в 1999 г. тиражом 570 экземпляров, погружает нас в медитационное размышление о времени, даёт почувствовать его условность и неуловимость. Каждый том содержит по 2000 страниц с текстом, их внутренняя организация одинакова, они похожи внешне. Первый том, «Прошлое» – для всех тех, кто жил и умер, начинается в 998031 г. до нашей эры и заканчивается через один миллион лет, в 1969 г. нашей эры. Второй том, «Будущее» – начинается в 1993 г. нашей эры и заканчивается миллион лет спустя, в 1001992 г. Годы на каждой странице выложены в 10 столбцов, строго выровненных, они подразделяются на 5 блоков по 100 лет каждый. Один блок содержит 10 строк, каждая строка – десятилетие.

Декларированное движение к книге-объекту, книге-скульптуре мы видим в работах немецкого художника Ансельма Кифера (р. в 1945), в основном предпочитающего работать с не книжными материалами и размерами. Так соединённые вместе листы кровельной коррозированной жести, забрызганные белой краской, с нанесёнными на них надписями и линиями стали «Звёздной книгой» (2004 г.).

В моей собственной практической работе «книга художника» занимает значительное место уже много лет. Три первые книжки в этом формате были сделаны мной в сквот-мастерской Невский-25 (Санкт-Петербург) в 1989 г.: «Песок», «Цветные звуки» и «Зелёная книга». В 1990 г. к ним добавилось ещё два издания: «Моя мансарда» и «Красные карлики». Структурно это достаточно традиционные вещи. Четыре первых работы (за исключением «Красных карликов») были построены на собственных стихотворных текстах 1986–1989 гг.

Получилась небольшая серия авторских книг, объединённая единым форматом (примерно 22 x 15 x 1,2 см), стилистикой исполнения и использованием собственных текстов. Абсолютно все этапы работы: от сочинения, рисования иллюстраций, печати текстов на пишущей машинке до окрашивания анилином в технике горячего батика, ткани на обложки и брошюровку листов я выполнял сам. Поэтому экземпляры в тираже имеют не-



Алексей Парыгин.
Цветные звуки. 1989.
Картон, бумага, тонирование, цветные трафареты, аппликация.
21 x 31,5 (разворот).
Из собрания Van Abbemuseum «LS collection Russian book art», Netherland

которые, но непринципиальные различия. Почти все эти книги давно разошлись по музейным и частным коллекциям, их тираж был минимальным: от 5 до 6 нумерованных экземпляров.

Например, текст выпущенной в 1990 г. книги «Моя мансарда» (24 страницы) неспешно и грубовато повествует о сквот-мастерской, которая была создана мной и моим приятелем – художником Леонидом Кипарисовым в самом центре Ленинграда, в поставленном на капремонт, но не полностью расселённом доме. 13 марта 1987 г. я самовольно вселился в угловую мансарду дома №25 по Невскому проспекту (дом у Казанского собора). Потом стали появляться и другие люди.

Наше объединение не только не имело официального статуса, но было в прямом смысле андеграундом: входные двери были искусно замаскированы, забиты метровыми листами жести с приколочеными крестом досками. Попастъ внутрь можно было только по рекомендации «своих». Подобные меры являлись неизбежной реакцией художников на неоднократные попытки выселения со стороны местных властей и милиции. Основная цель мастерской – возможность свободной работы и неформального общения людей, связанных с искусством (живопись, литература).

За три года существования мастерской в её работе приняло участие более ста человек: художники, поэты, философы и просто любители искусства. Приезжали музыканты из Киева, фотографы из Прибалтики, собиратели живописи и студенты из США, Германии и других стран Европы. Было проведено несколько выставок как на территории мастерской – «Антарктида» (1989), так и за её пределами (1987–1989). Регулярно (по средам) устраивались поэтические чтения и диалоги по современному искусству. Было напечатано несколько самиздатовских литературных сборников, проводились эксперименты с шумовой музыкой. Сквот закончил своё существование в июне 1990 г., через полгода после отключения всех коммуникаций и полного расселения дома, пережив нашествие бомжей, пожар и прочие напасти.

Со временем представление о том, что я делаю в «книге художника», и о том, что считаю нужным делать, сложилось в простую формулу: «книга как объект созерцания».

Одними из первых программных вещей этой серии стали два издания: папка «Созерцание денег» (1997) и книга-уникат: «Созерцание денег» (1999–2003).

Проект «Созерцание денег» включает в себя более двадцати арт-объектов и станковых работ, главным семантическим элементом которых стали деньги. При их создании были использованы реальные купюры и монеты, находившиеся к тому времени в обращении. Цель проекта – своеобразная критика буржуазности как ценности, демонстрация обществу его истинных желаний и идеалов. Композиции неоднократно выставлялись.

Книга-уникат «Созерцание денег», включающая 21 графический лист, была начата в 1999 г., но закончена, по ряду причин, много позже. В этом издании, где главенствует изобразительный ряд, сталкивается случайная, как бы неуверенно-непредсказуемая линейная пластика (в духе детских рисунков) с достаточно герметичными (простыми и самодостаточными) знаками в центре листа, с отпечатками монет. В большинстве случаев дополненных аппликациями из цветной бумаги, собирающими всю композиционную структуру. Своей лаконичностью и простотой графические листы отсылают к пластике иероглифа. Для работы сознательно были выбраны старая бумага и типовая обложка, имевшие хождение в 1940–1950-е гг.

Следующими в проекте «Книга как объект созерцания» стали две работы: «312 / 20» (2000) и «Искусство это бизнес / Бизнес это искусство» (2001), подготовленные к моему перформансу с аналогичным названием.

Текст книги, состоящий из одной строфы (искусство это бизнес бизнес это искусство), написанной без знаков препинания и повторяющейся на 12 страницах 312 раз, предназначен для исполнения речитативом на два голоса (мужской и женский), в течение 20 минут. Первое публичное представление перформанса прошло на выставке «Петербург 2000» 21 января 2001 г. (СПб., ЦВЗ Манеж).

Книга, как и весь проект, посвящённый смене тысячелетий, символизирует своеобразную границу, которую перешло современное общество в понимании и трактовке функций и ценности искусства. Перформанс, поначалу вызвавший резкую критику и непонимание, явился своеобразным посланием социуму, отодвигающему нематериальное на второй план, или вовсе отвергающему его как атавизм.

Также в рамках проекта мной были выпущены «Книга ночи» (2000), «Эгоцентризм / Геометрия» (2004), «Море» (2011), «Posturbanism» (2012), «Metamorphosis» (2013 г.) и ряд других.

ЛИТЕРАТУРА

1. Некрасова Е. Уильям Блейк. – М.: Искусство, 1960.
2. Ludolph of Saxony's The Book of the life of Jesus Christ. – Antwerpen, 1487.
3. Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга. – М.: Книга, 1989.
4. Cendrars B. La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France. Couleurs simultanees de Mme Delaunay-Terk. P.: Ed. Des Hommes nouveaux, 1913.
5. Henri Matisse Jazz [Paris], Tériade éditeur, 1947.
6. Marinetti F. T., Munari B. Il poema del vestito di latte: parole in libertà futuriste. – Milano: Snia Viscosa, 1937.
7. 年榮宝斋新记木版水印《齐白石画集》，1952.



КНИГА ХУДОЖНИКА: ОТ ИЛЛЮСТРАЦИИ К ОБЪЕКТУ. XX–XXI вв.

К. В. Безменова

KNIGA HUDOCHNIKA: FROM ILLUSTRATION TO OBJEKT. XX–XXI c.

K. Bezmenova

Во всех странах мира художники занимаются созданием книг, не всегда связанных с литературным текстом. В каждой стране понятие Книга художника включает в себе что-то, что характерно именно для данной страны.

В европейских Artist's book подразумевают работу с книгой – макет, шрифты, иллюстрации, а Книга художника как объект не входит в это определение. Она выделяется в отдельное подразделение – объект.

Понятие Книга художника – дословный перевод с французского Livre d'artist. Однако то, что понимается в России под словами Книга художника, диаметрально понятию Livre d'artist в понимании французов. Livre d'artist во Франции – это книга, богато изданная, на прекрасной бумаге, ограниченным тиражом, с иллюстрациями, отпечатанными офортом, ксилографией или литографией с досок известных мастеров.

Русская Книга художника ведёт своё начало от футуристических книг художников начала XX в. Литографированная книга футуристов – явление локальное, но симптоматичное и на редкость ярко выявленное. Развитие новых течений в русском искусстве достигало высшего напряжения и накала в первые годы XX в.

Идея издания литографированных книг принадлежала Алексею Кручых. Писатель, поэт, художник, человек энергичный, он обладал незаурядной фантазией и организаторским даром.

Книги футуристов стали антикнигами в представлении обществу того времени. Если художники «Мира искусства» уделяли особое внимание обложке, доводя до совершенства графическую плоскостность, линейность и орнаментальную декоративность, создавая тем самым ощущение утонченности и индивидуальности, то книги А. Кручых несли противоположную эстетику – «прочитай и выброси».

В. Хлебников и А. Кручых стали авторами большинства этих удивительных изданий. А. Кручых писал «канву». В. Хлебников придавал сочинению законченную форму. Небольшие по формату книги (18,6x15; 14,5x9,7), на плохой бумаге, иногда на обоях, их листы соединялись скрепками. Размер страниц был различным – то шире, то уже – они свободно лежали в любом направлении. Здесь возникало особое художественное пространство, своего рода параллель мифа с его фантастическими метаморфозами, где присутствовали ритмы современной жизни.

А. Кручых объединил молодых талантливых художников – М. Ларионова, Н. Гончарову, К. Малевича, О. Розанову, П. Филонова, В. Татлина, Н. Роговину. Они рисовали на камне, фантазируя и развлекаясь. Игра творческой мысли ценилась среди них выше всего. Цельногравированная книга давно ушла в прошлое, художники XX в. сделали литографированную книгу: сами писали на корнпапире текст, переводили его на камень, рисовали картинку. Тираж колебался от 100 до 800 экземпляров.

Книга А. Кручых и В. Хлебникова «Мир с конца» (1912) стала своеобразной энциклопедией, где отразились проблемы искусства XX в., волновавшие художников-футуристов. В ней приняли участие М. Ларионов, Н. Гончарова, Н. Роговин, В. Татлин.

Характерно, что во всех литографированных книгах участвовало несколько художников. Это коллективное творение возникало в непринуждённой атмосфере мастерской, в атмосфере игры и свободного творчества.

Если французская книга продолжала традицию европейской книги, то русская следовала традиции народного лубка и рукописной книги. Каждая книга обладала каким-то своим особым знаком. Так для «Мир с конца» Н. Гончарова сделала на обложке



П. Филонов.
Иллюстрация
к стихотворению
В. Хлебникова «Перуну».
1914.
Литография

ке коллаж – цветок. На каждой книжке красовался свой цветок – красный, синий или серебристый.

Единственная литографированная книга П. Филонова, не сброшюрованная, напечатанная на бумаге разного цвета, вышла в свет в марте 1914 г. как приложение к «Изборнику стихов» В. Хлебникова (1907–1914). Называлась она «из книги «Деревянные идолы». В неё вошли стихотворение «Перуну» и стихотворная пьеса «Ночь в Галиции». Буква здесь имела самостоятельное значение, а её смысловая часть выделялась изобразительно, а также высотой и жирностью кегля. В любом месте слова – в начале, в середине или в конце – возникал акцент, подчёркивающий мысль мастера. Таким образом, художник и писатель сливались в едином творческом устремлении.

Текст, нарисованный П. Филоновым, напоминал партитуру, а благодаря зрительным акцентам страница смотрелась наполненной синкопами.

Графика рукописного слова стала добавочным средством выразительности в литографированных книгах футуристов.

Поэтика рукодельности, кустарности, шероховатости, неровностей, как бы случайностей – всё говорило о принципах импровизации этих художников. Определяющей во всём стала идея художественной свободы, эксперимента, игры.

В последующие годы литографированная книга была востребована, главным образом, в детской литературе, где писателем и художником было одно лицо. Таковы книги издательства «Артель» или литографированная книга В. Лебедева «Чуч-ло».

В 1920-е гг. в издательстве ДЕТГИЗ и в 1930-е в издательстве ГИЗ выходили книги С. Маршака с иллюстрациями В. Лебедева, В. Конашевича, А. Пахомова, ставшие теперь классикой. Они издавались типографским способом в ¼ листа, имели тиражи до 25000 экземпляров и отличались обилием картинок, которые могли заменить собой текст книжки. По смыслу и качеству эти издания были Книгами художника, хотя их массовость и форма печати противоречат определению.



Э. Визин.
Народная сказка «Праведный суд». Сер. 1940-х.
Бумага, кисть, акварель



Франсуа Вийон. Баллада добрых советов ведущим дурную жизнь. 1968.
М. Поляков. Ксилография, кисть, акварель, серебряная краска. 68 х 118



И. Пивоварова. Паучок и лунный свет.
М.: Изд-во «Малыш», 1965.
Иллюстрации В. Пивоварова

Не прошли мимо Книги художника и конструктивисты: своё слово в этой области сказано Эль Лисицким, А. Родченко и В. Степановой.

В 1920-е гг. П. Митуричем были сделаны первые графические объекты – кубики с оригинальным чёрным орнаментом, а в некоторых случаях и с текстами В. Хлебникова. Называл он это «пространственная графика».

Кубики П. Митурича были восстановлены его сыном Маем Митуричем и воспринимаются нами как объекты. Они могут считаться первыми опытами в этой области.

В настоящее время Книгой художника стремятся назвать альбомы художников, которые возникают в результате зарисовок в путешествиях или во время размышлений художников с карандашом в руке, – такого рода альбомы были и у художников в 1930-е гг. Известен альбом Н. Купреянова как результат его поездки на Каспий и зарисовки И. Нивинского во время его посещения Крыма, где текст художника объединён с зарисовками. Однако записная книжка или альбом художника не может быть отнесена к жанру Книга художника.

Современная Книга художника своими корнями уходит к футуристической литографированной книге и продолжает придерживаться принципа рукотворности в создании внешнего её оформления.

Шедевром книги художника 1960-х гг. можно считать работы М. И. Полякова – маленькие рукописные книжечки в 2–3 странички, сшитые от руки. Каждая имеет суперобложку. Книжки писались художником каллиграфическим почерком пером тушью. Заглавные буквицы и фронтиспис выполнены ксилографией с подкрашенной гуашью и акварелью. Часто мастер использовал золотую и серебряную краски. Поляковым исполнено более сорока книжек – это поэзия средневековья, французские и русские поэты XIX–XX вв. Здесь использована традиция иллюминированных рукотворных средневековых книг, которая сохранялась до гуттенберговской печатной книги.

Своеобразная Книга художника в середине 1940-х гг. была исполнена Э. Визиным. Это народная сказка «Праведный суд». Книжечка раскладывается гармошкой, замыкая круг, сверху она смотрится как пятиконечная звезда. По всей окружности объекта идут своеобразные сценические площадки, на которых художник выклеил мизансцены в два и три плана, полностью иллюстрируя основные сцены повествования. Каждая сцена имеет своё оформление, как бы кулисы, с элементами народного орнамента. Это стало зарождением «Книги художника» – объекта. Не просто книга, а книга как предмет, который живёт в пространстве, его можно обойти вокруг, рассмотреть сцены. Такая книга существует в одном рукотворном авторском экземпляре и сохранилась в частном собрании.

Большинство нововведений в искусстве книги было осуществлено в детской книге. Книга Ирины Пивоваровой «Паучок и лунный свет» (Издательство «Малыш», 1965) с иллюстрациями Виктора Пивоварова, впоследствии одного из наиболее значимых художников-концептуалистов, может быть причислена к предтечам жанра Книга художника. Книга «Паучок и лунный свет» исполнена художником с чувством доброты и заботы, со стремлением удивить и порадовать. Небольшие, ёмкие по смыслу рассказы остроумно

сопровождаются изобразительным материалом. Каждый разворот имеет полосную иллюстрацию и клапан, при открытии которого возникает панорамное видение с определённой концентрацией на отдельном предмете. Заглавная буквица в каждом рассказе сопровождается сюжетной картинкой. Текст и зрительный ряд держат зрителя в состоянии постоянной заинтересованности, что так важно для маленького читателя. Эта книга издана тиражом 150000 экземпляров и по определению не подходит под понятие Книга художника, однако по существу её нельзя назвать иначе. Сейчас она представляет библиографическую редкость.

Конец XX в. стал прорывом в развитии русской Книги художника. Тогда к этому жанру обратились многие мастера Москвы, Петербурга и других городов России. Инициатором движения стал петербуржец Михаил Карасик. Круг его интересов определился довольно рано. Это была Книга художника – рукописная книга, исполненная в автолитографии самим художником. Текст на камне писал он сам. Излюбленные писатели М. Карасика – Д. Хармс и Ф. Кафка, несколько позже он уделил внимание сюжетам из Библии. Увлечение идеей было настолько серьёзным, что были созданы издательства «М.К.» и «Хармсиздат». Тиражи этих издательств были ограниченными и отличались высоким качеством исполнения.

М. Карасик работает как художник и как популяризатор. Им организованы и проведены выставки, конференции, концерты, фестивали с театрализованными представлениями, костюмированными шествиями по улицам Санкт-Петербурга, организовано несколько Хармс-фестивалей совместно с Музеем Ахматовой.

Деятельность художника не ограничилась Россией, он успешно участвовал в книжных ярмарках в Германии и Соединённых Штатах. Такая бурная деятельность не осталась незамеченной. Москва откликнулась достаточно активно.

В Москве было проведено несколько выставок «Книга художника», образовался широкий круг мастеров, заинтересовавшихся этим видом творчества. В. Власов, В. Сулягин, В. Лукин, В. Орлов, О. Кудряшов, С. Шутов и многие другие стали фантазировать и создавать книги из разных материалов, разными способами объединяя страницы или вовсе не соединяя их, используя вырезку, шитьё, ткани, клей и другие самые неожиданные материалы.

При всём богатстве творческой фантазии наиболее неожиданным и острым стало зарождение и постепенное формирование Книги художника в виде объекта.

Одним из первых объектов в области Книги художника надо назвать работу Ю. Купера, представляющую собой крупный неправильной формы параллелепипед из бумажной массы, обклеенный мелкими разноцветными бумажками с воткнутым сверху бумажным цветочком. Этот объект стал символом художника и был воспроизведён на афише его персональной выставки 1995 г.

Первым потрясением была акция Олега Кулика «Прозрачная книга»: два плексиглаза, поставленных углом, – развёрнутая книга высотой почти в 2 метра. Книга, через которую виден мир. Всё, что находится вокруг: дома, улицы, витрины, люди. Всё постоянно менялось. Своеобразное непоставленное живое кино – представление, разворачивающееся непосредственно перед зрителем. Такое

восприятие книги было совершенно необычно и воспринято как шок. Это был акт страстного желания вырваться из установленных рамок поведения, привычек, обычаев.

В конце 1980-х гг. О. Кулик создал концепцию прозрачности. В своих произведениях он в значительной мере отталкивался от конструктивизма Наума Габо.

Художник театра, мастер Книги художника, гравёр Сергей Якунин создал книгу-объект «Д. Хармс. Полное собрание сочинений». Работа 1989 по 1995 г. (Старуха, Зависть, Летят по небу шарики). Она представляет собой большую книгу (456x365x155) с листами-лотками, в которые вмонтированы сцены с предметами, выпиленными из дерева человечками, которые соединены верёвочками и с помощью воротов, приходящих в движение. Есть в книге и «секретки» – вы тянете за верёвочку или за проволочку, клапан открывается, и оттуда выскакивает что-то (оно держится на пружинке). При изготовлении книги-объекта использовались самые разнообразные материалы: папье-маше, тушь, перо, фанера, пластмассовые шарики, вата, тюль, проволока, верёвка и др. Здесь, безусловно, присутствует элемент иллюстративности, но преобладающим началом оказывается предмет, предмет, приводимый в движение. Подобная театрализованная книга появилась впервые в русском искусстве.

Начало 1990-х гг. – время интенсивных экспериментов в области Книги художника. К 1991 г. относится книга-объект С. Якунина «Возвращение» – 360x150x45, исполненная целиком из дерева, с подкраской гуашью, акварелью, кистью. Этот объект представляет собой гравированную деревянную книгу с деревянной обложкой, внутри которой находятся вертикальные деревянные странички, состоящие из маленьких кусочков дерева – как бы абзацев. Каждая маленькая деревяшка гравирована, раскрашена и подвижна. Все они перелистываются, меняются местами и обладают определёнными живописными достоинствами. Но текст как таковой здесь отсутствует. Такое нетрадиционное решение, к сожалению, не получило дальнейшего развития в творчестве художника.

Тема Д. Хармса в творчестве С. Якунина продолжается до сегодняшнего дня, и пока не предвидится её окончания, так как художник задумал создать «Хармс-кабинет». То, о чём мечтал сам Даниил Иванович Хармс, но не смог осуществить. Постепенно этот кабинет наполняется предметами – арт-объектами (стол, лошадка-качалка, конторка и т. п.) и книгами. Сюда входят не только книги Д. Хармса, появляются и книги друзей писателя – чинарей. Так, С. Якунин сделал книгу Н. Олейникова «Из жизни насекомых» (2010). Текст и иллюстрации исполнены гравюрой на картоне, а на обложке – коллаж: летящая бабочка, исполненная из разноцветных тряпочек. Это ру-

котовная иллюстрированная книга с ограниченным тиражом, собственно то, что и принято называть Книгой художника.

Книга-объект в творчестве С. Якунина перерастает в инсталляцию. Поразительная инсталляция на тему книг А. Крученых. В пространстве натянуты нити, на них обрывки бумаг, на бумагах крупные буквы разной величины и конфигураций и знаменитая «дыр бул шир» А. Крученых. Инсталляция, она же книга-объект, но разброшюрованная и как бы воспроизводящая высказывание А. Крученых, что книжки футуристов «взлетают». У Якунина они порхают и как бы разлетаются по всему свету. Время жизни инсталляции – только период экспонирования выставки.

Создание своей легенды в процессе творчества характерно для искусства XX в. Пётр Перевезенцев создаёт «государство» Капыса. Там живут люди, у них свои законы, культура, а соответственно есть книги. Книги П. Перевезенцева – это книги-свитки, книги-объекты капысянской культуры. Такова «Подробная опись обречённым книгам» (1996), представляющая собой 5 объектов, вложенных один в другой (520x301). Она исполнена с использованием коллажа, цветной туши, пера, чернил на грубой упаковочной пористой бумаге – гофрокартоне. В этих книгах присутствуют текст (нечитаемые линейки) и портреты копысян – погрудные и поколенные (акварель, золотая краска). Сшитые листы объединены в отдельные блоки, где большие вмещают меньшие. Всё заключено в общую папку, которая и представляет объект. Обращение к средневековой рукописной книге свидетельствует о том, какое значение художник придаёт письму. Это восприятие рукописи близко позиции П. Филонова и В. Хлебникова, которые видели в письме выражение индивидуальности пишущего, передачу его мыслей и чувств. В нарочитой упрощённости, рукодельности объектов заключается и духовная составляющая, призывающая к бережному отношению к старине, её сохранению, к восстановлению утраченного. Любая книга, но особенно рукотворная, требует чуткости, внимания, вдумчивого отношения к себе.

Чаще всего С. Якунин и П. Перевезенцев предстают перед публикой вместе (два художника как один) на персональных выставках. И действительно, они друг друга дополняют. Если С. Якунин всегда неожиданен, спонтанен, истинный актёр, пышущий фейерверком театральных аллюзий в пространстве зала, то П. Перевезенцев всё успокаивает, определяет своё место, «обустраивается на стенах», живёт размеренной спокойной повседневной жизнью. Объект С. Якунина стремится к перформансу, а объект П. Перевезенцева имеет продолжение в станковом произведении.

Взаимоотношения художника и книги, художника и писателя постепенно меняются. Когда мы разбираем книгу-объект как произведение искусства, то здесь исчезает тесная связь художника и писателя, которая подразумевается при иллюстрировании художественного произведения.

Книги-объекты М. Погарского – это строгие объекты, не связанные с книгой как таковой, но всегда отсылающие зрителя к книге. «Приключения колеса» (2009–2015). Колесо в течение своей жизни претерпело много изменений, последний вариант 2015 г. – колесо, затянутое прозрачной бумагой с кусочками бумаг с текстами и сухими листьями разных форм, на которых также существуют тексты. Это позволяет вспомнить японскую традицию разбрасывания листьев со стихами по воздуху, улетающими в открытый мир.

Другой объект М. Погарского – «Орфическая космогония» (2015) – связан с целой программой. Овал помещён в деревянную раму. Внутри нарисованы орбиты планет, но вместо планет – маленькие кружки с именами писателей, заключающие в себе их тексты, которые можно открыть. Выбраны те писатели, которыми больше всего интересуются современные художники: Д. Хармс, В. Хлебников, А. Пушкин, М. Лермонтов, Н. Гоголь, К. Прутков и др. Многим уже были посвящены специальные выставки, другие состоятся в ближайшее время.

Такой объект скорее представляет собой художественно оформленную программу предстоящих событий, но может быть представлен и как Книга художника.

В последние годы наблюдается тенденция мастеров книжного искусства поместить текстовый материал в какой-то объём, в оболочку. М. И. Поляков в 1970-е гг. рисовал свои книги, делал для них фронтиспис ксилографией и раскрашивал акварелью, золотой и серебряной красками. Питерская художница Аполлинария Ми-



С. Якунин.
Д. Хармс. Полное собрание сочинений.
1989–1995.
Папье-маше, тушь, перо, фанера, вата, тюль



С. Якунин.
Д. Хармс. Полное
собрание сочинений.
1989–1995.
Папье-маше, тушь,
перо, фанера, вата,
тюль



М. Погарский.
Приключения колеса.
2009–2015.
Дерево, бумага, сухие
листья, тушь, перо

шина следует его примеру, но делает следующий шаг – помещает свою книгу-раскладушку в коробочку-ковчезек из замши – так она создаёт книгу-объект Евангелие от Матфея.

В 2011 г. появилась книга-объект «Книга медного параллелепипеда» Сергея Смирнова. Длинная полоса – 235 см – состоит из узких, слегка выгнутых деревянных поверхностей (бывшая бочка) с медным параллелепипедом в нижней части. Доски размещены на плоскости с равными небольшими интервалами, положение и форма медного параллелепипеда на них постоянно меняется – он то вертикальный, то горизонтальный. Этот равномерный ритм создаёт впечатление читаемого текста и последовательно рассматриваемых страниц несброшюрованной книги, разложенной в достаточно длинный ряд.

Идея создания Книги художника нашла своё воплощение и в объекте под названием «Сундучок афоризмов Козьмы Пруtkова» (2012). При его создании было использовано дерево (передняя крышка сундучка), бумага (корешки книг с афоризмами К. Пруtkова) и медь (на откидной крышке – «герой» художника – медный параллелепипед). Здесь С. Смирнов продемонстрировал своё стремление к поиску новой формы книги художника – не как книги как таковой, а объёмного объекта – изысканно декоративного произведения с подробной цветовой проработкой всех деталей композиции.

Соблюдая некоторую видимость близости с автором текста, художники постепенно отходят от литературного текста и превращают своё произведение в предмет.

А. Панкин в объекте «Мнимая книга № 1» (2011) разворачивает листок с текстом Пуанкаре по оси в пространстве и размещает его в коробке из плексигласа. Дальше в том же направлении идёт питерский художник Сергей Швембергер. Иллюстрации, выполненные в ксилографии к поэзии Квинта Горация Флакка, оказываются в шкапулке из мрамора, что как бы ассоциируется с архитектурой Древнего Рима.

Прямое взаимоотношение художника и писателя в этих случаях уходит на второй план, для художника оказывается важным подчеркнуть его собственное участие в художественном процессе, ему необходимо что-то добавить лично от себя, внести в работу какой-то элемент, определяемый именно его фантазией. Появляется потребность выделить своё произведение, сделать его уникальным, и тут на помощь приходит оформление иллюстраций в своё пространство. Если раньше это была обложка, суперобложка, то теперь это становится что-то не поддающееся типографскому тиражированию, создаётся уникальное оформление для книги, именно для данной книги, этот комплекс помогает создать завершённую книгу художника. Необходимым элементом становится внешнее оформление: коробка, футляр, ковчег, исполненные из картона, плексигласа, дерева или камня – одним словом – ёмкость, куда собственно помещают книгу. Так делал в 1990-е гг. М. Карасик, стремясь сохранить своё произведение, а ещё раньше – европейские художники начала XX в. Это один из возможных вариантов Книги художника – объекта (с определёнными оговорками), но не абсолютное определение этого вида. В противном случае возникла бы возможность любую книгу в коробке назвать объектом.

Необычна книга-объект в творчестве Э. Гудзаирова. Он автор текстов, и он же художник-дизайнер. Взята традиционная тема – «Азбука» – и исполнена в формате «раскладушки». На каждой страничке одна буква с соответствующим текстом. Обложка – из войлока с металлической скульптурной бляшкой в центре перехвачена резиночками, которые скрепляются при помощи медного крючочка. Книжка смонтирована так, что может экспонироваться вертикально (она разворачивается как гармошка). Художник делает такие книги самых разных размеров – от миниатюрных книг до книг-великанов. Особенность их заключается в своеобразном техническом исполнении, в особенности размещения текста и переплёта, своеобразного панциря для книги, из разных материалов, что в конечном результате создаёт художественный объект.

Однако есть примеры создания Книги художника как объекта, так сказать, в чистом виде. Такова работа Николая Попова «Железная книга» (2013), выполненная из ржавого железа, или «Библиотека» Марины Кастальской. В этих произведениях нет никаких литературных ассоциаций, но есть искренне выраженная любовь к книге как таковой, где метафорично подчёркнута непреходящая ценность книги. Книга предмет хрупкий, и, несмотря на высказывание Булгакова, что рукописи не горят, гибнет в пожарах и наводнениях, и от рук людей.

Работа М. Кастальской «Библиотека» была задумана и исполнена как монументальная скульптура из железа из восьми предметов и предназначалась для размещения перед зданием библиотеки, но проект этот пока не осуществлён.

Объект Книги художника всегда уникален. Тираж, что свойственно книге, исчезает. Однако настоящее произведение искусства всегда индивидуально и не требует постороннего вмешательства.

Об активной деятельности современных художников в области Книги художника свидетельствует вышедшая в 2013 г. в Москве книга М. Погарского «Феномен Книги художника» тиражом в 50 экземпляров и переизданная в 2014 г.

Сам Михаил Погарский – художник, поэт, писатель, искусствовед, организатор и куратор многочисленных художественных проектов Книги художника – принимает активное участие в пропаганде этого вида искусства.

Подводя итог рассуждениям о Книге художника и её частном проявлении – объекте, можно сказать, что есть несколько вариантов её существования.

Художник использует текст писателя или свой, оформляет книгу, создавая шрифт и изобразительный ряд, а затем помещает книгу в созданное специально для неё пространство.

Более сложный вариант – когда мастер создаёт книгу-театр, почти не используя текст писателя, пользуясь метафорами, ассоциациями, намёками, и имеет чёткую идеологическую программу.

Последний вариант – книга-объект, совсем не связанная с конкретным писателем и воспринимаемая как образ, сложившийся в веках, утверждающий ценность книги как таковой.

Книга художника – молодой вид искусства, ещё не сложившийся окончательно. Он постоянно видоизменяется, и часто довольно неожиданно.

«КНИГА ХУДОЖНИКА»: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ

Е. И. Григорьянц

Статья посвящена вопросу соотношения традиций и новаций в книге художника. Автор анализирует процесс развития традиций, сложившихся в искусстве книги, в том числе и «книги художника», и их трансформацию в собственный опыт. Новации трактуются в статье как формирование художественного языка автора, который вписывается в многовековую книжную традицию.

Ключевые слова. Книга художника, искусство книги, дизайн книги, книжная графика, М. Карасик, Г. Ковенчук, А. Парыгин.

“ARTIST’S BOOK”: TRADITIONS AND INNOVATIONS

E. Grigorianc

Article is devoted to a question of a ratio of traditions and innovations in the artist's book. The author analyzes development of the traditions which developed in art of the book including “artist's book”, and their transformation in own experience. Innovations are treated in article as formation of art language of the author which fits into centuries-old book tradition.

Keywords. Artist's book, art of the book, design of the book, book graphics, M. Karasik, G. Kovenchuk, A. Parygin.

«Книга художника» – особое направление в искусстве, в котором книга предстаёт в первую очередь своей художественной сущностью, а её информационная и даже коммуникативная функции отодвигаются на второй план. Книга становится той, проверенной временем и антропологическими параметрами человека, площадкой, на которой художник создаёт новое эстетическое пространство, опираясь на знание и чувство книги как особого художественного объекта. При этом «книга художника» – это всегда зона эксперимента, где привычное существование книги как носителя текста не является окончательным, а постоянно ставится под сомнение. Создание «книги художника» – это каждый раз рождение новой Вселенной. С точки зрения представлений, сформировавшихся в этом направлении искусства, книгу можно трактовать как особое пространство, в котором закрепляется автономность личности, в первую очередь, личности художника. Авторское и художественное начала приобретают здесь конструктивную форму. Зритель – тире – читатель приглашается к личному общению, к диалогу, имея возможность интерпретировать интерпретированный автором текст. При этом текст далеко не всегда представляет собой художественное произведение. Порой он рождается как некое новое самостоятельное явление, и зритель становится свидетелем этого рождения.

Создавая «нетрадиционную» книгу, «книга художника» сегодня имеет свою историю. Традиционно выделяют два основных направления: «livred'artiste» и собственно «artist'sbook». Исторически первой была берущая своё начало в творчестве У. Блейка «книга художника». Но тогда, в XVIII в., это было уникальное явление. В конце XIX – начале XX вв., напротив, активно развивается «livred'artiste». Сегодня существуют и то, и другое направление. В центре нашего исследования будет «artist'sbook».

Несколько слов о специфике жанра. «Artist'sbook» предполагает создание произведения, где главным лицом является художник, который создаёт книгу или книжный объект от начала и до конца, часто вручную. В рамках «книги художника» артефакты создаются небольшим тиражом, а иногда это и вовсе уникалы. Диапазон произведений чрезвычайно широк, он варьируется от более-менее близких к традиционной книге, до книжных объектов, когда связь с книгой становится условной.



Г. В. Ковенчук.
Исторический момент. Обложка.
СПб., Б. з. Уникат.

«Книга художника» даёт авторам, работающим в этом направлении, возможность соединить новые тенденции и поиски, характерные для искусства определённого времени, с опытом прошедших эпох, с их книжными формами и средствами художественной выразительности. Художники экспериментируют с новыми технологиями, с формой книги, с графической интерпретацией текста и с самим пониманием того, что такое текст. Всё это даёт возможность расширить представления о книге, лучше понять её сущность. В последние годы «книга художника», как особое направление в искусстве, активно развивается. Об этом говорят мировая практика и отечественный опыт. Мы наблюдаем рост выставок и проектов, посвящённых этому направлению, книга всё больше ориентируется на человеческую индивидуальность и эстетическую выразительность. Поскольку каждое произведение, созданное в рамках этого направления, абсолютно уникально и заслуживает особого внимания, следует ограничить круг используемого художественного материала.

В этой статье мы остановимся на отечественной «книге художника», которая имеет своё лицо, выделяющее её на фоне мировой «artist'sbook». И ещё конкретнее, мы остановимся на петербургских авторах. В сферу нашего внимания в этой статье будут также включены произведения, сохраняющие элементы традиционной книги. В Петербурге (Ленинграде) «книга художника» как самостоятельное направление начинает активно развиваться в конце 70-х – начале 80-х гг. XX в. В этом направлении работают многие интересные и самобытные художники. Невозможно перечислить всех, но нельзя не назвать классика «книги художника», художника и исследователя книги М. Карасика, давно и плодотворно работает в этом направлении А. Парыгин, очень интересный автор – Г. Кацнельсон. Особый вклад в развитие книги художника внесли «Митьки», из которых необходимо назвать В. Шинкарёва и А. Флоренского. И это далеко не все, о ком хотелось бы сказать.

Вопрос о взаимосвязях и взаимоотношениях традиций и новаций в «artist'sbook» мы будем трактовать не через использование новых технологий или технических средств. С нашей точки зрения, гораздо важнее и интереснее тот способ, с помощью которого художнику удаётся вписаться в многовековую традицию искусства книги. Поэтому мы будем говорить о том, как художник преломляет традицию в свой собственный опыт, создавая на этой основе собственный язык.

Российскую, да и мировую, «книгу художника» нельзя представить без книги футуристов, особенно русских футуристов, которым принадлежит множество открытий в этом направлении. Сегодня их наследие можно назвать активно используемой традицией. Без преувеличения можно сказать, что нет ни одного автора, работающего в «artist'sbook», который так или иначе не соприкоснулся бы с этим бесценным художественным опытом.



Г. В. Ковенчук.
Исторический момент. Разворот.
СПб., Б.з. Уникат

Значение футуристической книги невозможно переоценить, именно поэтому мы начнём рассмотрение конкретных артефактов с того, как эта традиция преломляется в творчестве современных петербургских художников.

Обратимся к книге Гаги (Георгия) Ковенчука «Исторический момент», посвящённой его встрече с известным футуристом, фигурой знаковой для своего времени, Алексеем Елисеевичем Крученых. Текст, написанный художником, посвящён реальному событию и талантливо и живо воспроизводит в деталях эту поистине историческую встречу. Здесь необходимо сказать несколько слов о самом сюжете. Начнём с того, что Гага Ковенчук – внук легендарного Н. И. Кульбина, одного из столпов русского футуризма. К 100-летию деда, в 1968 г., он организует вечер в Москве в его памяти, на который хотел пригласить и Крученых. И вот внук приходит к легендарному человеку, знавшему его легендарного деда. Надо сказать, что сам Георгий Васильевич деда не видел, он родился через 17 лет после его смерти.

Для Ковенчука, который был склонен к художественному документированию жизни, такое событие невозможно было не превратить в книгу. Само по себе событие футуристично. И Гага выбирает стилистику футуристической книги: необрезанные листы, простая ручная сборка книги на толстую красную тесьму, шрифт, отсылающий к стилистике футуристического шрифта и типографского набора начала XX в. Всё это используется как художественный приём для достижения максимальной выразительности произведения. Художник создаёт книгу вполне футуристическую по духу и форме, предлагая нам, читателям, диалог вне времени. Он использует литографированный портрет А. Крученых, выполненный Н. Кульбиным, и стихотворение В. Хлебникова, посвящённое Крученых, 1921 г. Но это новое событие, новая книга, и художник предлагает нам портрет в ином решении, изменяя фон на синий, а идущую по контуру линию – с чёрного на белый. Так графический текст передаёт идею трансформации образа, проходящего через годы и обстоятельства непростой советской действительности. Естественная трансформация образа Крученых, которого лично знал и с которым был дружен Н. И. Кульбин, ведёт к образу почти мифологическому. Всё это художник передаёт через графическую интерпретацию произведения, которое на наших глазах приобретает новый смысл.

Хронометрируя событие, художник усиливает эффект реальности, «как будто мы там были», характерными для творчества художника знаковыми образами. Таковым, к примеру, становится телефон. Реальная деталь, реальный объект, необходимый для телефонного разговора, с которого, собственно, всё и началось. И одновременно это символ времени, знак эпохи, за которым прочитывается множество смыслов и аллюзий, от реальных, исторических, до литературных. Или ещё одна деталь, усиливающая естественность события и работающая на эффект соучастия читателя в рождении книги, важный для футуристов, это оговорка Крученых, который, называя свой возраст, вместо 83 называет 38. Всё это позволяет читателю «увидеть» происходящее,

поприсутствовать в нём. Это произведение Г. Ковенчука сохраняет суть книги, а также её структуру и форму. Книга, выполненная вручную, от начала и до конца, самим художником, который делает её событийно-живой, как живой остаётся в ней, казалось бы, ушедшая в прошлое традиция футуристической книги.

Ковенчук делал свою книгу по образу и подобию книги футуристов совершенно сознательно, в каком-то смысле давая возможность А. Е. Крученых ещё раз стать одним из вдохновителей книжного творчества.

Ещё один автор, который создаёт собственный язык, закрепляя его в книгу как законченную пластическую форму, это Алексей Парыгин. Художник работает в направлении «книга художника» с 80-х гг. XX в. Среди его книг есть артефакты, тесно связанные с футуристической традицией, есть вещи концептуальные, осваивающие в книге новые художественные тенденции. Что бы ни делал художник, он создаёт новую форму, для которой тот или иной традиционный взгляд на книгу становится элементом языка. Парыгин – художник, склонный к созерцательному мировосприятию, что позволяет ему проникать в глубинный смысл книги, раскрывая её философскую направленность. В данной работе мы остановимся на двух произведениях мастера: «Thesea» и «Эгоцентризм / Геометрия». В отличие от своих книжных произведений 1980–1990-х гг., в этих работах мастер всё больше тяготеет к знаковой форме, которая вообще привлекает его как художника не только в работах «artist'sbook», но и в живописи, графике и концептуальных проектах.

«Thesea», создана художником в 2011–2013 гг. Здесь художник сохраняет форму книги и основные её элементы, что характерно для большинства его книжных опытов. Книга имеет и тираж, небольшой, как это принято в «книге художника», – 6 экземпляров, 3 на русском и 3 на английском языках, её объём 16 страниц, всё это указано на последней странице. Книга сброшюрована, все экземпляры пронумерованы и подписаны автором. Автор использует светло-зелёную бумагу. Обложка, в основе картонная, обтянута льняной и шёлковой тканью, прошитая. Книга полностью рукотворная, сделана от начала и до конца самим автором.

Произведение создано в рамках проекта «Книги как объект созерцания». Море действительно располагает к созерцанию. Крайота моря и его символическое звучание соединились в этой работе художника. Текст состоит из одного повторяющегося слова: «sea», – которое превращается в графический знаковый объект. Море – вечная стихия, притягивающая своим величием, размерностью и неукротимостью – занимает в сознании современного человека вполне определённое место. Простое произнесение слова «море» на любом понятном нам языке рождает множество ассоциаций. Художник провоцирует сознание зрителя на совместную работу. Текст написан стальным пером и тушью. Здесь мы встречаем традиционное, идущее от футуристов использование авторского почерка, снимающего границы между автором и зрителем и превращающего последнего в активного участника



А. Б. Парыгин
Эгоцентризм /
Геометрия.
Разворот.
СПб., 2004



М. С. Карасик.
Маяковский. Билет. Страница книги.
СПб., 2013

творческого процесса. Текст заполняет собой страницы книги, при этом художник меняет ритмику письма, насыщенность пространства страницы текстом. Это создаёт движение, подобное движению волн, дыхание моря настраивает сознание на восприятие графических изображений, которые появляются на следующих разворотах. Будучи знатоком книги, Парыгин всегда работает через разворот, что позволяет достигнуть законченной формы произведения.

Для создания знакового изображения, которое появляется на разворотах книги поверх текста, художник использует трафаретную печать и локальные цвета: синий, чёрный и белый. Краски темпера, помимо которых использованы цветные карандаши. Трафарет соединяет в себе ручную работу и тиражность. Он позволяет художнику добиться большей общённости и эффекта отстранённости. Художник направляет сознание зрителя на мышление символами, за которым должен открыться глубокий смысл мира с его морской стихией. При этом такая подача изображения отсылает нас к одному из постулатов герменевтики, который говорит о том, что мы понимаем истинный смысл тогда, когда буквы исчезают.

Изображение на разворотах варьируется. Это может быть некий разделённый пополам глаз, возможно морского чудовища, причём на развороте он даётся зеркально. Если соединить изображение, получится законченная форма, а в предложенном нам варианте это своего рода вечное стремление к завершённости, постижению истины. Художник графическими средствами создаёт напряжение и динамику, подобную приливу и отливу.

На другом развороте изображение превращается в знак рыбы, имеющий глубокий символический смысл, восходящий к истокам христианства. От разворота к развороту художник меняет вертикаль и горизонталь изображения, динамику линий и их колорит, сочетание прямых и изогнутых элементов. Он погружает нас в определённое динамическое состояние, которое рождает некий новый смысл. Художник идёт от реальности к символу. Используя сложную символическую основу, он затем создаёт простую знаковую форму, которая, подобно ритму в музыке, вовлекает наше сознание в происходящее.

Посмотрим ещё на одну книгу художника А. Парыгина. Это его работа 2004 г. «Эгоцентризм / Геометрия». Как и предыдущая рассматриваемая нами работа, эта книга тоже полностью рукотворная. Тираж её 4 пронумерованных экземпляра. Но это произведение гораздо более концептуально. Здесь, помимо наследия футуристов, нельзя не вспомнить книгу конструктивистов с её жёсткой взаимосвязью смысловых и конструктивных, геометрических элементов. В книге отсутствует традиционный текст. Содержание раскрывается только при помощи графических геометрических элементов.

Книга представляет собой вытянутый прямоугольник, помещённый в конверт. Сама книга сброшюрована и объединяет в себе две части, одна из которых представляет собой полукруг, вторая – прямоугольник. Далее каждый из 10 разворотов представляет собой игру геометрических форм. Впечатление строится как за счёт соотношения конструктивных элементов, так и через динамику цветового решения. Так, один из разворотов представ-

ляет собой круг, поделённый пополам, сверху красный, внизу белый с синими штрихами. В психологии круг связан с тенденцией к эгоцентризму. Ещё на одном развороте круг поделён на 4 сегмента, по диагонали расположены два белых, по другой диагонали – чёрный и ещё один сегмент, объединяющий красно-жёлто-синие-чёрные полосы разной насыщенности. Здесь невозможно не вспомнить Малевича с его формоцветовыми построениями. При этом соотношение формы и цвета создаёт определённую динамику, движение к центру – «Я» – центру мира. Можно сказать, что за счёт построения книги и заполнения конструкции цветом художник отображает разные состояния личности.

В этой книге Парыгин представляет нам философию формы. Эль Лисицкий говорил о том, что конструирование любой формы, в том числе и книжной, управляет восприятием и влияет на понимание смысла. Парыгин здесь тоже конструирует пространство книги. В чем смысл конструкции? В определённом смысле в её самодостаточности. Конструктивное решение соотношения формы и цвета, который может быть локальным или дискретным, сами по себе становятся текстом, который и предстаёт в книжном образе.

И, конечно, нельзя не сказать о творчестве Михаила Карасика, художника яркого и самобытного, настоящего знатока и исследователя книги. Посмотрим на одну из работ мастера, которую он сделал в рамках проекта «Маяковский – манифест», который был осуществлён при кураторском участии художника к 120-летию поэта. Это книга «Маяковский. Билет». Она создана художником в 2013 г. Представляет собой внушительную по размерам книгу, сброшюрованную, в обложке, объёмом 11 листов. Автор использует цветные бумагу и картон. Издание выполнено в технике литографии с авторских алюминиевых форм. Обложка из картона, обтянутого переплётной тканью с печатью в технике шелкографии. Здесь художник опирается на несколько традиций: наследие футуристов, в том числе и книжное, наследие «книги художника», творчество В. Маяковского и историческую типографику. Всё это даёт возможность создать произведение, оригинальное и вместе с тем сразу же вписавшее себя в культурно-исторический контекст. Здесь мы сталкиваемся с художественным воплощением идеи непрерывного текста, когда история, личность и всё, что мы об этом знаем, складывается в единую систему. Книга Карасика включается в общий диалог, она становится контекстуальной.

В своей книге М. Карасик документирует театральные билеты на выступления Маяковского, превращая эфемерность в реальность. Известно, что бумажные, плохо сохраняющиеся, того времени практически исчезли, их с трудом можно отыскать. Карасик переводит билет в плакат, увеличивая его примерно в 20 раз, в результате чего он приобретает монументальность. Художник опирается на документальность как тип восприятия. Закрепляя свой образ эпохи и события в книге, он превращает это в документ. Часть артефактов сделаны с чудом сохранившихся билетов, частично же они полностью сконструированы художником, который опирался на сохранившиеся программы выступлений поэта. Но и те, и другие, выглядят одинаково убедительно, документально. Для достижения документального эффекта художник использует шрифтовой почерк эпохи. Подчеркнём, что плакатный билет полностью имитирует настоящий. Если не знать, то невозможно сказать, что исторически обусловлено, а что сконструировано художником. В этой работе М. Карасика жизнь превращается в документ, а усиленная монументальностью формы – в своеобразный монумент ушедшему времени. Кроме связи с наследием Маяковского, этот альбом Карасика, как мы уже отметили, корреспондирует со знаменитыми образцами «книги художника». Книга сброшюрована на болтах, что отсылает зрителя к знаменитой «книге на болтах» Фортунато Деперо «Dinamo-azari Depero Futuriata» 1927 г. Так в этой работе М. Карасика получилась сквозная футуристическая традиция.

«Книга художника» как направление в искусстве тяготеет к свободе самовыражения художника. Между тем, даже в самых смелых и, казалось бы, далёких от привычных книжных форм, объектах художники опираются на традиционное понимание книги как метафизического, метафорического и психического объек-

та. Именно поэтому важно найти собственные средства выразительности, которые бы вписались в многовековую традицию. За новыми формами не должно быть пустоты, а должен быть глубокий смысл. Для продуктивной работы в этом направлении искусства художник должен пропустить традицию через себя, порой добавить к этому что-то из новых выразительных средств и технологических приёмов, и создать свой язык, который и будет заключён в книгу. Очень часто выдающиеся произведения в «книге художника» создают иллюзию простоты их исполнения. На самом деле это лишь иллюзия. Не так просто использовать традицию, не впадая в стилизацию и не становясь «технологически зависимым». Важно найти соответствие между «что» сказать, и «как» это сделать. Приведённые нами примеры говорят о том, что художественные возможности книги практически неисчерпаемы. «Книга художника» – это уникальная площадка для реализации творческой индивидуальности художника и зрителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карасик М. Маяковский. Билет. – СПб., 2013. 11 листов в обложке. Сброшюрована. Цветная бумага, цветной картон, авторская печать с оригинальных алюминиевых авторских форм. Обложка: картон, переплётная ткань, шелкография. 28 экз., подписанных художником.
2. Ковенчук Г.В. Исторический момент. – СПб., б.г. Уникат. Сделана вручну автором. Без пагинации. Соединена вручну красной тесьмой.
3. Парыгин А. Эгоцентризм / Геометрия. – СПб., 2004. 30,7х29,8 см. Сброшюрована, без пагинации (8+8 стр.). Твёрдый переплёт, обложка – плотный картон, тёмно-синяя ткань в тёмную полоску. В оригинальном футляре серого картона Tintoretto. Тираж 4 нумерованных и подписанных автором экз.
4. Парыгин А. The sea. – СПб., 2011–2013. 22х15,5 см. 16 стр., без пагинации. Сброшюрована. Бумага Canson светло-зелёная, 160 г/м. Обложка – картон, шёлк, лён, сшивание. Тираж 6 экз., нумерованных и подписанных автором.



КНИГА ХУДОЖНИКА НА ВОСТОКЕ И НА ЗАПАДЕ: РАЗМЫШЛЕНИЯ О ТЕРМИНЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЙ ИСТОРИИ

В. Хилдебранд-Шат

В статье рассматриваются основные этапы развития «книги художника» в сопоставлении особенностей этого жанра на Западе и Востоке, под которыми подразумеваются Европа и Россия. Основное различие автор видит в том, что русские художники создают свой собственный фиктивный мир, связанный с личным восприятием и противостоящий официальной действительности (И. Перевезенцев, Комар и Меламид, Л. Тишков и др). Европейские же художники опираются на утопические миры и идеи, выработанные другими авторами. Пример тому – книги художника Б. Фарнер, основанные на рассказах Х. Л. Борхеса.

Ключевые слова. Книга художника, Восток, Запад, концептуальное искусство.

ARTIST'S BOOK IN THE EAST AND IN THE WEST: TERM THOUGHTS AND COMPARITIVE HISTORY

V. Hildebrandt-Schat

The main stages of the development of the artist's book are in the article to compare a feature of the genre in the West and The East having in mind Europe and Asia. The author sees the fundamental distinction in the creation of own fictitious world by Russian artists concerned with personal perception and adversarial official reality (I. Perevezencev, Komar and Malamid, L. Tishkov, etc). European artists base themselves upon utopian world and ideas made by other authors. There's an example of the artist's book by B. Farner, based on the stories by Borkhs.

Key words. Artist's book, East, West, conceptual art.

DAS KÜNSTLERBUCH IN OST UND WEST: ÜBERLEGUNGEN ZU BEGRIFF UND GESCHICHTE IM VERGLEICH

V. Hildebrand-Schat



Вилем Блек.
Свадьба неба
с адом

Das Buch als Medium künstlerischen Ausdrucks hat eine vergleichsweise kurze Geschichte, die kaum über das 20. Jahrhundert zurückreicht. Auch wenn sich die Anfänge nicht präzise benennen lassen, hat es im Laufe der jüngeren Geschichte doch immer wieder Ansätze gegeben, die gelegentlich als Beginn oder doch zumindest Vorläufer des Künstlerbuches bezeichnet werden. Deutlich wird dabei aber auch, dass die Entwicklungen im Westen anders verlaufen als in Russland. Ist der Begriff „Künstlerbuch“ spätestens seit den 1960er Jahren innerhalb der westlichen Kunstgeschichte etabliert, findet er in die russische erst zu Beginn der 1990er Jahre Eingang. Weit gebräuchlicher ist neben «книга художников» hier allerdings die Bezeichnung als «авторская книга». Neben begrifflichen Unterschieden zeigen sich auch Unterschiede in der Auffassung vom Buch und im Selbstverständnis der Künstler. Begründet sind diese offensichtlich in der Historie des Künstlerbuches.

Dem gegenwärtigen Künstlerbuch in Russland geht eine vollständig andere Geschichte voraus, die sich nur an wenigen Punkten mit der Genese des im Westen entstandenen Künstlerbuches berührt. Allein im 20. Jahrhundert vollzieht sich eine geradezu gegenteilige Entwicklung. Aber auch zu Vorformen des Künstlerbuches, wie sie im Westen mit dem Illuminated Books von William Blake vorliegen, lässt sich Vergleichbares im russischen Kulturraum kaum aufzeigen.

Stehen am Anfang der Entwicklung des Künstlerbuches im 20. Jahrhunderts die aufwendig gestalteten, von Kunsthändlern und Verlegern wie Ambroise Vollard, Henri Kahnweiler, Tériade und Iliadz herausgegebenen Malerbücher, entstehen ungefähr zeitlich parallel in Russland von Vertretern der russischen Avantgarde gestaltete Bücher, die ein konträres Erscheinungsbild bieten. Sind bei den Malerbüchern hochwertige Ausstattung mit guten Papieren, ausgewählten Druckverfahren und meist großen Formaten vorrangig, liefern die russischen Bücher ein geradezu gegenteiliges Erscheinungsbild, sind sie doch durchweg aus Materialien geschaffen, die gerade verfügbar waren. Papierkontingentierung machte sich in sich in schlechter Qualität bemerkbar, zur Gestaltung werden vorgefundene Materialien herangezogen. Zum Einsatz kommen Druckverfahren, die von den Künstlern selbst ohne besondere maschinelle Ausstattung zu bewältigen sind. Buchdruck, Holzschnitt und Lithographie herrschen vor. Die Texte werden häufig von den Künstlern mit Hand geschrieben, um dann über Lithographie vervielfältigt zu werden. Ebenso sind auch die Einbände einfach und vom Künstler selbst gestaltet, während im Westen häufig die Käufer Buchbinder beauftragen, nach ihren Wünschen und Vorstellungen einen Einband für das von ihnen erworbene Werk individuell anzufertigen. Natürlich sind damit die Unterschiede nur grob umrissen, wobei nicht übersehen werden darf, dass sowohl die ideellen Voraussetzungen wie auch die Absichten grundsätzlich unterschiedliche waren.

Gemeinsam hingegen ist den Buchproduktionen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts in West wie Ost eine kleine Auflage, allerdings auch diese wieder von unterschiedlichen Gegebenheiten geleitet. Im Westen soll der Wert der einzelnen Ausgabe gewahrt bleiben, im Osten hingegen sind es materielle Beschränkungen und die den Künstlern zur Verfügung stehenden Möglichkeiten.

Gemeinsam ist beiden Entwicklungssträngen weiterhin, dass sich die Künstlerbuchproduktion im Laufe der Jahre auffächert, doch auch dies geschieht wiederum mit unterschiedlichen Vorzeichen und mit verschiedenen gesellschaftlichen Zielsetzungen. Suchen die Künstler im Westen mit Beginn der 1960er Jahre, geleitet von den Richtlinien der Konzeptkunst eine Demokratisierung von Kunst zu erreichen, die weitreichenden Vertrieb und damit leichte Erreichbarkeit der Bücher voraussetzt, sind die Künstler im Osten zu einem künstlerischen Austausch gezwungen, der sich jenseits der offiziellen Öffentlichkeit vollzieht. Staatliche Verlage, Druckereien und öffentliche Institutionen stehen den Künstlern für die Umsetzung ihrer Vorstellung nicht zur Verfügung. Ganz auf sich zurückgeworfen, werden die für den Hausgebrauch üblichen Mittel herangezogen. Zur Vervielfältigung muss die Schreibmaschine, müssen Durchschlagpapiere herhalten; als Vertriebschiene kommt einzig das Weiterreichen von Hand zu Hand, der private Austausch in Frage.

Allerdings, so wird immer wieder konstatiert, lässt sich das russische Künstlerbuch nicht ohne weiteres unter die im Westen gebräuchlichen Begriffe subsumieren. Unter Künstlerbuch fällt in erster Linie ein Werk, das der Künstler einzig für sich geschaffen hat, ohngeachtet eines Publikums. Für die Generation der Avantgardisten diente das Buch als Experimentierfeld, die Ausgaben wurden von den Künstlern selbst gefertigt und selbst gedruckt. In diesem Sinne entstanden Bücher des Samizdat, also eine Form von Eigenverlag, der in der sozialistischen Zeit vor allem relevant war, um die staatliche Zensur zu umgehen.

Begriff wie Feld des Künstlerbuches sind im Russischen gleichermaßen weit. Auch wenn die Geschichte des Künstlerbuches auf die Avantgarde zurückgeführt werden kann, und wenn



Генри Лаурен.

Лукиан: Диалоги – издание Териада

sie in der nonkonformen Szene des Samizdat sich fortsetzte, so wird man der gegenwärtigen Produktion dennoch nicht gerecht, versuchte man die russische Tradition des Künstlerbuches allein hier zu verorten. Vielmehr ist nach den jeweiligen Voraussetzungen zu fragen, aus denen die Produktionen hervorgingen. Ähnlich wie bei den künstlerischen Zeitschriften in der DDR nicht die Gestaltung um ihrer selbst willen im Vordergrund stand, es vielmehr darum ging, über die Zeitschriften nonkonforme Kunst, textliche wie rein visuelle gleichermaßen zu vermitteln und die Gestaltung dann gewissermaßen als ein Zusätzliches erfolgte, dürfte es sich bei den Samizdatausgaben in der UdSSR verhalten haben. So war zwar bei Texten zunächst deren Verbreitung vorrangig, doch verband sich diese spätestens dann mit einer gleichrangigen Gestaltung, wenn Schrift, Buchstaben, Worte eine eigene Aussage hatten, also ebenso wie gelesen auch visuell wahrgenommen werden wollten. Den Samizdatausgaben muss also eine doppelte Absicht zugrunde gelegt werden: einerseits die Verbreitung nonkonformen Kulturguts, andererseits die nonkonforme Erscheinungsform.

Unter der Bezeichnung als «книга художников» wird dem Genre mit den 1990er Jahren Aufmerksamkeit zuteil durch die Aktivitäten von Mikhail Karasik, der gleichermaßen als Künstler wie als Verleger tätig ist. Beim «книга художников» handelt es sich um eine Mischform, die sich weder vollständig im Rahmen von Kunst noch im Kontext von Bibliotheken verorten lässt. Von künstlerischem Anspruch geleitet, meist auch von Künstlern konzipiert, gestaltet und produziert, ist es ebenso ein Medium des Textes, der textlichen und sprachlichen Vermittlung. Als Kunstform sucht es sich zwischen anderen Medien und Ausdrucksformen zu behaupten, ohne dass es sich eindeutig als Medium beschreiben oder auf bloße Ausdrucksform reduzieren ließe. In seiner formalen Gestalt ebenso reich wie in seinen Inhalten, vielfältig in der Ausgestaltung und differenziert in seinem Vermittlungsanspruch, ist es weder der Literatur noch der Kunst zuzuschlagen. Vielmehr partizipiert es an beiden Disziplinen, kann aber ebenso auch deren Grenzen überschreiten und weitere Medien aufnehmen. In diesem Punkt erweist sich das russische Künstlerbuch ebenso als Hybrid, wie die diversen im Westen unter dieser Bezeichnung hervorgebrachten Produkte.

Nebeneinander bestehen unterschiedliche Ausdrucksformen, die von einer Orientierung am illustrierten Buch mit Originalgrafiken bis hin zu innovativen Ansätzen reichen, die die Medialität der Buchform umfassend nutzen. Wenden sich etliche Künstler einer Reinszenierung von Literatur klassischer Autoren wie Puschkin oder Lermontov, aber auch Vertretern der Avantgarde wie Vladimir Majakovsky, Danil Charms oder Krutschonich zu, zeigt sich daneben auch eine dezidierte Auseinandersetzung mit Künstlern der Avantgarde. Die in den ersten 20 Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelten Positionen werden aufgegriffen und weiterentwickelt, zum Teil utopistische Ansätze weitergeführt, zum Teil aber auch völlig



Михаил Карасик.
Даниил Хармс



Пётр Перевезенцев.

neuen Gesichtspunkten für die Gegenwart aufbereitet. Natürlich sind damit die nebeneinander bestehenden Entwicklungen nur in groben Zügen angerissen. Ohnehin ist der Vielfalt an Positionen kaum mit einer globalen Zusammenschau zu entsprechen. So sollen westliche und östliche Positionen lediglich anhand von einigen Beispielen nebeneinander gestellt werden, ohne daraus manifeste Unterschiede ableiten zu wollen. Gemeinsam ist den hier ausgewählten Beispielen, dass das Buch genutzt wird, um in eine fiktive Welt einzuführen. Die jeweiligen Bücher können ebenso als Hervorbringungen der fiktiven Welten betrachtet werden wie sie zugleich auch Auskunft über die Konzepte der vom Künstler entworfenen Lebenswelten geben.

So sind die Bücher des in Moskau lebende Künstlers Pjotr Perevezentsev Hervorbringungen der Kopsysjany. Die Welt der Kopsyska hat ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten. Sie finden Niederschlag in den Büchern und Buchobjekten des Künstlers, die ihrerseits wiederum Ausdruck der Lebenswelt von Kopsyska sind. Indem nun Perevezentsev die gesamte Bibliothek der Kopsysjany als reale Bücher vorlegt, ist eine Trennung von künstlerischem Oeuvre, den darin herrschenden Konzepten und der Realität endgültig aufgehoben. Die Lebenswirklichkeit des Künstlers verbindet Fiktion und Realität in einer Weise, dass eine Unterscheidung überhaupt fraglich wird.

Fast alle Arbeiten von Perevezentsev bestehen aus gebrauchten Papieren, auf denen sich meist noch alte Eintragungen finden. Als Untergrund zieht sich häufig über die Fläche eine verblasste Handschrift, auf die der Künstler eigene Texte, Zeichnungen oder Collagen aufbringt. Weiterhin kommen immer wieder Stempel, meist einfache Zahlenangaben zum Einsatz.

Ein Charakteristikum der Zeichnungen von Perevezentsev ist die Reduzierung auf Konturen. So entstehen Umrisszeichnungen, die der Künstler selbst mit dem Empire-Stil in Verbindung bringt, in denen er sich aber mit modernen Sujets auseinandersetzt, beispielsweise Leute in zeitgenössischer Kleidung zeigt. Häufig werden die Menschen in Verbindung mit einem Tier, etwa einem Hund gezeigt, bisweilen entstehen auch groteske Verwachsungen aus Mensch und Tier. Die solchermaßen mit feinen Linien erstellten Zeichnungen fügen sich im Duktus dem Schreiben. In ähnlicher Weise hat auch Henri Matisse Zeichnung und Text miteinander verweben.

Neben solchen allgemein das Oeuvre Perevezentsevs charakterisierenden Stilelementen sind als ein zentrales Kennzeichen der Kopsysjany kleine in die dokumentarischen und künstlerischen Erzeugnisse eingebrachten Gemälden zu benennen, die aufgrund ihrer Farbgestaltung an alte Ikonen erinnern. Vor allem der schimmernde lichtbraune Grund, der die Motive hinterfängt, untersteicht diesen Effekt.

Neben solchen stilistischen Merkmalen unterscheiden sich die Erzeugnisse der Kopsysjany durchaus in ihrer materiellen

Aufbereitung. So müssen die Bücher keineswegs immer gebunden sein, können vielmehr an der Oberkante mit Bändern versehen sein, so dass sie einzeln aufgehängt werden können. Andere wiederum können als meterlange Buchrolle konzipiert sein, die in einer aus Pappmaché gefertigten Kiste aufbewahrt werden. Wieder andere zeigen deutlich, dass sie auch aufgefundenen Heften zusammengebunden sind, in denen sich noch die Aufzeichnungen der Vorbesitzer finden, etwa eine Auflistung von Krankheiten und Medikamenten, die zur Behandlung eingesetzt wurden. Manche Bücher lösen sich auch von der typischen Form des Buches und bestehen lediglich aus einzelnen Holzplättchen, die richtig zusammengelegt von der einen Bild ein ergeben, während der Text auf der Rückseite der Plättchen erscheint.

Die Existenz von Parallelwelten, wie sie Perevezentsev mit den Kopsysjany geschaffen hat, hat eine Tradition in der russischen Kunst. Zu denken ist nicht nur an Jevgenij Samjatins 1920 verfasster Roman „Wir“, sondern ebenso an zahlreiche Konzeptionen des nonkonformen Schaffens, für das stellvertretend das „Leben eines einsamen Menschen“ von Viktor Pivovarov, die Alben von Ilya Kabakov oder Komar und Melamid um Künstlerpersönlichkeiten wie Apelles Ziablov und Nikolai Buchumov geschaffene Welten, aber auch Igor Makarewitschs Geschichten vom Homus lignus genannt sein sollen. All diese Künstler entwickeln Lebenswelten, die einen engen Bezug zur gegenwärtigen Situation aufweisen, sich mit fantastischen Geschehnissen verbinden, die als Parallel- oder Fluchtwelten aus dem Alltag zu betrachten sind. So unterschiedliche die Lebensgeschichten ausfallen und so unterschiedlich die künstlerischen Konzepte sind, aus denen sie hervorgehen, ist ihnen doch gemeinsam, dass sie alle an einer als real zu bezeichnenden Lebenswelt ausgerichtet sind. Im Übrigen verschränken sich die Leben der vom Künstler entworfenen Figuren mit dem des Künstlers in einer Weise, dass die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit aufgehoben scheint.

Dem steht das Künstlerbuchprojekt der in Frankfurt am Main lebenden Künstlerin Barbara Fahrner entgegen, dem eine Erzählung von Jorge Luis Borges zugrunde liegt. „Wenn unsere Prognosen nicht irren, wird in hundert Jahren jemand die hundert Bände der Zweiten Enzyklopädie von Tlön entdecken.“ Diese geheimnisvolle Prognose im Nachtrag zu seiner Erzählung Uqbar, Orbis Tertius aus dem Jahr 1947 liefert den Impuls für Fahrner. Ihr Projekt ist auf fünf Jahre angelegt, zur temporären Teilnahme sind weitere Autoren und Künstler eingeladen. Anliegen ist es ausgehend von Borges Erzählung „Uqbar, Tlön und Orbis tertius“ Bezüge von Literatur und Leben, Fiktion und Wirklichkeit auf umfassende Weise erfahrbar zu machen. Aufgenommen sind banale Druckerzeugnisse wie Prospekte, Faltblätter, Kopien, aber auch Originalgrafiken, Unikate, Multiples und Zeichnungen. Als Hülle dienen häufig

banale Gegenstände wie Butterbrottüten, Tee- und Kaffeefilter, Plastikhüllen, Versandtaschen, Umschläge, simple Tüten und vieles andere, was sich zwischen zwei Buchdeckeln aufbewahren lässt. Die abgehefteten Inhalte weisen unterschiedliche formale und haptische Qualitäten auf. Gefaltet, eingeklappt und eingetütet erfordern sie die unterschiedlichsten Herangehensweisen. Fahrner selbst spricht von einer „Werkzeugkiste“.

Die von der Künstlerin geschaffene Enzyklopädie besteht aus fünf mit grobem Leinen kaschierten Ordnern mit Registerblättern, zwischen die in einem mehr oder weniger evidenten Zusammenhang Materialien zu Stichpunkten geliefert sind, die wiederum mit Borges Erzählung, darüber hinaus aber mit Borges gesamter Denkweise in Verbindung stehen. Zwar ist das Material alphabetisch geordnet, doch ist die Ordnung nicht festgeschrieben. Und da die Blätter in den Ordnern abgeheftet sind, können sie jederzeit in einen neuen Zusammenhang gebracht werden. Verbindend ist die lexikalische Erschließung neuer Räume der Fantasie. Die Registerblätter liefern die einzigen Anhaltspunkte für eine Ordnung, denn eine Seitennummerierung gibt es nicht. Alles ist auf stabile Kartonstreifen kaschiert, die wiederum gelocht zum Abheften dienen. Damit können einzelne Beiträge beliebig entnommen und umgeordnet werden. Durch solche Modifikation lassen sich die Beiträge in beliebige Beziehungen zueinander setzen. So bleibt die Sammlung offen und kann tendenziell jederzeit ausgeweitet werden. Barbara Fahrner regt sogar die Ergänzung durch den Rezipienten an und Borges selbst hat sich über die Konzeption der Loseblattsammlung anerkennend geäußert und sie in seiner Rezension der von M. Anatole de Monzie herausgegebenen *Encyclopédie française* als glückliche Innovation bezeichnet und die Vorteile hervorgehoben, die das Herausnehmen und Austauschen der Blätter ermöglichen.

Aufgenommen sind die „großen Bücher der Menschheit sowie die alten europäischen Märchen und Mythensammlungen“, „es wird über Gott und die Welt gesprochen mit großem Ernst, melancholischer Ironie“. Arno Schmidt spricht über den Mond, Basho zeigt seine großartige Kunst des Haiku, Flora und Fauna von Tlön finden sich in Wort und Bild dargestellt und „von großen Frauen und Männern und ihren Taten und Gedanken“ ist die Rede.

Jede Einlage im Ordner enthält ein eigenes Objekt, das in sich wiederum einen eigenen enzyklopädischen Ansatz verfolgt. Meist handelt es sich um kleinere Hefte, die in sich wieder eine Abfolge von Seiten bergen und damit eine Menge an Material bereitstellen. Jedes hat sein eigenes Thema, das sich im Textlichen, Bildlichen und Materialien äußert.

Die Struktur offen zu halten ist Teil des Konzeptes, ebenso, dass das daraus hervorgehende Werk weniger Fragen beantwortet als Fragen aufwirft, was das Gesamtwerk mehr als eine Antiform des Enzyklopädischen erscheinen lässt, zumal die Autoren „hier und da auch ganz gezielt ein Verwirrspiel betrieben.“ Aufgeführte Orte

existieren nicht oder nicht dort, wo man sie zu finden glaubt, Autoren von Artikeln sind fingiert.

Fahrner greift auf vorgefundenes Textmaterial zurück, zitiert werden ganze Texte oder Textstücke, und immer wieder wird finden sich Anspielungen auf Autoren, die nicht weiter zu Wort kommen – oder doch erst an anderer Stelle als erwartet. Daneben finden sich aber auch zahlreiche Texte, die die Künstlerin eigens für die Enzyklopädie verfasst hat. Sie sind von ebenso vielfältiger Gestalt wie das gesamte Material, können Gedichtform haben, Sachtexte oder Erzählungen sein. Hinzu kommen Materialien, die aus nachbearbeiteten Drucksachen bestehen.

Die Enzyklopädie von Tlön ist ein Versuch, die Leerstellen bei Borges mit Materialien – Texten, Bildern, Wissen – zu füllen. Den offenkundigen Lücken, den dadurch fragwürdig werdenden Gegebenheiten, der Schwierigkeit einer Beschreibung des nicht Sichtbaren, des nur Vorgestellten, werden ausgefeilte Wissensbezüge entgegengehalten, die sich aus einer Verknüpfung von literarischen, wissenschaftlichen und philosophischen Texten und Materialien aus den unterschiedlichsten Zusammenhängen von ebenso unterschiedlicher Beschaffenheit erschließen.

Doch womit lassen sich nun die Unterschiede zwischen Perevezentsevs Büchern aus Kopyaska und der Zweiten Enzyklopädie benennen? Und inwieweit sind die Unterschiede paradigmatisch für die Ausformungen des Künstlerbuches in Ost und in West.

Ein Unterschied, so scheint mir, besteht darin, dass Künstler im Westen, die sich mit dem Buch befassen, hierin ihren grundsätzlichen Ausdruck sehen. Das Buch ist das Medium, das sie für sich nutzen und darüber hinaus kaum oder gar nicht mit anderen Kunstformen arbeiten.

Die russischen Künstlerbücher, zumindest wie sie Perevezentsev vorlegt, sind demgegenüber in ein übergreifendes Gesamtkonzept eingebunden. Bei Perevezentsev ist es die Welt der Kopyaska, ein eigenes Universum, in dem die Bücher aufgehoben sind. Ein vergleichbares Konzept findet sich bei Leonid Tischkov, der mit Vodalasy und Dabloiden ebenfalls fiktive Welten zum Gegenstand seiner Kunst macht. Ist hier das Buch ein Gegenstand, an dem sich der Grundgedanke veranschaulicht, ist bei Fahrner der Grundgedanke in das Buch eingeschlossen.

Vgl. Michail Pogarski: *Knigachudoschnika, Artist's Book I Livre d'artiste*, in: *Kat. MuseiKnigaChudoschnika*, – S. 6–8; Michail Karaski: *Musei Knigi ili Knigu – w Musei*, in: ebenda, – S. 9.

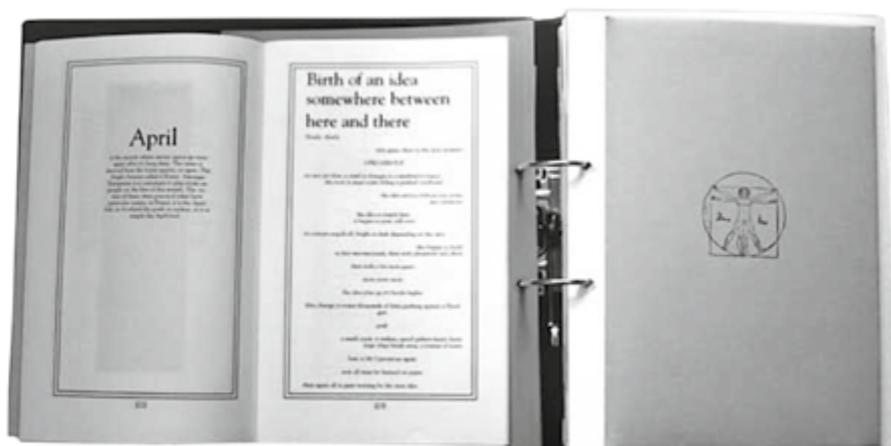
Pogarski, ebenda, – S. 6.

Fahrner und Fahrner im Vorwort zu ihrem Künstlerbuchprojekt.

Vgl. Jorge Luis Borges: *Von Büchern und Autoren. Rezensionen 1936–1939*: München/Wien, 1979, – S. 15 f.

Ebenda, – S. 237.

Christian Benjamin Schulz: *Interview mit Barbara Fahrner*, in: *Schmitz-Emans*, – S. 234.



Барбара Фарнер.
Вторая Энциклопедия Тлёна

КУЛЬТ КНИГИ И ЕГО ПОСЛЕДСТВИЯ. КНИГА КАК ИДЕЯ И МАТЕРИАЛ В РУССКОМ СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

О. А. Турчина

В статье рассматривается феномен книги, текста и текстности как один из важнейших элементов русского искусства XX–XXI вв. Как непосредственный носитель языка, книга становится наиболее очевидным объектом художественных опытов. Книжная тема мелькает в произведениях художников разнообразнейшим образом: книга как персонаж, как объект культа, инструмент полемики с режимом и т. д. Всеохватность мира художественного дискурса расширяется за счёт интереса к многочисленным текстам, образующим тотальный культурный текст. Стихийные самиздатовские перепечатки, порой становящиеся отдельными произведениями с наложением текстов, несут в себе, помимо прочего, ту же идею «гула языка», что и акция Осмоловского «Прочтение огнём». Текст становится объектом культа, подвергается разоблачению, анализу, диалогу, деконструкции. Poleмика с авторитетом письма над сознанием читателя располагает к всевозможным препарированиям книг и всяческих текстов, чтобы освободиться от власти языка произведения.

Ключевые слова. Книга, текст, текстность, нарратив, дискурс, авторитет письма, персонаж, коммуникация, «гул языка».

THE CULT OF THE BOOK AND ITS CONSEQUENCES. THE BOOK AS THE IDEA AND THE MATERIAL IN RUSSIAN CONTEMPORARY ART

O. Turchina

The article dwells on the book phenomenon, text and textuality as an essential aspect of Russian art of the XX–XXI centuries. Being a direct language medium, the book turns out to be the most logical object for artistic experimentation. The book motif recurs in art in all manner of ways. You meet a book as a character, as a cult object, as an instrument in a political dispute et al. The omnipresence of this artistic discourse reaches its scope due to the interest towards the great range of texts constituting the total cultural text. Impromptu self-publish reprints sometimes morphing into artworks by themselves with a text interposed, among other things, rely on the same idea of the rustle of language, which is the core of Osmolovsky's performance Reading with Fire. Text turns into a sacred object; it gets uncovered, analysed, discussed and deconstructed. Questioning the authority of writing over the mind of a book reader provokes all kind of book and text dissection able to emancipate the reader from the power of language of a literary oeuvre.

Key words. Books, text, textuality, narrative, discourse, authority of writing, literary character, communication, the rustle of language.

Литературоцентричность российской культуры нарастала весь XIX век и достигла своего апогея в веке XX, когда литература стала использоваться как инструмент коррекции сознания: педагогический, морализаторский и т. п. Не зря советская пропагандистски настроенная культура выделила назидательные произведения (к примеру, Льва Толстого) как обязательные для всеобщего изучения в советской России. Советская книга, таким образом, приняла эстафету воспитательной традиции предреволюционных времён.

Период «просвета между двумя культурами», открывшийся сменой генсеков и разоблачением культа личности Сталина Хрущёвым на XX съезде КПСС, сопровождается расцветом поэзии. Необычайный моральный подъём и эйфория от открывшихся возможностей потребовали эмоционального выплеска. Как известно, с 1955 г. в стране даже появился праздник «День поэзии», когда в одно из сентябрьских воскресений повсюду в СССР в залах библиотек и театров читались стихи. Дискурс времени изменился, разбудив «спящие» мёртвым сном сталинизма неразрешённые (со всех точек зрения) «остаточные смыслы», и возникла потребность бросить вызов реалистической норме. Насколько это стало возможно, возникли зачатки более-менее адекватной критики того натурализовавшегося текста советской пропаганды, упакованного в соцреализм, при котором критика вообще не имела права на существование. Но подложка эпохи оставалась прежней, поэтому кардинального слома парадигмы не произошло, это произойдёт значительно позже, при распаде СССР. Пока же мир культуры снова стал усложняться, культурный текст набирал свою силу как познавательный императив, появляясь в виде потока новой и старой, но вновь открываемой, поэзии и прозы.

Расцвет самиздата, возможно, отчасти предопределил размышления над способом бытования текста, ибо тиражирование многочисленных перепечаток происходит уже вне авторского контроля, в процессе их распространения в читательской среде. Слепые копии, перепечатки, офтографированные страницы – каждый экземпляр автоматически становится своеобразным образцом книги художника. Случающиеся исправления в самиздатах становятся внедрением в авторский текст и коллективным творчеством, очерчивавшим границы этаких стихийных арт-групп «от единомышленников».

Известен анекдот, сложившийся в период советского книжного бума 1970-х: появились обои с изображением дефицитных книг, чтобы не мучиться с их приобретением. Именно смех, способный вывернуть изнаночные явления лицом к публике, стал начальным элементом в постепенном процессе деконструкции советского сознания. Старшее поколение концептуалистов, вроде Кабакова и Булатова, говорят о литературности московского концептуализма. По мнению Юрия Альберта (на наш взгляд, очень справедливому), литературность у художников интересующего нас круга, скорее, была средством полемики и борьбы с картиной. Именно картина в то время была непоколебимой вершиной художественного творчества, окружённая ореолом сталинской жесточайшей иерархии. Следующее поколение – Комар и Меламид, и чуть позже примкнувший к кругу Пригов, – формировали своё художественное мировоззрение в период хрущёвской оттепели, на фоне рухнувших и развенчанных идеалов незыблемого прежде авторитета картины. Именно для этого поколения инструмент смеха через новые нарративы стал основополагающим в движении вперёд. Добавим, что эти художники, отчасти в силу строгановского образования, взяли на вооружение полистилистический подход к искусству. Ещё одно поколение художников концептуального круга начало свою деятельность в начале 1970-х. Это были преимущественно поэты, писатели и филологи: группа «Коллективные действия», Римма и Валерий Герловины, Лев Рубинштейн.

В 1970-х гг. и далее происходит усиление активного иронического переосмысления нарративного потока, вылившегося на страну за несколько десятилетий господства советской власти. Официальные догматы подверглись пародированию с разнообразной силой иронии, доходящей до отказа в существовании этой самой власти, пока сила её не иссякла.

Та самая поли-, но на сей раз, -вариантность семантики слов у художников, вроде Герловиных и Пригова, основывается на интерпретациях явлений и понятий эмпирической реальности, доведённых до абсурда или пропущенных через механизм отстранения. К примеру, с 1972 г. Валерий Герловин стал писать «Приказы», позже, к 1980-м гг., выросшие в конституцию. Римма Герловина стала экспериментировать с книгами-объектами как с концептами, обладающими формально законченным самостоятельным языком, интуитивно наследующим западную традицию концептуализма и минимализма.

Книжная тема мелькает в произведениях художников разнообразнейшим образом: книга как персонаж, как объект культа, инструмент полемики с режимом, и прочее и прочее... Русский народ привязан к книге как объекту фетиша, бесконечные библиотечные ряды переплётов – для нас магически важная составляющая культуры.

Как порождение Гутенберговой цивилизации, постструктуралисты уподобляют самосознание личности некоей сумме текстов, которая и составляет мир культуры. Перформанс Андрея Монастырского «Поклонение Слову» как раз свидетельствует о том, что «ничего не существует вне текста» (Ж. Деррида) и что, в итоге, весь мир является безграничным текстом «космической библиотеки».

Легендарная Группа Мухомор, вышедшая на советскую подпольную арт-арену во второй половине 1970-х гг., в числе прочих «выходок» создала целый поток самиздатовских книг, слепленных «на коленке», «общественнозначимых» заведомо неподцензурных текстов. Книги и альбомы Мухоморов пародируют советский культ славных памятных дат, специальные книжные серии играют смыслами, создавая «текст-наслаждение» в противовес «тексту-удовольствию» (понятие, введённое Р. Бартом: *lisible/scriptible*).

В 1991 г. в руки младоконцептуалистов А. Насонова и Д. Лигероса попадает книга 1930 г. выпуска «Определитель облачных форм», изданный под эгидой Облачной Комиссии. Так начинается эпопея новой, постсоветской «Облачной Комиссии» («ОК»). «Единственная и неповторимая Истина» книг, печатного слова, которому свято верили и в советское, и в досоветское время, становилась маркером принадлежности к Высшему, «Горному миру». (Причём, при условии умения читать, определять и считать.) Именно там были сокрыты от глаз непосвящённого все ключи к тайнам и законам бытия, имеющим на деле

весьма размытые, подобно облакам, границы. Облачные формы бесконечно изменчивы, как изменчив и мир любого создаваемого дискурса.

Бессменный комиссар Облачной Комиссии Аркадий Насонов часто использует книгу и текст в своих экспериментах. По его словам, это проистекает из детской любви к одушевлению книг и атмосферы обязательного присутствия многочисленных рядов книжных полок в пространстве бытия. Так, проект Насонова «Лучше книга в руках, чем журавль на полке» содержит в себе тексты, где сами книги являются одушевлёнными действующими персонажами, ведущими себя по своим собственным представлениям, желаниям и потребностям. Эти книжные персонажи и являют собой квинтэссенцию нарратологии: сложный многосоставной феномен, который находится на пересечении различных аспектов коммуникативного целого, каким является художественное произведение. Здесь всё по-классике: книжный персонаж Насонова и действует, как актёр, и повествует, как нарратор, содержа в себе две функции в одном. «Я – рассказывающее», «я – рассказываемое», «свидетель», «наблюдатель», «я – повествующее», «я – испытывающее» – всё это книжный персонаж Насонова, разложенный на много личностей, рассказывающих сами себя, обрушивающихся потоком на головы посетителей библиотек.

Полемика с авторитетом письма над сознанием читателя располагает к всевозможным препарированиям книг и всяческих текстов, чтобы освободиться от власти языка произведения, способного своими внутренними, риторическими средствами создавать самодовлеющий «мир дискурса».

Чтобы подвергнуть аналитике развенчание авторитета письма Анатолий Осмоловский с группой «Э.Т.И.» жжёт книги в пределах своей акции 1992 г. «Прочтение огнём». Во время акции последовательно поджигались стопки книг теоретиков марксизма: Ленина, Троцкого, Маркса, Энгельса, Хо Ши Мина, Мао. Как только поджигалась стопка книг, горящего автора начинали читать вслух. Так, по часовой стрелке, поджигались стопки книг и последовательно шло чтение этих авторов. Звучание текстов накладывалось друг на друга, образуя «гул языка». При распаде Советского союза общество отвергло марксистскую теорию, определённый дискурс, как бы выжигая его. Акция Осмоловского была призвана обозначить феномен актуализации отверженного и выведением его из кабинетов и библиотек на улицу, к публичному стихийному востребованию.



НАЦИОНАЛЬНЫЕ И РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ. ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА

СПЕЦИФИКА ОРНАМЕНТАЦИИ В ОФОРМЛЕНИИ ТАТАРСКИХ РУКОПИСНЫХ КНИГ (XVII – НАЧАЛО XX вв.)

Ф. Г. Вагапова

Автором впервые в искусствоведении Татарстана наиболее полно изучен и представлен весь спектр видов и мотивов орнаментации, используемой в оформлении татарской рукописной книги в период с XVII до начала XX века. На конкретных примерах анализируется эволюция в орнаментальном убранстве древних татарских манускриптов.

Ключевые слова. Рукописная книга, орнамент, узор, геометрический орнамент, цветочно-растительный орнамент, мотив, элемент мотива, раппорт.

SPECIFICITY OF ORNAMENTATION IN THE DESIGN OF TATAR MANUSCRIPTS (XVII – BEGINNING OF XX CENTURIES)

F. Vagarova

The author in art criticism of Tatarstan most fully studied and presented for the first time all range of types and motives of the ornamentatsiya used in registration of the Tatar hand-written book during the period from XVII to the XX centuries. On concrete examples evolution in ornamental furniture of ancient Tatar manuscripts is analyzed.

Key words. Hand-written book, ornament, pattern, geometrical ornament, flower and vegetative ornament, motive, motive element, rapport.

Орнамент является основным средством выражения в создании художественного образа рукописной книги. Из многообразия видов орнаментов в оформлении книги татарские мастера использовали мотивы геометрических и цветочно-растительных узоров – самый широкий диапазон элементов орнамента, их композиции и размещение.

Самые древние сохранившиеся татарские рукописные книги из фондов Казани датируются XVII–XVIII вв. Их характеризует отсутствие в оформлении изобразительных орнаментальных мотивов. Отказ от пышной орнаментации в оформлении древних татарских манускриптов, что неизменно приводит к их простоте, мы объясняем влиянием идеологии суфизма – «мистико-аскетического учения в исламе, укрепившего свои позиции в среде болгар – предков татар – уже в X веке» [6, с. 607]. Суфизм, ставший духовной составляющей общества, воспитывал определённые черты характера, прежде всего такие, как аскетизм, неприятие всего вульгарного, чрезмерно ярко, преимущество бедности перед богатством, что отра-



*Книга рукописная. 1811.
Бумага, гуашь. Переписчик Убайдаллах ибн Калимуллах
ад-Дирмиши (?).
ОРРК ИБ им. Лобачевского КФУ. Ф. 76*

зилось и на формировании облика татарской рукописной книги, для которой характерно отсутствие ярких, иллюминированных страниц [1, с. 2].

Декоративность достигалась за счёт использования простейших элементов геометрического орнамента, таких как линия и зигзаг. Линия, как элемент орнамента, применялась при подчёркивании особо важных фрагментов по тексту, при иллюминировании страницы рамкой, которая состояла из линий разного цвета и ширины. Линия использовалась и при оформлении поэтических произведений, где текст распределялся на странице в две колонки, которые нередко отделяются вертикальной линией, что, очевидно, перенято татарскими мастерами из среднеазиатской книжной традиции, где «линия» обозначалась термином «каманд». Зигзаг в качестве орнаментального мотива мог использоваться в оформлении крышки переплёта.

Популярным было использование в декоре книги в качестве оформления страницы геометрических фигур. Наибольшее распространение получает четырёхугольник, что соответствует уже самой форме и пропорциям книги, фигура читается и в рисунке, ширина текста на странице также подчёркивает форму четырёхугольника. Использование четырёхугольника в оформлении страницы рукописной книги неслучайно, так как «в исламской космографии и священной истории число четыре выступает как исходное формообразующее цифровое выражение» [7, с. 85]. Например, четвёртый день творения – это день, когда Всевышний воцарился над сотворённым им миром [8, с. 206 (13:2)]. Воплощением числа четыре в геометрической форме является квадрат – один из древнейших арабских астральных и космогонических символов. В 630 г. мекканское святилище Ка'аба стало главной святыней и священным ориентиром всего ислам-

ского мира. План и форма Ка'абы – квадрат, приобретает значение сакрального исламского символа: точка пересечения осей квадрата символизирует центр земли и вселенной, всего сотворённого Богом [8: 86]. В исламском геометрическом орнаменте квадрат становится основной формообразующей фигурой, используемой в конструкции и декоре не только культовых сооружений, но и книги.

Интересна интерпретация формы квадрата, использованная в оформлении кожаной крышки переплёта книги из фондов ЦПИМН ИЯЛИ им. Г.Ибрагимова АН РТ [13]. В центре крышки переплёта, выполненного в технике тиснения, вырисовывается фигура четырёхугольника, вытянутого по вертикальной оси, со сторонами, равными 40х80 мм, таким образом, в сумме мы имеем два квадрата 40х40 мм. Более того, пространство четырёхугольника на вершине и у основания фигуры разделено тиснёными полосами на два прямоугольника, в результате, по центру получается тот же квадрат со сторонами 40х40 мм. Акцентируя наше внимание на центральном квадрате как символе вселенной, от углов крышки переплёта к нему нисходят лучи, подчёркивая значимость заданной фигуры.

Словно воспроизводится абрис геометрических фигур при написании текста в книге, переписанной в 1769 г. [14], где строки текста на листах 190–191 распределены таким образом, что они собраны в фигуры ромба, треугольника и квадрата. Форма квадрата здесь воспроизводится путём наложения двух равносторонних треугольников с вершинами, указывающими в противоположных направлениях. В исламской символике треугольник, поставленный на одну из сторон и указывающий вершиной вверх, символизирует переход от земного к небесному, от материального к духовному; треугольник, поставленный на одну из вершин, ука-

зывая вниз, символизирует переход от небесного к земному, от духовного к материальному [7, с. 88]. Таким образом, в данном контексте фигуры двух противоположно направленных вершинами треугольников являются олицетворением равновесия, покоя и абсолютной гармонии.

Формирование буржуазных отношений в России, частью которой являлся и Казанский край, влияли на становление национального самосознания татарского народа, отражались на его духовной культуре [12, с. 92–94]. Колоссальные перемены в духовной составляющей общества привели к новаторствам в искусстве, в том числе – оформлению книги. С конца XVIII в. в оформлении книги начинает исполь-



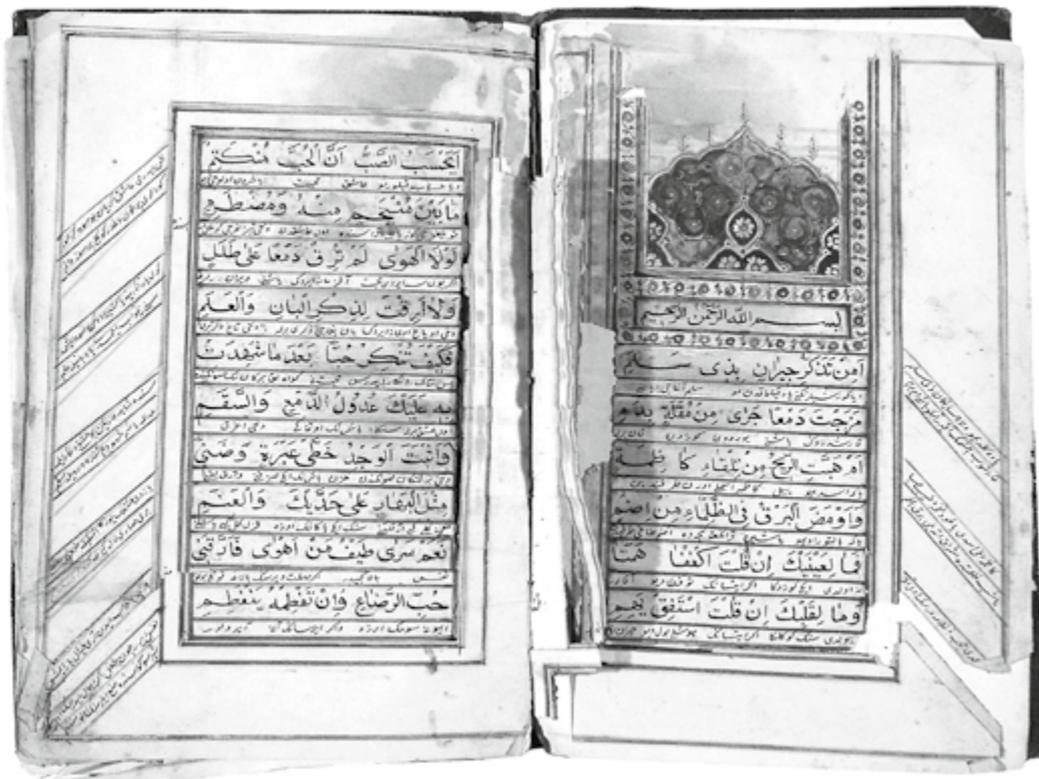
*Рядовая страница книги. Конец XVIII в.
Бумага, акварель, тушь.
Имя переписчика не указано.
Коллекция М. И. Ахметзянова*



*Увван книги. Конец XVIII в.
Бумага, акварель, тушь.
Имя переписчика не указано.
Коллекция М. И. Ахметзянова*

зоваться цветочно-растительный орнамент. Переход от геометрических форм к растительным не означает отказ от геометрии, здесь наблюдается синтез растительных и геометрических узоров [1, с. 170]. В оформлении переплётного листа книги ОРПК НБ КФУ [9] внутри ромба, прорисованы лепестки ромашки; от верхнего и нижнего углов ромба с его внешней стороны, отходят завитки-усики, зрительно вытягивающие фигуру и, одновременно, придающие ей изящество, скрывая тяжесть, заданную фиолетовым цветом. Сверху и снизу, справа и слева фигуру ромба окаймляют «волны», переходящие в завитки-валюты. В данном случае фигура ромба является интерпретацией формы вытянутой розетки, популярной на Востоке (здесь она называлась шамса) и в татарском книжном искусстве при оформлении кожаных крышек переплётов. Фестончатые края вытянутых розеток, в случае с описываемой книгой, трактуются с помощью точек по периметру ромба. Оформление крышки переплёта розеткой, аналогичное декоративному убранству полотниц ворот в татарском деревянном зодчестве, может интерпретироваться как соляренный знак – символ, являющийся оберегом. Здесь интересна и трактовка понятия «ворота», приобретающая общее смысловое значение, это и вход в пространство дома, и вход в пространство книги, где роль «ворот» приобретает крышка переплёта. Рисунок розетки на крышках переплётов неизменно сопровождается элементами-спутниками в виде мотива цветка лотоса.

Примером орнаментации древнейших рукописных татарских книг является переписанный в конце XVIII в. список произведения «Мухаммадия» из личной коллекции М. И. Ахметзянова. Распределение узоров на страницах книги соответствует различным видам бордюрной композиции с односторонним или двусторонним размещением



Унван книги. 1880.
Бумага, акварель, тушь
Переписчик Ш. Тагиров.
Коллекция ГМИИ РТ,
Казань

мотивов, «получивших наибольшее распространение в орнаментальном искусстве казанских татар» [2, с. 105]. В раппорте орнамента наблюдаются от четырёх до пяти различных повторяющихся мотивов геометрического и растительного орнамента. В основе раппорта с односторонним размещением мотивов на одной из страниц выделяется элемент волны, на восходящих дугах которого прорисованы листья, соцветия ромашки, либо кружок с точкой в центре – семантический солярный знак, популярный в декоративно-прикладном искусстве казанских татар.

В колористическом решении бордюрного орнамента в декоре указанной книги используются чистые локальные цвета: синий, жёлтый, зелёный, оранжевый, без проработки таких элементов, как прожилки на листьях или лепестках цветов. Узоры выделяются некоторой массивностью и «тяжеловесностью» форм. Контурное решение, в некоторых фрагментах даже явно выраженная аппликационность, где каждый элемент орнамента чётко прорисован и обведен чёрной тушью, что усиливает связь орнамента в книге с тамбурной вышивкой – популярной техникой вышивания казанских татар. Цветовая гамма, силуэтное построение узора, бордюрная композиция так же сближают орнаментацию в книге с татарской вышивкой. В то же время в исполнении некоторых элементов прослеживается влияние татарского искусства браного ткачества, что проявилось в зигзагообразной прорисовке контура листьев, рисунке ромба с зубчатыми краями, завершающегося городком, который венчает орнаментальный мотив бордюрной композиции.

В оформлении татарских рукописных фолиантов XVIII в. наблюдается использование композиции в виде цветочного букета, что можно наблюдать на примере декора переплётной крышки книги из фондов ОРПК НБ КФУ [10, 11]. Тема «вазона с цветами» встречается в тамбурной вышивке казанских татар, букеты с вазами украшали плоскости фронтонов арок в деревянном зодчестве [2, с. 110]. Использованный в декоре крышки переплётки мотив «ваза с цветами» выполнен в традиционной манере, где тонкие стебли венчают крупные цветы, между которыми разбросаны более мелкие бутоны и листья.

К концу XIX в. в оформлении татарской рукописной книги происходят колоссальные изменения, в орнаментации её страниц всё более проявляются традиции, характерные для среднеазиатской книжной культуры. Бордюрная композиция в распределении орнамента заменяется на сплошной сетчатый раппорт, заполняющий унван, в абрисе которого угадывается силуэт купола. Например, внутри фестончатого купола в книге, оформленной Ш. Тагировым (1858–1918) [4], использован орнаментальный мотив ислими, основанный на соединении вьюнка и спирали. Здесь мы наблюдаем сочетания абстрактной трактовки с одновременным тяготением к реализму. Абстрактность, пронизывающая в целом исламский орнамент, задана решётчатой структурой композиции, где растительные мотивы построены внутри косоугольной сетки, использованием симметрии и повторения элементов мотива. В раппорте ислими, в оформлении унвана книги Ш. Тагирова, обнаруживается элемент окружности, очертания которого создают стеблями вьюнка. Каждый стебель завершается рисунком красной ромашки с жёлтой серединкой и дополнен боковыми побегам-листьями. Справа, слева и в нижней части «купол» обрамляют бордюры, заполненные орнаментальным мотивом «лежащая спираль», головки которой завершаются элементами «ромашка». В результате связанности спиралей между собой головками создаётся впечатление вихреобразного движения, и весь бордюр вследствие этого приобретает динамику. Орнаментация всех мотивов основывается на принципе накладки меньшего элемента на больший – метод, который, по мнению Ф. Х. Валева, «использовался в более древних видах искусства татарского народа – мозаике по коже, аппликации по шерсти и ткани, тамбурной вышивке» [2, с. 55].

В Национальном архиве РТ [5] хранится экземпляр страницы работы татарского каллиграфа Гали Махмудова – то небольшое, что сохранилось из наследия великого мастера. Страницу обрамляет сложная – в четыре линии – рамка, выполненная в три цвета: золотой, киноварь и синий. В рисунке унвана прослеживается абрис фестончатого купола, заполненный арабесковым узором ислими. Раппорт цветочно-растительного орнамента состоит из мотивов стеблей вьюнка, собранных в спираль и дополненных моти-

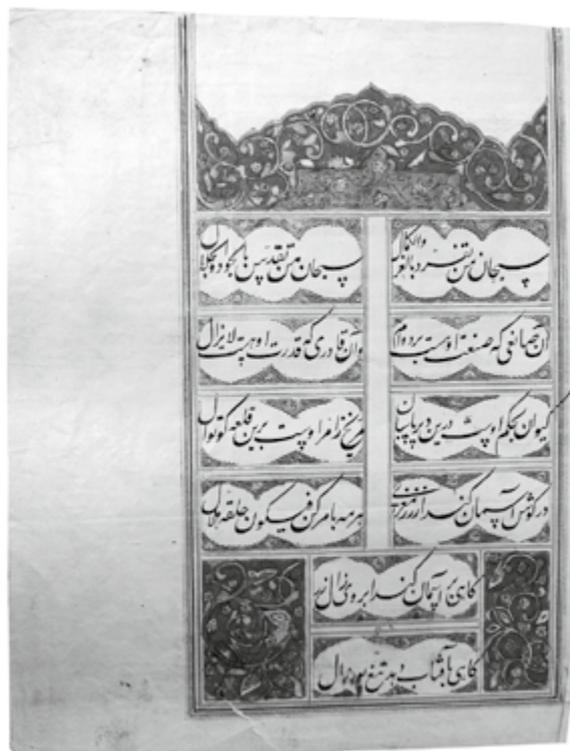
вом стилизованных листьев и соцветий ромашки. Головки спирали, направленные попеременно то вниз, то вверх, создают ощущение вихревого движения, придавая узору динамику. Абрис всех элементов мотива чёрной тушью придаёт узору аппликационность, сближая его с тамбурной вышивкой. Каждая строка поэтического произведения заключена в прямоугольник и вписана в элемент «облако», получивший в восточном книжном искусстве термин «абр». Лёгкий, каллиграфически утончённо написанный текст на светло-охристых «облаках» – абрах, словно парит на более интенсивном золотистом фоне, дополненном узорами из миниатюрных стилизованных цветков.

В цветовой гамме преобладает синий цвет, заполняющий всё пространство унвана, с вкраплениями золота в исполнении выюнков и листьев, и розовых цветков. Всё вместе: синий фон, золотое кружево сплетающихся листьев, нежные розовые цветы, создают иллюзию райского сада, подчёркивая нежное звучание поэтического сочинения, перedanного в изящном сплетении букв.

В искусстве оформления рукописной книги, развивавшейся в татарской культуре до начала XX в., использовался широкий спектр видов и мотивов орнамента. На раннем этапе развития книжного искусства переписчиками книг используются простейшие орнаментальные мотивы: зигзаг, линия, «ямочки», характерные для искусства древнейших волго-камских племён эпохи мезолит. Характерно использование в убранстве древних книг и геометрического орнамента. В целом, книги, оформленные в XVII–XVIII вв., отличаются скромностью, отсутствием пышной орнаментики, что связано с влиянием суфизма. С XIX в. искусство оформления книги претерпевает изменения, наблюдается большее влияние среднеазиатских традиций, что проявилось, прежде всего, в использовании элемента унван, заполненного мотивами цветочно-растительного орнамента. Вместе с тем композиция распределения орнамента, «замкнутость» трактовки, определённая массивность, «тяжеловесность» форм, аппликационность и контурность в исполнении орнаментации связываются с характерными стилевыми признаками орнамента древней скотоводческой культуры» [2, с. 55]. Узоры, выполненные в орнаментации книги, имеют много общего со спецификой орнаментации в таких видах традиционного татарского декоративно-прикладного искусства, как тамбурная вышивка, кожаная мозаика и резьба по дереву.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. Вагапова Ф. Г. Виды и типы орнаментов в оформлении татарских рукописных книг (XVII – начало XX вв.) / Ф. Г. Вагапова // Филология и культура. Philology and culture / Казань, – 2012, – № 3 (29). – С. 168–172.
2. Валеев Ф. Х. Орнамент казанских татар. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1969. – 204 с.



Унван. Дата не указана.
Бумага, золото, акварель, тушь.
Переписчик А. Махмудов (1824–1891).
НА РТ. Ф. 977, опись Совет, д. 269, Л. 3

3. Валеев Ф. Х., Валеева-Сулейманова Г. Ф. Древнее искусство Татарии. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1987. – 166 с.
4. ГМИИ РТ, инв. № КП 16507.
5. НА РТ. Ф. 977, опись Совет, д. 269, Л. 3.
6. Татарская энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. М. Х. Хасанов. – Казань: Институт Татарской энциклопедии АН РТ, 2005. – Т. 2. – С. 656.
7. Асифа аль-Халлаб. Эстетические основы исламского орнамента: дис. канд. ... искусствоведения 17.00.04. – М., 1999. – 179 с.
8. Коран. пер. с араб. И. Ю. Крачковского. – М.: СП ИКНА, 1990. – 542 с.
9. ОРРК НБ им. Лобачевского КФУ. Ф. 76.
10. ОРРК НБ им. Лобачевского КФУ. Ф. 132.
11. ОРРК НБ им. Лобачевского КФУ. Ф. 133.
12. Очерки истории татарской общественной мысли. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2000. – 190 с.
13. ЦПМН ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ. Ф. 39, ед. хр. 683.
14. ЦПМН ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ. Ф. 39, ед. хр. 6328.



ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА В КНИГАХ ГРАФА С. Г. СТРОГАНОВА

В. М. Зубец

В статье представлены результаты проведённого исследования работ выдающегося российского деятеля, археолога и мецената графа С. Г. Строганова, анализируются его искусствоведческая и историческая деятельность. Труды графа С. Г. Строганова, в которых он вёл поиск особого, самостоятельного стиля русского зодчества, в современных условиях приобретают новое звучание и актуальность.

Ключевые слова. Архитектурный стиль, зодчество, национальная идентичность, эклектика, храм, собор, древнерусское искусство.

ISSUES OF RUSSIAN ART HISTORY IN COUNT S. G. STROGANOV'S BOOKS

V. Zubecs

In this article, the author presents the results of the research works by prominent Russian statesman, archaeologist and patron, count S. G. Stroganov, and analyzes its study of art and history. The papers by count S. G. Stroganov, in which he led the search for a special, independent style of Russian architecture, in modern terms acquire new meaning and relevance.

Key words. Architectural style, Architecture, National identity, Eclectic, Temple, Cathedral, the Old Russian art.

Научный подход к изучению истории русского искусства приходится на период правления императора Николая I.

После блестящей победы над французскими завоевателями самобытность и самоценность русской культуры и искусства были восприняты обществом. Отечественная война 1812 г. пробудила национально-патриотические чувства у дворянской интеллигенции, о которых можно найти высказывания у московского губернатора графа Ф. В. Ростопчина: «Какое несчастье, что Пётр первый нас обрил, а Шувалов заставил говорить этим нечестивым французским языком» [9]. Расцвет России многим представлялся связанным с осознанием собственной национально-культурной идентичности. Знаменитая триада графа С. С. Уварова «самодержавие, православие, народность» выразила идею эпохи.

В 1840-е гг. появляются первые опыты теоретического обобщения сведений, полученных путём архивных исследований. Один из таких опытов был предпринят графом Сергеем Григорьевичем Строгановым (1794–1882) – известным коллекционером и создателем императорской Археологической комиссии, председателем Общества истории и древностей российских при Московском университете. Значительным проектом С. Г. Строганова было создание в 1825 г. на собственные средства «Школы рисования в отношении к искусствам и ремёслам» (впоследствии Строгановское художественно-промышленное училище). На протяжении всей жизни граф будет связан со сферой просвещения: первоначально как член Комитета по устройству учебных заведений, затем – как попечитель Московского учебного округа (1835–1847), как наставник великих князей и участник обсуждений разного рода проектов в области образования.

Большой интерес к «древностям» русского дворянства у С. Г. Строганова перерос в глубокие научные поиски. Как писал зачинатель русского искусствознания Ф. И. Буслаев, близко знавший графа, тот «не принадлежал к числу тех заурядных ценителей изящного, которые, относясь к художественному

произведению как к приятной забаве, умеют оценивать его качества только личным своим вкусом» [1].

В 1849 г. была издана книга С. Г. Строганова, подробно описывающая реставрацию Дмитриевского собора во Владимире. Интерес к истории Дмитриевского собора в XIX столетии возник в 1800-х гг., когда в храме были начаты большие ремонтные работы, вызванные ветхостью здания и оплаченные из казны. Впрочем, дело не ограничилось ремонтом. Композиция собора, уже лишившегося первоначального вида, была «усовершенствована» в духе времени: вместо шатровой колокольни над северной папертью воздвигли классицистическую, увенчанную шпилем; точно такую же колокольню выстроили и с южной стороны, сделав западный фасад абсолютно симметричным. Одновременно с этим произвольным добавлением были предприняты некоторые действия по возвращению собору его изначального облика: фасадам вернули закомарные завершения, демонтировав позднюю четырёхскатную кровлю. Несмотря на некоторые издержки (всё-таки покрытие не сделали посводным, а устроили единый полусферический купол над четвериком), работы, произведённые в Дмитриевском соборе в начале XIX в., можно считать настоящей реставрацией – хронологически самой ранней в России.

Но вскоре за этим Дмитриевский собор вновь стал объектом реставрации, поводом к которой явилась личная заинтересованность монаршей особы. Посещая Владимир, Николай I лично осмотрел памятник и «высочайше повелеть соизволил... чтобы все пристройки, сделанные к означенному собору в новейшие времена, были сломаны и оный был восстановлен в первобытном его виде» [10]. В отсутствие каких-либо достоверных сведений о первоначальной архитектуре собора определение того, каким был этот самый «первобытный вид», легло на плечи комиссии в составе губернского архитектора и инженера, обязанных считаться с невысоким мнением Николая Павловича о пристройках. Наиболее правильным решением проблемы явилось устранение всех пристроек – на основании не столько натуральных обследований памятника, сколько личной воли императора Николая. Лишь во второй половине XX в. Н. Н. Воронин установил, с опорой на данные археологических исследований, что опоясывавшие четверик пристройки были «галереями, одновременной собору или пристроенной вскоре после его окончания» [2].

Важно отметить, что в ходе реставрации собора под слоем новой штукатурки были открыты подлинные средневековые фрески. Иконописцы артели М. Л. Сафонова, подрядившейся в 1843 г. создать новое живописное убранство храма, безо всякого сомнения уничтожили старые росписи на большей части стен, однако площадь древней живописи на сводах под хорами оказалась чрезвычайно велика, что побудило Сафонова доложить о её обнаружении духовному начальству. Прибывший для освидетельствования открытой живописи Ф. Г. Солнцев атрибуировал её как остатки композиции Страшного суда и, опираясь на летописные данные, определил время их написания концом XII в. Им же было принято решение восстановить росписи под хорами «в древнем вкусе», а за выполнение этой задачи взялась всё та же артель Сафонова.

Книга С. Г. Строганова является в определённом смысле презентацией результатов реставрации, объём текста в ней значительно уступает доле изобразительных таблиц, исполненных учителем рисования владимирской гимназии Ф. Дмитриевым. Сам факт императорского внимания к воссозданию первоначальных форм Дмитриевского собора и последовавшая за этим публикация свидетельствуют о значимости этого памятника и в целом владими́ро-суздальских построек для эстетической программы «национального возрождения» в архитектуре. Это подчёркивал и сам С. Г. Строганов: «...подкрепляя... мнение о значении и влиянии Владимирских храмов на современное им и последующее наше зодчество, мы полагаем, что при настоящем стремлении к установлению русского зодчества описание одного из этих древних памятников обратит на себя внимание любителей археологии, и дали преимущество Дмитриевскому собору как отличающемуся многи-

ми особенностями, в надежде его изданием принести пользу истории нашей архитектуры» [8].

Рассуждения об истории строительства Дмитриевского собора обнаруживают в С. Г. Строганове приверженца концепции заимствований, на что уже не раз указывалось исследователями. Древнерусское зодчество предстало перед ним и его единомышленниками конгломератом различных по происхождению форм, национальная природа которых выяснялась посредством сравнения с морфологически близкими образцами, относившимися к другим культурам и регионам. Формальное сходство безоговорочно расценивалось как свидетельство генетической преемственности, причём русская архитектура выступала исключительно в роли объекта влияний, а не их источника. Неизбежным результатом такого подхода должна была стать мысль о вторичности русского зодчества, да и культуры в целом. Надо сказать, что С. Г. Строганов был одним из самых категоричных сторонников этой идеи, с поистине чаадаевским пессимизмом отрицая самобытность отечественной архитектурной школы.

Искусство Владимиро-Суздальского княжества (сохранившееся в своей «первобытной простоте и строгости») противопоставляется С. Г. Строгановым искусству Византийской империи (переживавшей в XI–XII вв. кризис творческой изобретательности). Уже сам расцвет архитектуры при дворе Андрея Боголюбского и Всеволода III служит для С. Г. Строганова косвенным доказательством непричастности к нему греческих мастеров: «Древние каменные церкви во Владимире строены не византийскими зодчими» [8]. Далее, опираясь на сведения В. Н. Татищева, Строганов упоминает о строителях, присланных во Владимир Фридрихом I Барбароссой, с которым Андрей Боголюбский был в дружбе. Известие о приходе мастеров из Европы в совокупности с формальными признаками белокаменной декоративной резьбы, напоминающей североитальянские аналоги, приводят исследователя к однозначному выводу: храмы Владимира XII в. представляют собой «произведения второй эпохи романской (Ломбардской) архитектуры» [8].

Завершающие выводы С. Г. Строганова о принадлежности владимирских памятников к романскому стилю представляют большой интерес. Во-первых, оно кажется удивительно неуместным с точки зрения формирования «русско-византийского» культурного мифа. Выясняется, что Владимир – эта «колыбель» русской самодержавной государственности – построена совсем не православными греками, а латинянами. Мысль эта не была плодом интуиции графа, подкреплённой указанными выше словами Татищева. Если Лаврентьевская летопись повествует о строителях Андрея Боголюбского весьма туманно («привёл к нему (т. е. к Андрею) Бог из всех земель мастеров» [6]), то в более позднем летописце сохранилось известие о посещении Владимира в 1470-х гг. строителем московского Успенского собора Аристотелем Фиораванти. Осматривая Успенский собор постройки Андрея Боголюбского и Всеволода, предписанный в качестве образца для нового столичного кафедрала, болонец Фиораванти, много работавший в столице Ломбардии Милане, говорит: «Неких наших мастеров дело» [5]. Исследователи владимирского зодчества в XX в. смогли подтвердить справедливость замечания итальянского специалиста: именно в ломбардской архитектуре середины XII столетия (например, в соборе в Модене, 1099–1184) обнаруживаются приёмы, поразительно схожие с приёмами артели, работавшей во Владимире.

Обратившись к работе Строганова, отметим, что для самого исследователя романская «природа» владимирских памятников представляла некоторую проблему. Поэтому он предпринимает попытку смягчить возникшее противоречие и указывает на возможную генетическую связь ломбардских мастеров XII столетия и византийских художников, которые в период иконоборчества (VIII–IX вв.) искали убежища на Западе и Юге Европы [8]. Попытку нельзя назвать удачной: сам по себе факт миграции греческих мастеров едва ли доказывает родство ломбардской и византийской художественных

школ, тем более, если иметь в виду солидный хронологический интервал между бегством византийцев и расцветом ломбардской школы. При всём этом тезис о ломбардском происхождении строителей Владимира был совершенно точен.

Однако Дмитриевский собор не был произведением времени Андрея Боголюбского, к которому относится известие Татищева. Здесь Строганов произвольно обобщает строительную деятельность Андрея и Всеволода, неправомочно отождествляя строителей, работавших во Владимире в 1160-х гг., с теми, что трудились здесь же, но двадцатью годами позже.

Между тем различия между постройками Боголюбского и Всеволода весьма существенны, так же как велики были расхождения между братьями в смысле политических симпатий. Андрей с его честолюбивой мечтой о собственной Владимирской митрополии холодно относился и к Киеву, и к Константинополю, а в собственном быту стремился к западному рыцарскому идеалу. Всеволод, внук императора Иоанна Комнина, был изгнан из Владимиро-Суздальского княжества вместе с матерью и несколько лет прожил при византийском дворе. Воспитанный в традиции византийской автократии, он после своего вокняжения во Владимире выстроил систему государственного управления, которую можно считать прообразом будущего российского самодержавия. Переориентация не замедлила отразиться и на культуре. Характеризуя образный строй монументального зодчества времени Всеволода, Н. Н. Воронин подчёркивал, что «его лейтмотивом являются апофеоз власти, пропаганда и демонстрация идеи царственной пышности и величия» [2]. Манифестом новой идеологии стал именно Дмитриевский собор, построенный как придворная церковь князя, храмовым образом которой стала икона св. Дмитрия, принесённая из Солуны.

Наиболее яркой особенностью Дмитриевского собора является беспрецедентно обильный для Руси резной декор фасадов. Именно в нём видит Строганов главное доказательство того, что собор возводился ломбардцами. Подвергая сомнению интерпретацию идейной программы рельефов в связи с текстом 150-го Псалма («Всякое дыхание да славит Господа...»), С. Г. Строганов деликатно (в качестве предположения) выдвигает иную трактовку сюжетного репертуара фасадов – связывая его с Житием св. Дмитрия Солунского. Не имея возможности утверждать бытование в византийском искусстве некоторых зооморфных изображений, представленных в рельефах Дмитриевского собора, Строганов приводит их западные аналоги. Это касается, в частности, изображения «одноглавого орла», которое, как отмечает Строганов, встречается во внешнем декоре итальянских церквей (церкви Спаса в Атрании близ Амальфи и базилике св. Павла в Риме). «Нет сомнения, – развивает он далее свою мысль, – что особенная рисовка... орла имеет ближайшее отношение к современному введению его в герб Западных императоров».

Спорность доказательств С. Г. Строганова вытекала из недостаточной изученности византийского искусства. Однако основной посыл исследователя верен и с точки зрения современной науки: действительно, для традиционного византийского храмостроения Дмитриевский собор не являлся типичной постройкой; ансамбли, достигавшие такого уровня обобщения, выполнялись средствами монументальной живописи внутри храмов. В то же время мы не найдём подобных по содержательной сложности программ и в романском искусстве. С иной точки зрения, усиление рельефной декорации церковных зданий (в совокупности с уменьшением габаритов построек) – это линия, характерная на рубеже XII–XIII столетий для христианского Востока. Показатель этого прослеживается в архитектуре Южного Кавказа. Уже в XIX в. мысль о большой значимости для генезиса и развития русского искусства художественных традиций Востока высказал в своей книге Э. Виолле-ле-Дюк, с точки зрения которого, орнаменты Дмитриевского собора восходят к сирийским, армянским и персидским источникам. Однако Строганов, склонный к абсолютизации запад-

ного влияния, выступил непримиримым оппонентом французского учёного.

В споре, развернувшемся вокруг труда Виолле-ле-Дюка, научные взгляды С.Г.Строганова проявились наиболее полно: на этот счёт им была издана целая книга, хотя граф и предпочёл не ставить своего имени на титульном листе. По единодушному мнению русских критиков, в числе которых, наряду со Строгановым, были и Ф.И.Буслаев, и переводчик книги Н.В.Султанов, главная неправота Виолле-ле-Дюка заключалась в преувеличении ориентализирующих черт русского искусства, за которым просматривалось желание «вытолкать Россию из Европы в Азию» [1].

Работа С.Г.Строганова открывается общими замечаниями о недостатке хронологического порядка в изложении Виолле-ле-Дюком материала и пороках его научного метода. Но вскоре становится понятной первая претензия критика: он обвиняет французского учёного в попытке обосновать самобытность древнерусского искусства по отношению к византийскому. «Дошедшие до нас письменные документы и, наконец, сами памятники, – пишет Строганов, – служат, к сожалению, опровержением против такого мнения». Сила греческого влияния находит для Строганова подтверждение в том, что русское искусство «не выказывает определительных, самостоятельных видов даже после того, когда, отдохнув от татарского разгрома и польских набегов, начинается оно возобновлять и вновь строить свои храмы». Особую тему представляет владимиросудзальское зодчество XII в., памятники которого «исполнены чужестранными художниками и по характеру своему принадлежат романскому стилю, процветавшему тогда на всём Западе». Любопытна интерпретация Строгановым архитектуры собора Василия Блаженного как следствия погони заказчика (Ивана Грозного) за оригинальностью, а не произведения «индо-монгольского типа», как писал Виолле-ле-Дюк [7].

В неведении самобытного национального характера древнерусской архитектуры С.Г.Строганов доходит до спорных обобщений: «...Постоянно черпая, и надо прибавить, без большого усилия, в горнилах византийском, романском, итальянском и татарском, черпая чаще всего иноземными руками, русское искусство не проявило в произведениях своих того, что в самом деле можно было бы назвать самобытным национальным стилем». Несложно увидеть совпадение этих строк с рассуждениями П.Я.Чаадаева: «Мы так удивительно шествуем во времени, что, по мере движения вперёд, пережитое пропадает для нас безвозвратно. Это естественное последствие культуры, всецело заимствованной и подражательной. У нас совсем нет внутреннего развития, естественного прогресса; прежние идеи выметаются новыми потому, что последние не происходят из первых, а появляются у нас неизвестно откуда». Как и следовало ожидать, отрицание собственной ценности русского искусства оказалось одной из граней радикального западничества, к приверженцам которого принадлежал С.Г.Строганов. «Желательно было бы также знать, – вопрошает он, – откуда взял г.Виолле-ле-Дюк, что искусство запада не проникало глубоко в слои русского общества?» [7]. Пафос

этих слов поистине парадоксален: это пафос отрицания культурной самобытности своего народа, продиктованный стремлением заявить хоть о какой-то своей причастности к чужой культуре. Вторичность русской культуры в глазах Строганова беспрепятственно обращается её второсортностью. Нельзя не согласиться с аргументом, который был выдвинут В.И.Бутовским, выступившим в поддержку Виолле-ле-Дюка: «Следуя этой теории, мы не выведем Запада из заблуждения, что Русские – варвары» [1].

Таким образом, несмотря на большое количество спорных выводов и неточностей, содержащихся в книге Виолле-ле-Дюка, вывод о влиянии на русскую художественную культуру восточных традиций был очень важным и перспективным. К сожалению, этот аспект развития древнерусского искусства до сих пор недостаточно освещён в литературе и ждёт своих исследователей. Категоричное и практически единодушное отторжение русской наукой мыслей французского учёного во второй половине XIX столетия не обогатило научного знания и не ускорило его прогресс. В то же время представление о генетическом родстве древнерусского зодчества и европейской романики, которым мы обязаны, по всей видимости, именно Строганову, было не только верным по существу, но и способствовало развитию национального стиля в архитектуре XIX в., наложив на него печать эклектизма.

Как всякий учёный, С.Г.Строганов был в определённом круге заблуждений. Но намного важнее для нас не его ошибки, а его научные прозрения, благодаря которым его суждения о древнерусском искусстве, которые остаются и в настоящее время актуальными и полезными для ознакомления. Научное знание динамично, но для движения необходима крепкая опора, надёжная почва, краеугольный камень. Такое фундаментальное значение для отечественного искусствоведения имеют труды графа Сергея Григорьевича Строганова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бутовский В.И. Русское искусство и мнения о нём Е.Виолле-ле-Дюка, французского учёного архитектора и Ф.И.Буслаева, русского учёного археолога. – М., 1879. – С. 14.
2. Воронин Н.Н. Зодчество Северо-Восточной Руси. Т.1. – М., 1961. – С. 423.
3. Там же, – С. 462.
4. Гартвиг А. 75-летие Строгановского училища. Ч.1. – М., 1901. – С.81.
5. Лаврентьевская летопись // Полное собрание русских летописей. Т.1. – Л., 1926. – С. 351.
6. Полное собрание русских летописей. Т.6. СПб., 1853. С.200.
7. Строганов С.Г. Русское искусство Е.Виолле-ле-Дюк и архитектура в России от X-го по XVIII век. – СПб., 1878.
8. Строганов С.Г. Дмитриевский собор (на Клязьме), сооружён 1197 года. – М., 1849.
9. Тихонравов С.Н. Гр. Ф.В.Ростопчин и литература 1812 г. // Тихонравов С.Н. Соч. – М., 1898. – Т.3. ч.4.1. – С. 366.
10. Щенкова О.П. 30-е и 40-е гг. XIX в. в истории реставрации памятников архитектуры. Памятники архитектуры в дореволюционной России. Очерки истории архитектурной реставрации / Под. общей ред. А.С.Щенкова. – М., 2002. – С. 117.



ИЗ ОПЫТА КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ К КАЗАХСКОМУ ФОЛЬКЛОРУ

Р. А. Ергалиева

Статья посвящена проблеме книжной иллюстрации к казахскому фольклору. Освещён вопрос специфики данного вида книжной графики. Показано разнообразие авторских подходов к иллюстрированию изданий казахских героических эпосов, легенд, сказок, обрядовых песен. Раскрыты основные тенденции в интерпретации художниками константных идей и образов казахского фольклора – борьбы добра и зла, защиты Родины, поиски бессмертия, героизм образа батыра, красота и верность его подруги.

Ключевые слова. Книжная графика, казахский фольклор, культурное наследие.

FROM THE EXPERIENCE OF BOOK ILLUSTRATION TO KAZAKH FOLKLORE

R. Yergaliev

Report of R. A. Yergaliev is devoted to the problem of illustration of books to Kazakhs folklore. It covers the specific question to the illustration of such type of the books. Moreover the report gives the variety spectrum of creative approaches to illustrating publications of Kazakh heroic epics, legends, fairy tales and ritual songs as well. It outlines the main trends in the interpretation of artists the constant ideas and images of such Kazakh folklore as the struggle between good and evil, the protection of the Motherland, immortality searches, heroism of Batur image, beauty and fidelity of his girlfriend.

Key words. Book graphics, Kazakh folklore, cultural heritage

Фольклор казахского народа – драгоценный памятник, оставленный нам веками родной истории, веками живой жизни. Каждый художник, исходя из особенностей своей индивидуальности, черпает из этого источника то, что ему более близко, восхищает и трогает его воображение. Одного привлекает монументальный героизм легендарных батыров, другого – меткий юмор сатирических сказок, третьего – соль народных изречений.

Создать выразительные, действительно безупречные по стилистическому соответствию иллюстрации к народному эпосу для художника книги подчас труднее, чем проиллюстрировать роман или повесть отдельного автора. Казалось бы, фольклор даёт художнику большую свободу в проявлении своей фантазии. Но иллюстрируя народную поэзию или прозу только с этой точки зрения, есть риск удалиться от источника так, что художественные образы в лучшем случае будут интересны как самостоятельные, не относящиеся к тексту рисунки или гравюры.

Бытовавшие в народе героические эпосы «Камбар-батыр», «Кобланды-батыр», «Алпамыс батыр», лиро-эпические поэмы «Айман-Шолпан», «Козы-Корпеш и Баян-Слу», волшебные и бытовые сказки запечатлели самобытные черты национального характера и истории казахов, мировоззрения кочевого народа, близкого к природе и традициям воинского уклада жизни. Особенности поэтики казахского фольклора отразили и своеобразие традиционного кочевого хозяйственного уклада. В этих условиях сложились тесные и гармоничные отношения человека с окружающей его природой, постоянная связь с миром космоса, луны, солнца и звёзд, с миром растений, птиц и животных.

В казахской графике опыт книжной иллюстрации к произведениям фольклора к настоящему времени почти также неисчерпаем как сам народный фольклор. К созданию разнообразнейших образцов иллюстраций к сказкам, эпосу и дастанам приложили усилия такие старейшие художники, как

К. Баранов, К. Клементьева, В. Антощенко-Оленев, К. А. Ходжиков, Р. Сахи.

Одним из первых художников, в чьих иллюстрациях психологически тонко отразилось переплетение чудесного вымысла и жизненного опыта поколений, был Р. Сахи. Он сумел понять и передать в своих рисунках к казахской сказке «Сорок небылиц» (1955) эмоциональную свежесть атмосферы сказки, непосредственность чувств её героев, красоту народной фантазии.

Этапом проникновения в духовный мир героев фольклора стали иллюстрации Е. Сидоркина к казахскому эпосу (1959). Художник словно пытался ближе познакомиться и яснее очертить для себя и зрителя характер и особенности каждого из любимых в народе эпических героев и героинь. Созданные им образы батыров Кобланды, Камбара, Ер-Таргына, кра-савиц Баян, Кортки, Айман выстраиваются в галерею портретов, где выявлены чистота и сила каждого изображённого, роднящая их, и их отличительные черты, прочитываемые в легендах. Сидоркин бережно вникал в систему ценностей человеческого духа, принятую в фольклоре, в красоту народного слога, так ярко проявляющуюся в описаниях героинь – любимиц народа. В его иллюстрациях к «Казахским сказкам» (1962) проявились уже новые черты стиля, трансформирующие опыт декоративно-прикладного искусства казахов, в том числе принципы традиционного орнамента.

Большинство иллюстраций к казахским сказкам и легендам характеризуются растущим вниманием не только к захватывающим сюжетам, но и к тем художественным средствам, которыми они очерчены. Для иллюстратора, стремящегося проникнуться духом эпоса, важны и поэтические сравнения, и повествовательность легенд, и полная параллелизм с природой жизнь человека, богатство эпитетов и идеальность героев, смысл метафор и особое звучание излюбленных народом цветовых сочетаний. Заметную роль в новых иллюстрационных интерпретациях к фольклорным текстам вносит возросшая потребность в национальной самоидентификации, ибо что, как не героические эпосы, легенды или мудрость сказок, пословиц, преданий, сложных предками, питают национальное самосознание, гордость и патриотические чувства культурного сообщества.

В силу своей лаконичной насыщенности и жанровой специфики любое произведение фольклора, избранное художником для оформления, незаметно сковывает его своими неизменными художественными закономерностями, выливаясь в определённый канон, подчинение которому заметно во многих опытах иллюстрации эпоса, осуществлённых разными художниками. У одного это может быть усиление орнаментального начала в изображении сюжетных сцен (И. Исабаев), у другого – стремление увеличить роль условности и иносказания (М. Кисамединов, А. Рахманов).

Наряду с таким пониманием стилистического соответствия существуют образцы иного осмысления текста, выражающиеся в ориентации художественных средств на декоративно-прикладное казахское искусство, ассоциативную связь с предметами ювелирного мастерства (Е. Сидоркин, А. Гурьев).

Живой образный подход нашёл в своих иллюстрациях к казахским сказкам К. Бекенов. Ощущение народного быта и истории подчёркивает в своих акварелях к казахской сказке «Ур топкак» К. Ахметжан. Живописное начало и тонкое поэтическое чувство, ориентированность на общевосточную эстетику демонстрирует художник Г. Баянов («Алтын балык»). Монументальная декоративность – кредо А. Дузельханова в его иллюстрациях к казахским легендам.

В иллюстрированных изданиях фольклора читатель-зритель сталкивается с ощущением удесятёрённой ценности художественного произведения, ценности многовековой народной фантазии, мудрости и красоты, дополняющей её художественной интерпретации. Казалось бы, и в изданиях классики или современной литературы мир автора литера-

турного произведения помножен на творческую фантазию художника-иллюстратора. Но есть в общем отношении книжной иллюстрации к фольклору какой-то особый привкус некоей универсальной причастности каждого и универсальной ценности, чувство общности достояния. Если иллюстрации к авторским изданиям зритель может воспринимать все же исходя из уровня своего вкуса или пристрастий, то фольклор воспринимается неким общим культурным наследием, чья принадлежность каждому члену сообщества неоспорима. Отсюда потребность зрителя на право собственного суждения-мнения о качестве фольклорной иллюстрации резко возрастает, в связи с чем возрастает и ответственность художника перед культурным сообществом.

В процессе перехода из уст сказителя на книжные полки сам феномен фольклора претерпел заметные трансформации. Будучи прежде неотъемлемой частью традиционного повседневного или праздничного быта, казахский фольклор, запечатлённый в книге, стал приобретать черты своего рода литературного памятника, объекта бесценного духовного наследия. Возможно поэтому, выразительные средства книжной иллюстрации к казахскому фольклору зачастую напрямую связаны с трансформацией в графике художественных средств, принципов и приёмов самых разных видов народного декоративно-прикладного искусства. Особенно часто используется богатейший опыт казахского орнамента, составляющего базовую систему всех видов народного искусства казахов.

Удачным примером сочетания изобразительного и орнаментального начал могут быть названы линогравюры И. Исабаева к поэме «Козы-Корпеш и Баян-Слу» (1968). В этом иллюстрационном цикле присутствуют все сильные качества творческого метода художника И. Исабаева – энергия порывистого, но при этом гибкого штриха, умение создать лаконичную, ёмкую, геометрически выверенную композицию, наполнив её при этом максимальной нарративной полнотой фольклорного бытия, способность соотносить законы книжного оформления с аллюзиями к народному искусству.

Так же, как в книгах средневековых европейских или восточных мастеров, казахский автор создаёт для героев поэмы орнаментальную рамку, окаймляющую и сцену свадьбы-мечты, которой всё же не завершится любовь героев, сцены охоты и пения акына, сцену пира и неспешного застольного разговора, сцену гибели Козы-Корпеша и плача Баян-Слу над телом возлюбленного. График ощущает эпос и как памятник, и как живую, пульсирующую память народа. Воссоздаёт приподнятое, в меру торжественное настроение, наделяет своих героев плавными и сдержанными движениями, возвышенными эмоциями.

Идеальную уравновешенность эпического мира И. Исабаев воплощает в каждой композиции цикла. Он умело пользуется выразительными возможностями двух цветов, доступных в технике линогравюры. Символика контраста белого и чёрного воспринимается в книге борьбой добра и зла, светлого и тёмного начал жизни. Значение графического цикла Исабаева к легенде «Козы-Корпеш» заключается в таких находках, как удачное подключение метафор, символике цвета, в умении объяснить композицией место изображённой сцены в поэме и в книге, что вытекает из пристального внимания к тексту, понимания графиком специфики эпической поэзии.

Интересны фольклорные иллюстрации Х. Абаева. Ему удалось воплотить жанровое своеобразие фольклора в монументальном героизме легендарных батыров эпоса, передать причудливую загадочность в композициях к волшебным и бытовым сказкам.

Умение поэтично, с одухотворённой проникновенностью и лиризмом воспринять мир фольклора отличает гравюры, выполненные Абаевым к изданию «Жар-Жар» (1977). Этот сборник, названный именем традиционной казахской свадебной песни, включает большую подборку народных образцов жанров. Озарённые закатным оранжевым цветом

воспоминания, приглушённым жёлто-песочным цветом степи, иллюстрации и колористическим, и образным решением отражают дух народных песен прошлого, вобравших все моменты человеческой жизни, её счастливые и печальные стороны.

Углубление понимания Абаевым специфики фольклора, обогащение графических примеров, идейные и композиционные находки привели его к творческой удаче, которой стали иллюстрации к легенде «Камбар-батыр», изданной в серии «Дорогое наследие» в 1981 г. Главные черты гравюр Абаева к легенде «Камбар-батыр» – эмоциональная взволнованность и романтическая окрашенность. Приподнятая торжественность эпического стиля, уравновешенная чёткость и мощный напев казахского эпоса читаются в строгих и лаконичных композициях иллюстраций, классической ясности линий, гармонии тонального строя.

Потребность к осмыслению и передаче явлений действительности возвышенно, торжественно и приподнято – черта разнообразных проявлений казахской национальной культуры. Эта черта живёт в народном эпосе, в традиционной музыке, в умении народа организовать интерьер юрты как малую, но структурно точную модель мироздания. Эта грань национальной эстетической традиции вносит в графические листы иллюстраций к фольклору ощущение непрерывной преемственности духовной культуры.

Для своей изобразительной манеры Абаев не ищет подкреплений в орнаментальной усложнённости либо в декоративной ассоциативности линий и композиций. Художник остро ощущает реализм эпоса, исходность его понятий, уходящих в толщу жизни народа, отражённой фольклором [1, с. 123]. Отсюда идёт ощущение реальности образов Абаева, проглядывающее через приметы песни, их воспевающей.

Поиск новых композиционных вариантов для выражения трепетной силы и нравственной чистоты народной легенды ощутим в графике Абаева. График вводит в иллюстрации приём сопоставления, прямо помещая в развёрнутой композиции крупноплановый портрет героя или героини, окаймлённый в тонкую рамку.

Специфика полной параллелями жизни человека, пронизывающая поэтику эпоса, понята иллюстратором, она отражается главным образом в особенностях композиционного решения графических листов. Изображённые во весь рост, верхом на горячих скакунах фигуры действующих в поэме лиц, кажется, заполняют максимум пространства.

Стихия фольклора, богатство народной фантазии захватывают Х. Абаева. Обратившись к волшебным и бытовым сказкам (смешанная техника, 1982), он открывает для зрителя отшлифованный веками язык сказок, сложность и многообразие персонажей и ситуаций. Не углубляясь в психологическую портретность, он ищет первым делом единую стилистическую систему, в русле которой в иллюстрациях развивается повествование, происходят всевозможные события, встречи и конфликты.

Стремление к зрелищной красоте ощущается уже при беглом знакомстве в самом колористическом строе иллюстраций. Персонифицированная тема непримиримой борьбы добра и зла предназначается художником для оформления футляра будущей книги. Давая читателю идейную ориентацию, композиция с белым скакуном-аргамаком занимает первостепенное место в серии иллюстраций к сказкам.

В книжной иллюстрации к произведениям казахского фольклора преобладает позитивный лирический или героический подход. Меньше внимания художники уделяют к драматической, сатирической, гротескной или юмористической стороне фольклорного наследия. Хотя такой подход также свойствен казахскому фольклору. Конфликтные ситуации и положительные образы в нём яркие и убедительны. Многие из них не утратили своей актуальности и по сей день. Более прочных связей с жизнью на материале фольклорной тематики требуют такие идеи, как идея защиты родных земель, противопоставление добра и зла в образах мира и войны, от-

рицательные качества зависти, лицемерия, лживости и жадности, высмеиваемые в народных сказках.

Замыкаясь на своего рода песнопениях, фольклор в графике утрачивает одну свою сильную сторону, а именно – драматизм, и рискует стать поверхностным. Тем более, что графики тяготеют к обобщению, а оно даёт концентрацию впечатления только на основе глубоких и прочных знаний. Поверхностное обобщение, однозначное и, как следствие, неполное, зачастую приводит к утере действительной силы идей и образов фольклора, к неубедительности героев и ситуаций.

Найти увлекательную и психологически тонкую грань в подходе к фольклору смог график К. Бекенов. С первого взгляда на его линогравюры, иллюстрирующие одну из сказок об Алдаре-Косе, их характерностью кажется большая, чем у других художников, современность трактовки Бекеновым героев и самой сказки. Жизнерадостность и отчаянная ловкость хитроумного юнца, его проделки с чертями и людьми восхищают автора также неподдельно и просто, как восхищали бы его недавние проделки и приключения его лучшего друга.

В иллюстрациях Бекенова к этой весёлой и любимой народом сказке опосредованно проявляется то, что отличало в века мусульманизации Востока кочевые племена казахов от их оседлых соседей. Поверхностно воспринятый, не принятый близко к сердцу ислам соседствовал в необъятных казахских степях с живучей языческой верой, приметам и обычаями. И именно эти языческие представления о мире сыграли основную роль в процессе сложения и развития казахской бытовой сказки [2, с. 25]. Рассматривая иллюстрации к сказке об Алдаре-Косе, читатель ощутит глубокую национальную преемственность. Такая залихватская прогулка – пляска рука об руку с самим шайтаном – по плечу только великому наместнику, казахскому полуязычнику и весельчаку Алдару.

В графике К. Бекенова к сказке об Алдаре-Косе открывается позиция, творчески развивающая подход к сказке Р. Сахи. Бекенову удаётся, не разрушая особенностей фольклорного материала, заглянуть в мир бытовой сказки, словно бы действительно существующий и увиденный художником наяву. От иллюстраций И. Исабаева, с их открытой ориентацией на Восток в целом, работы К. Бекенова отличаются вниманием к национальному своеобразие сказок. Оба эти пути, дополняя друг друга, дают художникам возможность разнообразных творческих находок.

Умение пластически выразить характер и художественный строй устного творчества, ощущение необыкновенной нравственной чистоты пронизывают иллюстрации А. Смагулова к сборнику эпоса «Аксауыт» (1977). Мощный пластический рисунок, динамичные, неожиданные композиции присущи этим иллюстрациям. Вникая в особый строй поэтического мира сравнений и гиперболических легенд, Смагулов наделил образы его героев идеальным мужеством и красотой, открытой силой справедливого, честного духа, их стройные ряды монолитным единством – мечтой фольклора. Монументализация и строгий ритм, выразительная чёткость силуэтов – всё это передаёт то особое ощущение, которое возникает при чтении народных поэм, при воспоминании о героях древних сказаний.

В образах батыров, полных отважной, дерзкой силы, А. Смагулов подчёркивает жизненную активность, в стремительной смене событий выделяет жизнеутверждающее, позитивное начало. Гравюры выполнены энергичными, уверенными штрихами. В слитно лежащих, нервно закручивающихся или тревожно взлетающих линиях зритель чувствует и литую силу фольклора, и сложную, злую судьбу его прекрасных героев, и тревожный дух времени.

Богатое духовное содержание фольклора обусловило разнообразие и сложность посвящённых ему графических произведений. Через все перипетии жизни ведёт народ своих героев: через борьбу и предательство, через любовь и через поиски и разуверения, через причащение искусством и вре-

менное торжество смерти к окончательной и вечной победе разума, света, добра и жизни. Высокие идеи, выраженные в героических поэмах, красота и сила любви, донесённая до нас лиро-эпическими поэмами, юмор и уроки сказок не только объединены общей лаконичной строгостью народного языка, отшлифованного веками, но заключены в свои особые формы, имеющие специфические жанровые черты. Стремление передать в графике главную идею иллюстрируемого произведения сочетается у многих художников со вниманием к художественной структуре памятника устного народного творчества.

Богатство жанров казахского фольклора подразумевает и разнообразие подходов иллюстраторов к его книжным изданиям. Рядом с монументальными образами батыров на страницах книг возникают и тонкие, полные поэзии и метафор иллюстративные циклы. Так, иллюстрации Г. Баянова к книге «Красноречье» (1988), собравшей стихи, афоризмы, притчи и народные рассказы, включают, казалось бы, только небольшие графические заставки, подразделяющие текст на разделы и главы или разделяющие между собой притчи и стихи. Зритель видит широкоплечих всадников и луноликих красавиц, наблюдает за трапезой сидящих кругом друзей, обнаруживает на книжных страницах фигурки акынов, готовящихся к состязанию, судачащих кумушек или размышляющих кумыс апашек, и перед ним неназойливо, мягко встаёт мир творцов казахского фольклора. Свойственная манере этого художника, мягкая линейность штриха, гибкость текучих плавных силуэтов, округлённая геометрическая формульность как бы отчеканенных в мягком металле композиций придают книге дополнительную художественную ценность.

Мягким юмором, живой красочностью отличаются иллюстрации к казахским сказкам художника М. Алипа (1988, 1-й том). Художнику удалось передать в них равновесное сочетание реальности и вымысла сказочного жанра, добродушие казахской сказки, тесную связь казахского фольклора с природой. Образы людей и животных в иллюстрациях М. Алипа, кажется, вобрали в себя органичное фольклору присвоение людских черт персонажу животного, и от этого их убедительность только выигрывает. Более монументальную героическую трактовку, отталкиваясь от характера образа, создал М. Алип в иллюстрациях к «Книге моего деда Коркута», включающей избранные огузские героические эпосы (1986). Сатирическое начало сказки, её волшебные герои воплощены с заметной долей реализма в иллюстрациях А. Дузельханова и Е. Кожобекова в продолжении этого многотомного издания (1989, 4-й том).

Неослабевающий интерес книжной иллюстрации к казахскому фольклору отражает общий характер современных тенденций художественной культуры, её стремление к преемственности традиций, синтезу искусств.

Использование образного языка фольклора находит в казахском искусстве книжной иллюстрации разнохарактерные формы. Обращаясь к героико-романтической, сатирической или философской сторонам народного наследия, авторы иллюстраций вносят в трактовку народно-поэтических образов свои принципы, свой взгляд на историю и культуру народа. Отрицательной чертой иллюстрации к фольклору является своего рода неполнота позиции. Графиком не всегда помогает, а чаще мешает, благоговейная созерцательная точка зрения далёкого потомка. Все они обращаются исключительно к высоким, возвышенным идеям фольклора, открыто избегая его драматизма. Если они всё же не проходят мимо драматизма, то предпочитают выносить его в какое-то ирреальное условное пространство.

Находок художников на почве отображения фольклорных образов в отечественной книжной иллюстрации немало. Но все они, так или иначе, демонстрируют перевес добра, превалирование добра. В то же время как лицо зла, в борьбе с которым утверждает себя в фольклоре добро, не всегда

бывает раскрыто во всей полноте, что приводит к однообразности развития фольклорной темы.

Период независимости внёс новые черты в книжную иллюстрацию к казахскому фольклору. Вместе с интенсивностью изданий подарочного репрезентативного характера иллюстрации также изменились в сторону внешне более эффектной выразительной подачи.

В 2000-е гг. активно издаются регулярные общедоступные циклы, предназначенные для детской аудитории с крупномасштабными иллюстрациями. Специальными сериями для детей издаются казахские сказки. Это «Сказки о животных», «Волшебные сказки», наиболее известные сказки «Алдар-Косе», «Хан Шалкан» и многие другие. В их оформлении участвуют как молодые, так и известные в стране художники. Можно отметить как наиболее выигрышные иллюстрации к «Сказке об Алдаре-Косе» художников Б. Оспанова и К. Каметова, выполненные в ярком колорите с прекрасным живописным качеством.

В фольклорной иллюстрации Б. Джайчибекова продолжается линия стилизации под восточную миниатюру, в иллюстрации вносятся архетипические визуальные элементы, к примеру балбалы, символизирующие преемственность традиционной культуры и современности.

Часто встречаются подчёркнуто выразительный экспрессивный подход, насыщенный сочный колорит, подчёркивающий генезис сказки как органичной части народной культуры («Ерликертегилер», художник М. Комеков). Наметились тенденции в книжных иллюстрациях к казахским сказкам использовать приёмы анимации, возможно чтобы привлечь внимание детей

знакомой и любимой ими изобразительной стилистикой («Сказки о животных», художник А. Айтжанов).

Используются разнообразные приёмы для усиления выразительного эффекта иллюстрации, в том числе приёмы сочетания и наплыва иллюстрации на текст, сплошной фоновой заливки цветом, создаются книжки-панорамки с ажурно вырезанными из бумаги фигурками героев на фоне происходящего действия. Роль цветной иллюстрации, с одной стороны, усилилась, с другой – её качество всё же оставляет желать лучшего. Активный поиск современным изобразительным искусством национальной самоидентификации, рост национального самосознания отразились и на книжной иллюстрации, тем более к изданиям казахского фольклора.

Открывая для себя и для читателя мир казахского фольклора, его вечные истины, родившиеся и выросшие вместе с народом, книжные иллюстраторы должны глубже познавать духовное наследие народа, острее чувствовать корни национальной культуры. Воплощение многовекового устного наследия в книжных изданиях – это особая ответственность. От творческих находок художников многое зависит в восприятии фольклора современником, зачастую зависит привлекательность книг сказок, легенд или эпоса, а значит и их воздействие на человеческие души.

ЛИТЕРАТУРА

1. Орлов С. Казахский героический эпос. – М.– Л., 1945.
2. Турсунов Е. Генезис казахской бытовой сказки. В аспекте связи с первобытным фольклором.– Алма-Ата, 1973.



КНИЖНАЯ ГРАФИКА КАЗАХСТАНА: ВЧЕРА И СЕГОДНЯ...

Х. Х. Труспекова

Статья посвящена краткому анализу истории развития казахской книжной графики, во многом определённой событиями XX в. Книги сыграли огромную роль в «перекодировке» сознания всех народов бывшего СССР. Современный казахский художник, работая над содержанием литературного текста, свободен от советской идеологии, но не свободен от конъюнктуры и стереотипов мышления.

Ключевые слова. Казахская графика, изобразительное искусство, книжная иллюстрация, художник, соцреализм.

BOOK GRAPHICS OF KAZAKHSTAN: YESTERDAY AND TODAY...

Kh. Truspekova

The article gives a brief analysis of the history of Kazakh book graphics, in many respects defined the events of the twentieth century. Books have played a huge role in the “transcoding” consciousness of all peoples in the former Soviet Union. Modern Kazakh artist, working on the contents of the literary text, free from the Soviet ideology, but not free of conjectures and stereotypes of thinking.

Key words. Kazakh graphics, fine art, book illustrations, artist, Socialist Realism.

История развития казахской книжной графики не столь уж и велика по меркам развития человечества. В мировой историографии считалось, что номады не имели своей письменности, но современные научные данные в корне отрицают этот постулат. Вопрос заключается лишь в том, какой шрифт использовался (оказалось, был и собственный). Сегодня тексты на казахском языке сохранились лишь в архивах Китая, стран Европы, Турции. К сожалению, не дошла до нас и средневековая библиотека Отрара.

В связи с вышеизложенным на данный момент мы можем изучать вопрос, начиная только с советской эпохи, когда бурно развивается полиграфическая деятельность в регионе. Однако это не означает полного отсутствия книгоизданий на казахском языке до начала XX в. По меньшей мере, XVIII–XIX вв. принесли в степной край литературу, написанную арабским или латинским алфавитом.

Кардинальные изменения начались с масштабной экспансии русской культуры в XIX в., в которой принимала участие и национальная казахская элита, стремившаяся дать своим детям образование в русских гимназиях. Достаточно вспомнить таких просветителей, как Чокан Валиханов или великий народный поэт Абай Кунанбаев, переведивший произведения А. Пушкина на родной язык. А в начале XX в. один из представителей очередной формации национальной интеллигенции Коныр Ходжа Ходжиков издаёт в 1909 г. в Ташкенте казахский

букварь на кириллице. Он же принимает участие в создании книг по материалам казахской истории (арабский шрифт, Казань, 1935).

Тем не менее лишь советская эпоха принесла с собой огромные сдвиги во все сферы бытия, в сферу образования и культуры в частности, поэтому именно она является фундаментом создания отечественной книжной графики в той форме, в какой мы имеем её на данный момент.

Периодическая печать, бурно развивавшаяся в начале XX в. в Казахстане, стала фактически местом формирования творческих личностей (брата Ходжикулы, например), многих первых мастеров профессионального изобразительного искусства республики. В них нуждались редакции газет и журналов. Так, известный народный художник, а тогда ещё 12-летний Аубакир Исмаилов, впервые познакомился с произведениями русского искусства, с яркими талантливыми казахскими писателями, впоследствии репрессированными.

Наряду с печатными изданиями, большую роль в формировании всей художественной жизни республики сыграли театр, кино. Эти направления развития культуры явились первыми и очень серьёзными институтами в росте новой национальной формации людей. К сожалению, целая плеяда мастеров той поры не выжила в годы великих репрессий и военных событий XX в.

На начальном этапе становления книжной графики наибольший вклад был внесён русско-советскими переселенцами и репрессированными художниками, оказавшимися в Средней Азии по воле исторических катаклизмов.

В ходе эволюционного развития книжная графика в республике, естественно, переживает все особенности исторического становления художественной культуры, ныне канувшей в лету советской державы.

Так, уже в начале XX в. в Казахстане появились носители авангардных идей, и не только в качестве репрессированных узников лагерей Караганды и Акмолы, печально известных Карлага и Алжира (Акмолинский лагерь жён изменников родины). Как известно, ростки инакомыслия очень скоро подавили властные структуры, и соцреализм советского искусства в области книжной графики фактически доминировал до начала нового тысячелетия. В его жёстких рамках была создана и собственная школа изобразительного искусства республики. При этом на данный момент никто не отрицает важность этой институции в формировании искусства европейского типа в Казахстане.

Издательская деятельность в республике развернула широкую информационную сеть, с помощью которой и «продвигался» новый государственный «стандарт бытия». Из истории формирования советской художественной школы известно, что её основу составляет опыт русской академической художественной системы, опыт передвижничества. Он оказался очень доступным для понимания широкими массами населения новой господствующей идеологии.

Один из ярких примеров – это сотрудничество художника и издательства той «революционной эпохи». Так, с полиграфической деятельностью был тесно связан Валентин Иосифович Антощенко-Оленев, приехавший в страну ещё в 1928 г. Он работает и выполняет госзаказы в редакциях газет «Энбекши казак», «Советская степь», журналов «Жирши», «Аель тендиги». Творчество художника знаменует собой выражение советской идеологии и пропаганды в графике республики начала XX в.

Вместе с тем начало XX в. – период поиска национального облика казахской культуры, с доминированием этнографизма в целом. Выпускаются первые книги по собранным казахским народным сказкам, эпосу, культуре. К первому юбилею республики выходит книга «15 лет Казахской АССР» [1], иллюстрированная фотоматериалами широкомасштабных преобра-

ваний, происходящих в стране. Примечательно, что дизайн книги отражает идеи конструктивизма, а фотографии, шрифт, плакаты – все уже в духе пафосной монументальности и гигантомании советской культуры сталинского периода.

Хочется отметить, что само это издание (плоскость страницы, его развороты, включающие приёмы трёхмерных систем) имеет очень символический знаково-образительный характер. Анализ всей композиции дизайна книги как синтетического явления культуры представляет собой образец визуализации состоявшегося «пролетарского» искусства страны Советов. И кстати, в казахской книжной графике многие художники работали над литературным текстом и меньше всего были связаны с полиграфической системой в целом (до середины XX в.). Поэтому часто композиции располагались на отдельных, отведённых для изображения листах. Лишь со временем художник стал разрабатывать общий дизайн издания в согласовании с содержанием текста.

Книга «15 лет Казахской АССР», в какой-то степени созвучная «Окнам РОСТА» Маяковского, носит одновременно подарочный и агитационно-пропагандистский характер с предельно идеологически выверенной информацией.

Как мы помним, для национальных культур, согласно с советской действительностью того периода, ведётся активная пропагандистская работа по созданию нового общества, по своеобразному «переформатированию» культурного пространства окраин. Для достижения цели нужны «новые и старые герои», из прошлого в том числе. В области книжной иллюстрации легендарный герой, представители народных масс – в центре внимания художника. Приведённый выше пример трактовки материалов о республике (правда, московско-ленинградской продукции) – демонстрация этой системы. Далее уже в казахских издательствах выпускаются книги по народной культуре, орнаменту, казахским танцам, казахскому прикладному искусству, национальной одежде. Появляются книги казахских писателей.

Однако только после второй мировой войны становится возможной более масштабная перекодировка культурного пространства Казахстана. Идёт полная реорганизация сознания советского гражданина, с помощью книги в первую очередь. Вряд ли в истории было время такой огромной «армии» читателей, столь пристального внимания к чтению, чем в советскую эпоху.

Серию иллюстраций на казахские сказки и произведения писателей (М. Ауэзова) создаёт в эти годы и один из первых национальных художников Сахи Романов. Но он живописец, известен и как художник-постановщик киностудии «Казахфильм», поэтому иллюстрирование – это фрагмент в его творческой биографии. Одним из мастеров, оставивших след в книжной графике данного времени, был Константин Яковлевич Баранов. Это он создал иллюстрации к книгам «Халибек» А. Ахмедова, «Али-Батыр» К. Азербайбаева (1948), «Ак-Мечеть» (1954) Н. Анова, к казахским сказкам (1958), к казахскому эпосу «Ер-Таргын», «Коблады-батыр», «Козы-Корпеш и Баян-Сулу», «Алпамыс» (1956).

Многие художники занимались иллюстрированием произведений разных авторов, однако по-настоящему преуспеть в создании образа героев из национальных сказок, эпоса или героев исторического прошлого смогли лишь избранные.

В целом графическое творчество мастеров явилось той школой, которая во многом определила развитие изобразительного искусства Казахстана. Прекрасное владение техниками графики, добротное исполнение и, конечно, визуализация вербального, чаще всего литературного контекста, не могли не влиять на дальнейшее становление данного вида художественного творчества.

Стилистическая трактовка произведений во многом продиктована истинной верой в правдивость соцреализма, с которым

художники и вошли в историю искусства республики. И среди них на первое место, вероятно, надо поставить прежде всего Евгения Матвеевича Сидоркина (закончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры в Ленинграде).

Ему удалось создать образы казахских батыров, юных степных красавиц, хитрых и жадных лъстецов, мудрых и добрых стариков – всё то, что составляет арсенал мифологического народного сознания номадов.

Все персонажи его иллюстраций имеют свои прототипы в русском художественном наследии, в котором уже в XX в. был создан монументальный облик былинных богатырей. Вместе с тем в республике хорошо известен и билибинский мир русских сказок, знают и именитых советских графиков.

Особое место Е. Сидоркина в ряду знаковых фигур связано с созданной им галереей эпических, сказочных и народных персонажей с точной характеристикой этнических признаков, с одной стороны, с другой – завершённой композицией, его связи с литературным контекстом. Он создал её и конкретный, обобщённый мифологический образ, надолго вписывающийся в сознание читателя. Книга «Казахский эпос» 1959–1962 гг. издания, можно сказать, стала яркой страницей в отечественной книжной графике. Здесь Е. Сидоркин представил читателю полные поэзии, эпически монументальные образы легендарных казахских героев в техниках акварели и гуаши, а также скупыми средствами чёрно-белой графики, где форма столь лаконично и точно передаётся отточенной линией и пятном, что в первую очередь врезается в память.

Заданное направление было с успехом подхвачено и продолжено другими мастерами. В целом в творчестве всех казахских художников присутствует обобщённый образ сильного и смелого воина, изображаемого в самых разных видах изобразительного искусства. Как правило, это всегда высокие, плечистые, с ясно читаемыми мускулистыми телами, в шлеме и кольчуге, с пламенным выразительным взглядом и красивым лицом молодые герои.

К середине XX в. в республике работают мастера, закончившие не только высшие художественные заведения Москвы и Ленинграда, но и получившие специализированное образование в полиграфических институтах. Это В. А. Григорьев, А. А. Гурьев, И. Н. Исабаев, Б. Т. Машрапов, А. С. Рахманов, А. Смагулов, Б. Табылдиев, Р. Р. Юлдашев и др. Они владели опытом работы над общей архитектурной книгой и, конечно, имели станковые произведения.

Так, Алимхан Смагулов вместе с другими мастерами стал выразителем и своеобразным хранителем уже сложившихся традиций в художественном оформлении казахской литературы. Опять образы сильных и храбрых воинов доминируют в творчестве очень многих из них.

Конный всадник, летящий по степи в тревожном напряжении, поединок вооружённых противников, персонажи, полные необузданной энергии и силы духа, – всё отражает народные представления о батырах. Они уже выполняют функции знака в культурном пространстве республики советской и постсоветской эпохи.

В рамках того же соцреализма создавался в казахской книжной графике и иной образ мира, связанный с надеждами на лучшее будущее, на мифический коммунизм. И, конечно, поэзия Олжаса Сулейменова в этом плане не могла не иллюстрироваться отечественными мастерами. Его известное произведение «Земля, поклонись человеку» появилось в годы эйфории советского общества в связи с космической эпопеей, с ожиданием великих свершений, казавшихся тогда почти осязаемыми. Вряд ли человечество сейчас может столь пафосно говорить о своих деяниях, но первые годы в освоении космоса и выход человека на орбиту Земли отразились на оптимизме, жизнерадостью, полным надежд искусстве. Таким произведением явились иллюстрации Юрия Мингазитинова к поэзии О. Сулейменова. Подобная графика была повсюду – как

в книжной печати, так и в оформлении всего пространственно-окружения советского гражданина.

Сложно найти художника-графика, который бы не вобрал в своё искусство и требования эпохи, и этапы его развития. Символические грёзы будущего коммунистического рая всегда выражались в некоем состоянии невесомости, в ирреальном пространстве, пронизанном световыми лучами.

В этот период времени в книжной иллюстрации в целом, в соответствии с развитием всего изобразительного искусства СССР, наблюдаются изменения в сторону романтической символизации, поэтизации текста и реальности.

Наряду с этим середина прошлого века ознаменована поисками идентичности по региональному, этническому, национальному признакам в республиках бывшего Союза. Отсюда очень серьёзный интерес наших мастеров к искусству восточной культуры и собственно к восточной миниатюре, которая не изучалась в стенах художественных заведений, но была доступна в залах библиотек и музеев.

Так, в творчестве Джелея Керимжановича Джумабекова (окончил Всесоюзный институт кинематографии в 1971 г.) в полной мере отражается стремление к композиционному строю восточной миниатюры в его иллюстрации к казахской народной сказке «Святой Осёл» (бумага, тушь, перо, акварель, 1971).

Композиции созданы в плоско-линейном характере восточной миниатюры, с хорошо проработанными силуэтами фигур и антуража композиции. Выразительная линия без нарушений пропорций, локальный цвет, характеризующие персонаж, точно передают особенности пластики движения людей, и во всём просматривается тонкая и добрая ирония. Как и принято в восточной миниатюре, каждая деталь завершена и может восприниматься самостоятельно, и в то же время общий композиционный нарратив даёт возможность «считать» целое.

Если Е. Сидоркин создал образ мифологического героя, то здесь мы встречаемся с иной формой пластического решения композиции, в которой отражены в целом ментальность и философия устоявшейся пространственно-временной среды Востока. В таком ключе будут выполнены работы многих казахских мастеров, например, в отдельных работах Исатай Исабаев, Балтабай Табылдиев используют линейную систему восточной графики.

Они синтезировали в своём творчестве русскую академическую школу и восточный тип восприятия мира, где созерцательность и символическая повествовательность соседствуют в одной плоскости.

К примеру, в серии иллюстраций к казахскому эпосу И. Исабаев с огромной любовью передаёт этническую культуру в традиционных приёмах академической трактовки персонажей с тщательной графической проработкой каждой детали и, с другой стороны, в системе восточной миниатюры с лаконичным цвето-линейным строем композиции.

Критические взгляды и изменения в среде интеллигенции проявились в самый расцвет советской эпохи. Одной из знаковых фигур в казахской книжной графике и проводником инакомыслия в стране (хотя в творчестве, это, пожалуй, менее заметно, чем сама его позиция в художественной жизни) был Макум Кисамединов.

Продолжая поиски национального героя, он создал ставший на данный момент хрестоматийным образ легендарной личности, иллюстрируя стихи «Махамбет». Конечно, народный певец изображён им мифическим гигантом мысли, заполняющим собой почти всё пространство листа. Погружённый в звуки домбры, в глубины своего внутреннего мира, он обладает мощной харизмой подлинно народного лидера. Открытая степь с летящим вдали конём – символ стихии номада, символ его духовного и реального бытия.

Как Е. Сидоркин, М. Кесамединов работает не только с казахской литературой и казахским наследием, он иллюстрирует

и мировую классику. Если Сидоркин (ещё в 1970-е гг.) в серии иллюстраций по мотивам повести Салтыкова-Щедрина «История одного города» создал очередную галерею персонажей из «недавнего прошлого своих сограждан», которых «время ничему не учит», и беспросветная глупость – это часть «состава» нашей крови, то М. Кисамединов ищет другие параллели в мировом наследии и собственном окружении.

Им созданы графические листы к произведению Гёте «Фауст». Текст прочитан художником сквозь призму номадического культурного ареала, где герои изображены с восточными чертами, а также включены зооморфные символы из региональной художественной истории. Использование артефактов археологии из сакских захоронений Казахстана (I тысячелетие до н. э.) в серии иллюстраций к «Фаусту» – явно сознательный жест художника, трактующего произведение как вневременное и внеэтническое по глубине смыслового содержания.

В восьмидесятые годы XX в. в соцреализме казахского советского искусства вновь наблюдается волна увлечения формами абстрактного искусства, хотя во многом они ещё имеют прежнюю академическую «опору» (в графике гораздо дольше существует связь с классической школой, в отличие от живописи).

Трансформация художественной мысли начинается в связи с активным изучением достояний мирового авангарда начала XX в. Этот вектор очередной рефлексии в искусстве проявится в творчестве казахских мастеров с конца шестидесятых годов XX в.

Кубофутуристическим и абстрактным формотворчеством увлеклись и Исатай Исабаев, Темирхан Ордабеков и др. Однако в книжной графике более приемлем сюрреализм, что непременно будет использовано мастерами, ибо литературный текст в отличие от станковой графики должен восприниматься читателем, которому легче понять и принять сюрреалистический характер композиции, чем чисто абстрактную кубофутуристическую его трактовку.

Отличительная черта казахстанской книжной графики – интернационализм. Всех объединяет единое художественное поле советской эпохи, в рамках которой, как мы сказали, они переживали все события века.

Будучи одними из представителей из них соцреализма в графике с явным символично-романтическим настроем, с приходом новой эры творческий почерк многих меняется. Особенно хорошо это проглядывается в ходе эволюции искусства мастеров, жизнь которых вписалась в последние два периода: советский и суверенный Казахстан. Это и уже ушедшие И. Исабаев, Борис Пак, и многие ныне здравствующие мастера.

Символические черты у них пересекаются с сюрреалистическими нотами, что соответствует общей тенденции движения изобразительного искусства в регионе в середине и на исходе восьмидесятых годов XX в. Но во времена советского Казахстана их искусство было «заряжено» тем же пропагандистским пафосом, что и у многих художников СССР.

В период парада суверенитетов, в девяностые годы XX в. книжная графика очень серьёзно пострадала из-за финансовых трудностей переходной поры. И в отличие от других видов изобразительного искусства именно печатная графика почти утратила свои позиции в художественной культуре Казахстана. Если раньше мастера работали во всех техниках (литография, офорт, линогравюра и др.), то в отмеченный отрезок времени используются преимущественно акварель, гуашь, карандаш, тушь, перо, иногда линогравюра (более доступный материал). Ситуация изменилась в начале нового тысячелетия. Однако преобладающими долгое время были доступные виды материалов и техник. Даже сейчас многие графики работают больше в линогравюре, в отличие от советских времён.

Школа подготовки графиков также пострадала, хотя есть настоящие мастера высокого уровня, такие как Темирхан Ор-

дабеков, плодотворно работающий сам и обучающий молодое поколение. Творчество самого художника, ещё на заре своего становления оказавшегося под влиянием искусства модернизма, прошло разные ступени, в последние годы он также увлечён этническими темами.

Как и во всей культуре, в книжной графике современного суверенного Казахстана продолжают поиск новых форм и осмысление стремительных глобальных перемен.

В целом творчество художников-графиков изменилось в сторону разнообразия технических средств трактовки, важны форма и полная свобода композиционного решения. Нет диктата советской идеологии, нет пафосности, но есть «старая потребность» в поисках национального героя, национальной идентичности, поиски духовности в современном миропорядке.

Иллюстрируя литературный текст, художник всё чаще обращается к собственному индивидуальному опыту и не стремится зависеть от восприятия материала «среднестатистическим» гражданином своей страны. Клиповое мышление, что уже утвердилось в сознании современного поколения людей, «снимает» этот вопрос. Но сохраняется вся система книжной иллюстрации, в которой, конечно, компьютерные технологии активно используются.

Существует госзаказ на издание учебной литературы, детских книг, издание казахстанской художественной литературы чаще всего авторское или с участием спонсоров. Обилие книжной продукции современности характерно тем, что оно требует дизайнера, способного привлечь внимание зрителя.

Казахские учебники для детей рассматриваются издателями с точки зрения возрастного уровня восприятия ребёнком книжного материала. В отличие от советских учебников, где реалистические рисунки были очень хорошего качества исполнения, современные казахские, к сожалению, не всегда так удачны. Да, рисунки понятны, они призваны не просто иллюстрировать конкретный текст, часто сами являются учебным материалом, поэтому доступность понимания ребёнком стоит на первом месте. Это всем известно, однако, опять же к сожалению, иногда дизайн излишне примитивен, что, естественно, постоянно подвергается критике.

Тем не менее, в республике, как и на всём постсоветском пространстве, период независимости ознаменован выходом огромного количества книг самого разного плана. Превалируют издания исторических, художественных и детских книг.

Только детские книги имеют множество иллюстративного материала с реалистическим набором изображений. Они разные, среди них есть и вполне достойного уровня, правда, мало связанные с ранее существовавшими принципами (в которых художественные достоинства очень тщательно выверялись), до очень простых и невысокого качества примитивных работ.

Многие художники создают свои графические композиции просто вне всякой связи с издательством. Надо отметить, что, как и ранее, популярны казахский эпос, казахские сказки, сказки народов мира; правда, и произведения мировой литературы по-прежнему иллюстрируются мастерами.

В творчестве современных художников (особенно молодых) есть изменения в композиционном строе и в целом в отношении к пространству листа; например, казахские сказки теперь представлены в фантастическом окружении, это уже не просто горные или степные просторы, часто это некий пограничный мир, или мир иной реальности.

Не только клиповое мышление, но и влияние стиля фэнтези, можно сказать, наблюдается в системе иллюстрирования молодыми художниками. Правда, уже в 80–90-е гг. прошлого века именно в графике присутствовал принцип фрагментарности. Однако такого фантастического напряжения всего композиционного поля не было. И образ человека (например, старухи «Мыстан-кемпир» из казахских сказок), и трактовка

пространства в работах молодых художников чаще иное. Но книгоиздательства, заказчики неохотно берут такие работы, поскольку они выходят за рамки сложившихся стереотипов восприятия народных и сказочных героев. Как было ранее сказано, их облик был создан в советскую эпоху и прочно вошёл в сознание современных казахстанцев, особенно чиновников разного уровня.

Итак, можно сказать, что, вне сомнений, есть и серьёзная школа книжной графики республики, есть большие мастера, многое оставлено из русско-советского опыта художественного наследия, есть и потери, и есть большие изменения в современной ситуации.

Образ сильного и смелого воина, всадника, летящего или сражающегося в пределах своей необъятной степи, символ юности, нежности, женственности в образах героинь, образ мудрой старости и покровительства, злых и жадных, хищных персонажей – уже давно нашли своё место в книжной графике страны

и зачастую хрестоматийно выстроены. Но есть и иной подход в поисках новой духовности, где наблюдается трансформация устоявшихся стереотипов такого сознания в художественной культуре страны. Они навеяны интернетом, фильмами американского типа, в которых всё динамично «закручено», наблюдается многослойность композиционного строя. Современное состояние книжной графики страны характеризуется поисками той молодой творческой поросли, что выросла в новых реалиях виртуального глобализированного мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. 15 лет Казахской АССР. – М. – Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, Государственное издательство изобразительных искусств, 1936.
2. Графика Казахской ССР. Альбом / сост. Н. Б. Нурмухамедов. – Алма-Ата: Жалын, 1978, 128 с.
3. Казахское искусство. Графика. Альбом. т. 5 – Алматы: Елнур, 2013, 192 с.



ТЮРКСКИЙ ФОЛЬКЛОР В ИЛЛЮСТРАЦИИ КАЗАХСТАНА

Д. С. Шарипова

В статье рассмотрены различные подходы в иллюстрировании тюркского фольклора, ведущие к достижению иллюзии реальности и психологической достоверности; к романтической интерпретации эпоса и отражению знаковой системы мифа.

Ключевые слова. Казахская иллюстрация, эпос, сказка, реализм, романтическое направление, стилизация, звериный стиль.

KAZAKH ILLUSTRATIONS FOR TURKIC FOLKLORE

D. Sharipova

The article considers approaches for illustration for Turkic folklore to the achievement of illusion of reality; psychological validity, romantic interpretation of the folk epic and definition of sign system of myth.

Key words. Kazakh illustration, Turkic epic, fairy tale, realism, romantic direction, stylization, animal style.

Достижение созвучия графических листов с многогранной поэтикой фольклора, создание идеальных и возвышенных образов тюркского эпоса, перевод жизненных реалий сказки в пространство книги всегда сопряжены с активными поисками. Обращение к устному народному творчеству для книжных графиков Казахстана стало одной из возможностей обретения национальной идентичности. На протяжении всего развития казахской иллюстрации XX в. мы видим различные пути постижения золотого фонда духовной культуры. Те подходы, которые избирали графики в своих попытках интерпретировать эпос и сказки тюркских народов, высветившая острую проблему поисков истоков, позволяют понять

художественную ситуацию в целом. Задача данной статьи – проследить, как менялся вектор исканий в этом направлении к исконному: от достижения иллюзии достоверного существования событий к психологической проработке характеров персонажей; от романтизации эпоса к обретению понимания знакового характера архаического мышления и соответствующего художественного языка.

Появление сборников народных сказок в конце 1940-х гг. впервые позволило массовому читателю огромной страны открыть удивительный мир бывших национальных окраин. В первую очередь эти книги несли просветительскую задачу. В какой-то мере богатый декор обложек и форзацев этих изданий напоминал затейливые павильоны ВСХВ. Нигде так очевидно не соединялись национальная колоритная оболочка и сказочное упоение благами, которые даровала советская власть. Триумфальность, свойственная архитектурным павильонам национальных республик СССР, перейдёт на страницы массивных изданий с богато украшенными цветными иллюстрациями. В издании «Казахские и уйгурские сказки» 1949 г. мы видим принцип, который соблюдался не только в изобразительном искусстве, но в театре и кино. Изобретение «национального стиля» продолжалось в сцене: графии тех лет, в оформлении народных сказок. При вдумчивом отношении к национальным костюмам, элементам повседневного обихода художник Х. Рахимов был мало озабочен точностью деталей, украшая, к примеру, ханшу кокошником. Орнаменту, царствующему на страницах «Казахских и уйгурских сказок», вторили невероятные архитектурные постройки, в которых решётка-кереге юрты соседствовала с куполами, шпильями и арками роскошных дворцов. Главным было заворожить реальностью происходящего, достичь иллюзии действительности, сделать сказочное наглядным. Действительность сказки показывалась как существующая рядом со зрителем.

График Хайдар Рахимов, один из первых выпускников художественного училища, не подвергал сомнению правдивость сказочного. Его цельное мышление абсолютно коррелировало с правилами существования волшебной сказки, в которой всё происходящее обязательно воспринималось

как достоверное. Он словно стремился наскоро запечатлеть случившееся, в живо схваченных позах и в приближенном к реальности антураже. К примеру, как непосредственно передана реакция героев на появление айдаха: мы видим обессиленную от ужаса ханшу, славного юношу, готового дать достойный отпор, забившегося в страхе зайчонка. Появление чудовища за дверью не вызывает никакого удивления. Айдахар так же «реален», как и изображённая утварь, и сами персонажи. Слабость рисунка, композиции окупаются этим естественным бытием в сказке рассказчика.

В работе над изданными Академией наук КазССР «Уйгурскими сказками» (1961) известный мастер Константин Баранов использует опыт, накопленный им 1930-е гг., когда он находился под сильным влиянием знаменитых мастеров А. Кравченко и П. Староносова. У Баранова в созданных в то время иллюстрациях к «Песням Алтая» И. Ерошина и «Северным сказкам» М. Ошарова пространство листов одухотворено, в нём каждый природный локус словно охраняется духами предков, а между людским и космосом – один шаг.

Однако в работах, посвящённых национальному казахскому материалу, мощь и экспрессия Баранова неожиданно исчезают. Думаю, что в этом случае срабатывал инстинкт самосохранения, книжный заказ был всегда важным и проверялся в самых высших инстанциях. Эпос рассматривался как классовое явление, излишнее внимание к нему «пахло» политической изменой. Даже в 1953 г., когда Президиум Академии наук и Президиум Союза советских писателей Казахстана провели итоговую дискуссию по казахскому эпосу, был единодушно признан «реакционным и антинародным» огромный список эпических произведений, среди них – «Едиге» и «Ер Сайын» [1, с. 336]. Помимо «прославления байско-феодалных отношений», героический эпос служил памятью о мифопоэтической картине тюркского мира, в какой-то мере оттесняя на задний план новую советскую тоталитарную утопию. Поэтому для иллюстрирования богатырских преданий и казахских сказок К. Баранов обращался к проверенным схемам. Иллюстрации представляют собой самостоятельные станковые работы, выполненные в гуаши и акварели, являющиеся цветными вклейками к массивным изданиям. Сделанные под большим воздействием круга образов В. Васнецова и с огромным интересом к этнографии, бытоописательные изображения не выходят за рамки дозволенного в искусстве того времени.

Обращение к эпосу «Манас» (1962) открыло художнику совсем другие горизонты вымысла. Свобода, которую обрел мастер в работе над этим материалом, позволяла обнаружить присущий ему огромный романтический запал, дать образ эпической вселенной, в которой всё пронизано бесконечным движением, – настолько эти почти игрушечные в сравнении с прежними работами иллюстрации лишены намёка на застылость, обладая широким дыханием и эмоциональностью.

Главной задачей автора было передать стремительное движение, в которое активно вовлекается и читатель. Уже в форзаце дихотомия борьбы отражается в летящих, сжатых, как пружина, фигурах непримиримых врагов. Заставка первых страниц книги – аяк кап, дорожная сумка и колчан со стрелами, – готовит зрителя к долгому пути. Всё, что встречается на нём – пейзажи, животные, всадники, остаётся в памяти как мгновенные вспышки, оборачиваясь заставкой или концовкой с изображением жолбарса, тотема Манаса, грифа, оленей, группы всадников, каменной скалы, остро вычаченных в своей неповторимости и в то же время служащих эпическим рефреном.

Близость к фольклорному мышлению выказывают художники знаменитого поколения 1950-х гг., окончившие столичные вузы. Иллюстрации к сказке «Сорок небылиц» Сахи Романова получили огромный резонанс. Они любимы в народе по сей день. Романов, художник кино, воспользовался ходами, которые опробовал в процессе работы над фильмами. Читатель книги внимает комедии положений, где восхити-

тельно-смешные сценки стремительно сменяют друг друга. Сахи строит книгу как единое, перетекающее со страницы на страницу пространство, воссоздавая цельную картину мира. Эксцентрика небылиц – убегающие в степь сапоги или сооружение из прутика дозорной башни – перемещается на рядовую жизнь. Художник полностью соблюдает фольклорные законы. Чувства героев – гнев, бесшабашность или тупость – усилены; в облике каждого акцентировано одно качество.

В отличие от достоверных картинок Х. Рахимова и К. Баранова Сахи даёт блестящие психологические характеристики литературным персонажам. Незабываемый облик мальчика-оборванца, в котором причудливо сочетаются наглость гавроша и мечтательность поэта; самодовольство раздутых, как шары, хана и его челяди, весёлый гомон народной толпы точно и ярко переданы в иллюстрациях. Отражая смеховое начало не только в гротескном облике героев, а в самом свободном, подвижном рисунке, Сахи смог воссоздать истинный дух эпоса – клокочущую народную жизнь, которая неотделима от фигуры главного героя.

При доскональном знании реалий быта, автобиографичности образа мальчика-сироты, Сахи преобразует картину казахского быта в романтическом ключе. Ирония, которая сквозит в каждой иллюстрации, является оборотной стороной романтического отношения к происходящему. Добродушный смех не переходит в едкий сарказм.

Евгений Сидокин подхватил эту гротескную струю в изображении фольклорных произведений. Его иллюстрации к казахским сказкам также избилуют «вкусными» образами жадных ханов и сметливых обманщиков. Однако оставаться в рамках романтической реалистической струи ему не позволил художнический темперамент, и запросы времени. Перспективной попыткой фольклора стали его иллюстрации к киргизским сказкам (1968). В них соединились обыгранные им меткие юмористические образы линогравюр с композициями автолитографий, которые поражают своим ковровым характером, боязнью пустого пространства, изысканными деформациями, свойственными искусству саков. Сочная и живая графическая речь рассказчика совмещена в этом сборнике с исканиями новой графической, близкой скульптурной форме, передающей древний дух сказаний.

Отметим, что в этот же период появляется великолепная работа книжного графика Александры Сахаровской – иллюстрации к бурятскому эпосу «Гэсэр» (1960–1962). А. Сахаровская и Е. Сидоркин учились в одни и те же годы в ЛИЖСА (Академии художеств, Санкт-Петербург) и одновременно подошли к новому рубежу истолкования фольклора. Главным стало отчётливое понимание того, что описательность для эпоса губительна, ибо она снижает его извечный запал; что нужно строить особое книжное пространство, в котором предметность соседствует с фантастическим. Отринув повествовательную традицию, они обратили взгляд на истоки: Сахаровская – на бурятскую буддийскую живопись, Сидоркин – на наследие звериного стиля.

Археологический подход в интерпретации фольклора не только не иссушил смеховую струю сказок, но и впрыснул в неё новую кровь. Экспрессия и сплетённость сидоркинских композиций, вдохновлённых скифско-сибирским стилем, внесли то, что так давно было утеряно в сказочной иллюстрации – ощущение магии, тайны, восхождение к мифологическим корням народной сказки.

Для Е. Сидоркина новация в иллюстрации, прорыв, разрушение старых форм и принципов книжной графики явились решающим шагом в его графической карьере. В контексте времени его усилия вторили исканиям поэтов и литераторов, стремившихся обрести особый путь, свой национальный стиль. Огромная эмоциональная волна, захлестнувшая творцов в 1960-е гг., которая с позиций сегодняшнего дня кажется неструктурированным движением, принесла свои плоды, хотя подчас чувства и общие рассуждения об

искусстве превысили результаты их деятельности. Однако этот культурный фон, который создавался тонко чувствующими, открытыми людьми, важен для понимания атмосферы времени и характера творцов: «Вы почувствуете острое, подвижное, вечно возбуждённое состояние поэта, это его непрерывное выламывание из повседневности – риск торепо, который сиротеет без быка, – в самой парадоксальности душевного склада О. Сулейменова есть своя поэтичность» [2, с. 336]. «Выламывание из повседневности», «вечно возбуждённое состояние» мы ощущаем и в исторических иллюстрациях Е. Сидоркина, столь далёких от актуальных проблем того времени. Добродушный юмор сменяется отстранённостью, пышный в деталях сказ – аскетизмом. Работы, с одной стороны, производят впечатление искусной, со вкусом сделанной стилизации, в которой явно обнажён приём – отсылка к «экспрессионизму» древних, с другой – всё здесь подчинено мощному чувственному накалу, с которым переживается каждый момент бытия.

Е. Сидоркин, который приехал в Казахстан в 1957 г., нашёл в тюркском эпосе универсальный ключ к постижению внутренней сути казахской культуры. За отдельными проявлениями национального духа он увидел общее пространство архаического мифа, единое для всех, и потому воспринял и отразил его как родное и близкое.

На смену рассказу, описанию приходит передача общего состояния наэлектризованного страстями и борьбой раннекочевнического мира. График иллюстрирует общие места эпоса, традиционные мотивы – схватки, поединки, отъезд героя, – создавая знаковые формулы самых отвлечённых понятий и инстинктов.

В изданной в 1981 г. в издательстве «Жалын» (серия «Дорогое наследие») эпосе «Алпамыс батыр» Е. Сидоркин с редким постоянством и настойчивостью выкладывает орнаментальные детали блях, нашивок, конского снаряжения звериного стиля на каждый лист.

В листе «Алпамыс батыр» фигуры теснят и ограничивают свободное пространство. Изображение знаменитого скакуна батыра, Шубара, венчает лист и задаёт величавое обрамление героя. Эту работу можно отнести к разряду монументальных вещей Е. Сидоркина. Не следуя цифрам и размерам, а подчиняясь сокрушительной убедительности и силе созданных образов, графические формы становятся близки медным выколоткам или ювелирным техникам, вызывая впечатление того, что графическая плоскость у Е. Сидоркина – не совсем плоскость, что в ней живёт ощущение объёма, предметности, сделанной вещи.

Всё это, несомненно, обогащает образную структуру произведения. Состояние покоя и тихой сосредоточенности при внимательном взгляде оборачивается пограничной ситуацией между недвижимой созерцательностью и активным действием. Шубар затих, удерживаемый мягким прикосновением батыра. Но в любую минуту он может встать на дыбы или умчаться прочь. Сидоркин не просто komponует фигуры, а создаёт развёрнутую во времени сцену. График разворачивает настоящее напряжённое действие, которое может прочитываться зрителем, дополняться его фантазией. Гибкие изгибы сбруи, лёгкий наклон головы, орнаментальные спирали конской гривы, гравировка доспехов делают саму поверхность динамичной и трепетной. Е. Сидоркин смог передать в своих произведениях метаморфизм мифа. Он не стремился реконструировать историю, показав этнографические экспонаты. Он хотел уловить живое дыхание культурно-исторической традиции, интерпретируя её в метафорическом ключе. Всадники мыслятся неотделимыми от своих коней. Алпамыс батыр буквально вписан в конскую фигуру, образуя вместе с ней единое тело. Не случайно скифы воспринимались греками именно в виде кентавров.

Мощное дыхание мифа ощущается сегодня в работах многих мастеров. Тенденция к стиранию границ между сказкой и мифом наиболее ощутима в творчестве Е. Оспанулы, который продолжает стилизаторскую линию Е. Сидоркина.

Изображённый им сказочный великан Дау принадлежит к хтоническим демонам, одноглазым, подобно циклопам греческих мифов. В трактовке Оспанулы Дау – не деревенский простофиля, как это было у К. Баранова и Е. Сидоркина, а именно злой дух, безобразное чудовище-вредитель, безжалостный воин. Встреча с Дау предстаёт как вечная битва Хаоса и Космоса, как встреча с иррациональным, Чужим. Пространство книжного листа теряет свои реальные параметры, юрта вырастает до огромных размеров, и зритель подсматривает за происходящим, находясь высоко наверху. Оспанулы любит изображать кульминационные моменты, когда герой встречается лицом к лицу с самым страшным препятствием. Жалмауыз-Кемпир, ближайшую родственницу, иногда мать Дау, график показывает в тот момент, когда она, заманив к себе юную девушку, незаметно сосёт у неё из колена кровь. Таким образом, современная иллюстрация обретает черты хоррора, в котором обыгрывается страх перед сверхъестественным, ужас встречи с ним. Насколько всё это подходит к детской литературе – вопрос открытый. Однако безусловное обновление поэтики книжной графики позволяет отнестись к этим опытам с подобающим вниманием. По нашему убеждению, такой экспрессивный подход превосходит противоположное, умильтельное и мажорное прочтение.

Так, А. Дуэльханов в «Казахских народных сказках» (2007) представляет ту же Жалмауыз-Кемпир хитрой и совсем нестрашной старушкой, которая охотно помогает герою сказки «Три сестры». Из этих иллюстраций, насыщенных растительными узорами и красивыми личиками, создать представление о богатом смыслами мире сказки вряд ли удастся. «Уменьшительно-ласкательная» живописная «лексика» оборачивается пустой и скучной декоративной картинкой.

Динамика развития казахского искусства может быть осознана через какие-то малые, но чрезвычайно важные элементы художественного сознания. Во время становления национальной художественной школы, когда примитив и фольклор являлись базовыми признаками творчества, создавались абсолютно достоверные, по мысли творца, уютные сказочные миры, где чудесные свойства являлись нормой. В последующие десятилетия повествовательный реализм изображения «обесцвечивает» ткань волшебного действия. Сложный, склонный к метаморфозам, причудливый ансамбль фантастических персонажей сознательно сводится к юмористическим типажам, лишённым мощной энергетики мифологических героев. Иносказание требует иного языка. Знаковый язык графики Е. Сидоркина 1960-х гг. в какой-то мере восстанавливает права волшебных персонажей, космогонический контекст их существования. На нынешнем рубеже веков возникает тенденция, связанная с отторжением предыдущего опыта. Обращение к причудливым ходам современного кино, фэнтези помогают вновь всколыхнуть равнодушное поглощение визуальных образов сказки, вернуть прежнюю остроту восприятия.

Приведённые примеры позволяют говорить о существовании в образной ткани произведений книжной графики Казахстана богатейшего мифологического и фольклорного материала. Художественная картина мира наших художников подчинена как законам тюркского мировидения и мироустройства, так и универсальным архетипическим структурам мировой культуры. Особенностью художественной поэтики казахского искусства стали опора на наследие мастеров различных стран и верований, наличие в нём многообразных мотивных линий, берущих начало в глубокой древности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуревич Л. Тоталитаризм против интеллигенции. Из истории политики тоталитарного государства в отношении к интеллигенции Казахстана. – Алма-Ата: АО «Караван», 1992. – 145 с.

2. Аннинский Л. Пройдя сквозь дебри... Олжас Сулейменов и его «Глиняная книга» // Сулейменов О. Собр. соч. : в 7 т. Т. 2. – Алматы : Атамұра, 2004. – 344 с.

ИЛЛЮСТРАТИВНЫЕ СЕРИИ К НАРТСКОМУ ЭПОСУ КАБАРДИНЦЕВ И БАЛКАРЦЕВ

Ж. М. Аппаева

Первый всплеск интереса к нартскому эпосу в Кабардино-Балкарии был связан с подготовкой в 1957 г. к празднованию 400-летия присоединения Кабарды к России. Интерес к эпическим сказаниям особенно усилился в последние десятилетия, что можно связать с ростом национального самосознания коренных народов республики. Нартский эпос, несомненно, оказал существенное влияние на становление национальной художественной школы.

Ключевые слова. Нартский эпос, профессиональное искусство, кадры художников, национальное самосознание.

ILLUSTRATIVE SERIES FOR NARTSKOMU EPIC KABARDINIANS AND BALKARS

Zh. Appaeva

The first splash in interest Nartski to the epos in Kabardino-Balkariya has been connected with preparation for celebrating the 400 anniversary of connection Kabarda for Russia in 1957. Interest to epic legends has especially amplified last decades, that, perhaps, it is possible to connect with growth of national consciousness of radical people of republic. Nartski the epos has undoubtedly rendered essential influence on development of the Kabardino-Balkarian fine arts and especially on becoming of national art school.

Key words. Nartski the Epos, professional art, the staff of artists, national consciousness.

История нартского эпоса – общего культурного достояния всех народов Северного Кавказа – насчитывает более трёх тысячелетий. У каждого из этносов собственный вариант эпоса, собственные эпические герои, правда, имена их обычно созвучны, а история жизни и героические деяния имеют много общего. Состоящий из множества сюжетных линий эпос представляет собой цельную многокрасочную картину жизни нартских героев, отличается богатством и разнообразием событий. Основными занятиями нартов были борьба с великанами, набеги на соседей с целью угона табунов коней, богатырские соревнования, охота на диких зверей, кровная месть, обильные пиршества с играми и плясками, борьба с небожителями. Главный смысл жизни нартов – добывание славы. Их влекут жажда подвигов и презрение к смерти. Причём слава ценится превыше всего. Когда нартам было предложено сделать выбор между вечной жизнью и вечной славой, они без колебаний выбрали вечную славу.

В самые последние годы интерес к нартскому эпосу в северокавказском регионе значительно возрос. В 2000 г. в Нальчике прошёл масштабный Международный научный симпозиум «Нартский эпос: проблемы и итоги на рубеже тысячелетий», который привлёк внимание учёных, как российских, так и из стран ближнего и дальнего зарубежья. Вскоре после него был учреждён Международный детско-юношеский фестиваль-конкурс по изобразительному искусству «Сокровище нартов», география которого весьма обширна и охватывает не только Северный Кавказ и некоторые регионы Российской Федерации, но и страны ближнего и дальнего зарубежья, где проживают соотечественники, потомки мухаджиров (изгнанников). Это представители северокавказских диаспор в Иордании, Турции, Сирии, Палестине, Израиле. Не остались в стороне от увлечения «Нартами» и кабардино-балкарские профессиональные художники. Ими создано немало произведений по мотивам нартских сказаний, которые представляют большую культурную ценность.



М. Успенская.

Странствия нартов. Иллюстрация к книге «Нарты. Кабардинский эпос». Москва, 1957. Бумага, акварель

Начало традиции иллюстрирования нартского эпоса положил выдающийся осетинский художник Махарбек Туганов. С этого времени ведёт отсчёт нартиада, созданная средствами изобразительного искусства. Но прошли десятки лет, прежде чем эта традиция укоренилась в других республиках Северного Кавказа.

Древний памятник устно-поэтического творчества кабардинцев и балкарцев вплоть до 1950-х гг. оставался вне творческих интересов художников, что вполне объяснимо. До этого временного рубежа здесь работали лишь приезжие русские живописцы и графики. По всей вероятности, они были мало знакомы с культурой коренных народов, и, в частности, с эпосом кавказцев. Но главную роль в отсутствии интереса к нартским историям, несомненно, сыграло то, что в послереволюционные и более поздние годы назначение искусства в стране понималось чисто утилитарно: оно должно было служить политическим целям советской власти. Так что шла ли речь о художественных выставках или о выполнении заказных работ для центра или Кабардино-Балкарии, художники должны были ограничиваться лишь темами, «отражающими историю, быт и социалистическое строительство области».

Первый всплеск интереса к эпосу адыгов был связан с подготовкой к празднованию 400-летия присоединения Кабарды к России (1957 г.). К этому времени в республике появились первые профессиональные национальные кадры художников. В течение 1956–1957-х гг. в Нальчик неоднократно приезжали мастера искусств из Москвы и Ленинграда для оказания творческой помощи местным художникам, а также для просмотра и отбора наиболее значительных произведений изобразительного искусства для их показа на декадной выставке в столице. Комиссию по отбору работ возглавлял начальник отдела изобразительного искусства главного управления по делам искусств Министерства культуры РСФСР А. Шепелюк. Просматривая в мастерских работы художников, он неоднократно выражал недоумение по поводу того, что Министерство культуры Кабардинской АССР (балкарский народ в это время находился в ссылке в Средней Азии) за-

казывает им произведения, по тематике весьма далёкие от национальных. К примеру, он порекомендовал переоформить творческий заказ на «Сказку о рыбаке и рыбке», заключённый с художником Фёдором Калмыковым, на одно из нескольких его произведений на сюжеты из нартского эпоса.

Коллектив местных художников был малочислен, тем не менее, нартиада 1956–1957-х гг. исчисляется десятками весьма оригинальных в художественном отношении произведений. К празднованию 400-летия присоединения Кабарды к России был приурочен выход в свет нескольких сборников нартских сказаний. Заказ на иллюстрирование одного из юбилейных изданий был передан известному московскому художнику Л. Файнбергу. Выбор автора, возможно, был связан с тем, что в годы войны вместе с другими известными советскими деятелями искусства он был эвакуирован в Нальчик, где познакомился с культурой кабардинцев и балкарцев. Серии цветных рисунков («Нарты», М., 1957) [9] присущи полнота охвата содержания книги и последовательность всей системы её графического оформления. Автор стремился раскрыть в иллюстрациях сюжетное многообразие древнего памятника устно-поэтического творчества кабардинцев, разнообразие чувств и характеров эпических героев. Возникла пёстрая вереница нартских образов, каждый из которых обрисован метко, сказочно ярко и красочно. Содержание иллюстраций связано с важнейшими эпизодами из эпоса, а также с его художественными особенностями. Здесь и вполне реалистические картинки, характеризующие быт нартов, и изображения сказочных чудовищ и великанов, и сцены жарких схваток противников. Богатыри на вздыбленных конях, лихо размахивающие тяжёлыми мечами, как бы демонстрируют танец боя, полный динамики и экспрессии. Действие происходит на фоне природы или архитектуры горных ущелий Кавказа. Линия и плоское цветовое пятно используются автором как основные художественные средства.

Весьма своеобразны и иллюстрации, выполненные к другому юбилейному изданию московским художником М. Успенской («Нарты. Кабардинский эпос». М., 1957) [7]. Поскольку жизнь нартов – это череда походов, войн, пиршеств, собраний, автор нередко обращается к многофигурным композициям, чтобы запечатлеть массовые сцены. Могучие богатыри из рисунков М. Успенской всегда полны неизбывной силы, а женские образы отличаются нежностью и хрупкостью. Значительное место в иллюстративном цикле отведено пейзажу. Он служит как бы камертоном, дающим эмоциональный настрой каждому воплощённому в рисунке эпизоду. Поэтичность, живую динамику придают образам воздушность пространственной среды, размытые контуры рисунка.

Особенно велик вклад в нартиаду кабардино-балкарских графиков. Одним из первых к иллюстрированию эпоса обратился ксилограф Александр Глуховцев («Нарты», Нальчик, 1962) [9]. Его гравюрам присущи черты строгой красоты, стремление к обобщению и лаконичному решению художественных задач. Каждое сказание открывается рисунком, в котором герой предстаёт в характерной для него обстановке с предметами атрибутивного характера. Богатство и яркость фантазии автора гармонично сочетаются с конкретностью, когда рисунки насыщены наблюденными деталями. Художник нарочито избегает многофигурных композиций со сценами жестоких битв, авантюрных походов и шумных собраний. Его интерпретация эпоса свидетельствует о поэтико-метафорическом освоении мира нартов. Оттого рисунки лиричны, дышат умиротворением. Иллюстративный цикл выполнен А. Глуховцевым с ювелирной отделкой каждой гравюры, с изящными концовками – растительными побегими, которые закручиваются в причудливые узоры, напоминающие национальные орнаменты. Все элементы декора искусно соединены в единый книжный организм.

Лаконизмом, выразительностью обрисовки персонажей, необычной техникой исполнения (аппликация на бумаге) выделяются иллюстрации Элеоноры Левандовской к балкарскому



А. Глуховцев.
Малечипх. Иллюстрация к книге «Малечипх и Унаджоко». Нальчик, 1962.
Ксилография

нартскому эпосу («Дебет златоликий и его друзья», Нальчик, 1973) [4]. Сильно стилизованному иллюстративному циклу присуща большая экспрессия. Фоном для подвигов героев служит мощная, эпически величественная природа Кавказа. Резкая контрастность звучных локальных цветowych пятен, точно найденные ритмы и общая декоративность композиций передают пламенное горение души героев эпоса, патетическую взволнованность повествования. Стремление обрисовать более глубоко духовное начало в нартской жизни заставило автора прибегнуть к преувеличениям и подчинить все образы одной общей – героически возвышенной – идее.

Эпическим спокойствием нартских повествований проникнуты иллюстрации Сияры Меджидовой и Якуба Аккизова к книге «Малкяр-кярарачай нарт таурухла» (Нальчик, 1966) [6]. В них отразились величие и красота жизни персонажей эпоса. Книгу украсили полосные иллюстрации и заставки. Жёсткий графический рисунок буквиз дополнен эффектными растительными отростками. С. Меджидовой и Я. Аккизовым выполнены ещё несколько серий иллюстраций к «Нартам», которые успели обрести жизнь в детских изданиях. Выбранная авторами техника граттографии не помешала красочному богатству их палитры, что, кстати, было делом непростым. Острое декоративное решение композиций основано либо на цветовых контрастах, либо на изысканных сочетаниях сближенных цветов со звучным всплеском огненно-красного. Полосные иллюстрации дополнены искусно вкомпонованными в плоскость листа названиями сказаний, шрифт которых тонко рифмуется со спецификой рисунков. Все элементы композиции отображены в строгом соответствии с художественной логикой целого. Декоративно-цветовая ткань графических листов отмечается дробностью и напоминает вышивку гладью. Нартским богатырям Меджидовой и Аккизова присущи физическая сила и мощь, индивидуальная цельность и целеустремлённость. Женские же образы отличаются изяществом и грацией.

Интерес к эпическим сказаниям особенно усилился в последние десятилетия, что, пожалуй, можно связать с ростом национального самосознания коренных народов республики.

Яркие образы нартского эпоса дали мощный импульс дальнейшему развитию местного искусства, подсказав художникам множество тем и сюжетов, и в немалой степени способствовали сложению национального стиля. Содержание эпических циклов поддаётся столь многозначному толкованию, что каждому творцу позволяет извлечь из них нужную для себя информацию и посредством неё передать волнующие его чувства. Если в прежние годы художники больше следовали «букве» «Нартов», т. е. стремились проиллюстрировать их с предельной точностью, то в последнее время их произведения приобретают всё более и более субъективный характер. К тому же трактовка сюжетов становится более разнообразной, что особенно чувствуется в таких видах изобразительного искусства, как живопись и графика. Правда, нельзя не заметить и такую закономерность: из всего богатства сюжетного материала – пиршества, собрания хасы, сцены борьбы с великанами, походы, спортивные состязания, другие, так сказать, массовые мероприятия, – художники предпочитают темы, предполагающие одно-, двух-, трёхфигурные композиции, избегая изображения крупномасштабных событий, требующих создания сложных, многофигурных композиций. И это несмотря на то, что одна из главных черт нартского эпоса – коллективизм, и эпос полон массовых сцен. Излюбленными героями кабардино-балкарских художников по-прежнему остаются Сосруко, Бадыноко, Сатаней.

В своём раннем творчестве Руслан Цримов довольно часто обращался к традиционным образам адыгской мифологии и прежде всего к нартскому эпосу («Сатаней и Бадыноко», «Насрен Длиннобородый», «Рождение Сосруко», «Малечипх»). И позже эпические сюжеты нередко дают импульс его творчеству, но теперь уже они отрываются от естественной для них почвы и приобретают абстрактный характер. Так, Пако Длиннобородый из адыгского божества, сброшенного с небес на землю, превращается в безнационального персонажа. Современным отношением к сюжетам нартского эпоса окрашены и другие произведения Цримова, которые также предполагают многозначность прочтения.



Э. Левандовская.
Нарт Сосрук. Иллюстрация к книге «Дебет
златопикий и его друзья». Нальчик, 1973.
Аппликация на бумаге

Яркие, своеобразные образы эпоса оказали значительное влияние на развитие изобразительного искусства Кабардино-Балкарии. Сюжеты из мифологии коренных народов республики весьма активно использует и художник Мурат Мисаков. Интерес к «Нартам» у него столь силён, что заставляет его вновь и вновь взяться за карандаш или кисть, чтобы запечатлеть на листе бумаги или холсте рождённых его фантазией нартских персонажей.

Художник никогда не ставил перед собой задачи создания образцов чисто этнического искусства, тем не менее, многие его произведения невольно получают некоторую национальную окраску. Особенно это касается графических листов из первой серии «Нартов». В них автор успешно выдерживает конкуренцию с другими иллюстраторами нартских сказаний. Цикл «Нартиада» сложился у него не без влияния местных художников, обращавшихся к героическому эпосу народов Кавказа. В этой серии он мыслит общечеловеческими категориями, но они приводят его к национальному.

«Нартиаду» он создал по заказу в надежде, что его рисунки украсят книгу «Нарты». В эпосе его особенно привлекли образы наших легендарных предков, сильных физически и духовно. В своих графических листах автор пытался передать стихию жизни нартского эпоса, необузданность их страстей.

Оригинальность серии Мисакова заключена не в технических или формальных новшествах, а в собственном прочтении этого выдающегося памятника культуры. Мир его нартского эпоса исполнен бурлящей энергии. Поскольку цикл адресован широкому кругу читателей, автор отказался от усложнённой образно-пластической системы. Произвольную игру образов с многозначным подтекстом, иррационализмом, характерными для живописи Мисакова, сменяет ясная картина нартской жизни. Это суровая, мощная, но одновременно и стабильная действительность.

Повышенная экспрессия рисунка и колорита присуща листу «Тлепш» (тушь, перо, акварель). Проникнутый эпическим величием бог-кузнец изображён в момент творческого вдохновения. Он куёт меч, мощью кулака высекая молнии, создающие вокруг него ореол, который, остывая, образует жемчужное ожерелье Кавказских гор. В крупномасштабной фигуре, ясных линиях композиции угадываются отзвуки античного искусства, в динамике – барокко, в этнических чертах героя – адыгское начало. Цвет ложится не по форме, а по некоему закону, заданному самим автором. Листу присуще цельное, гармоничное восприятие жизни.

Следующая графическая серия Мурата Мисакова выполнена в технике «бумага, тушь, акварель». Каждый лист выполнен тщательно, детально и отличается чётким, энергичным рисунком, ясным для восприятия, и строго продуманной композицией. Герои представлены у Мисакова в своей постоянной сущности, в испокон веков присущем нартам «вечном характере» – воинственные и смелые. Автор выбирает для иллюстрирования лишь определённые, близкие его душе мотивы и эпизоды, и стремится зримо передать глубинную сущность словесных образов. Многоплановость сюжетных линий эпоса позволяет ему очертить нужный для себя круг событий из жизни нартских героев.

Каждому листу он придаёт эпическое звучание, используя для этого монументальные средства выразительности. Говоря о колорите, нельзя не отметить такое его свойство, как суровость, аскетическую сдержанность, даже если речь идёт о радостных или торжественных моментах из нартской жизни. И это вполне оправдано для людей, весь свой век ведущих походную жизнь.

Сюжетом одного из рисунков послужил танец Бадыноко на острие кинжала. Круговая композиция служит выражением чувства единения героев. Действие построено на тонком ритмическом сопоставлении различных поз и поворотов персонажей, присутствующих во время столь необычного зрелища. Автор воспринимает текст в самом прямом смысле, изображая Бадыноко парящим над кинжалом. Чётко выписаны костюмные атрибуты, внешний облик персонажей. Декоративностью, орнаментальностью отличается кольчуга, узор прочих аксессуаров носит

национальный характер. На рисунке запечатлено застывшее мгновение. Взвихрённое же движение Бадыноко передаётся с помощью изображённых в небе орлов, описывающих круги.

Национальным духом веет от иллюстраций Юрия Алиева («Малэчыхъу», Нальчик, 1999) [5]. Динамичными, экспрессивными, без описательных подробностей предстают перед читателем герои Валерия Захохова («Нартхэр», Нальчик, 1995) [10]. Бушующие стихии и страсти, символизирующие грозные события, сменяются безмятежными картинами жизни нартов. В интерпретации «Свирели Ашамеза» (художник В. Захохов) сильно выступают черты сказочности. Действие разворачивается то на лоне природы, то на фоне архитектурных строений, колорит которых столь близок башенным постройкам ущелий Балкарии. Статичные композиции сменяются динамичными, в которых как бы подхваченные ветром всадники совершают своё путешествие, поднявшись в поднебесье. Природа исполнена столь динамической силы, что кажется, что позолоченный солнечным светом горный пейзаж несётся вслед за всадником.

Широкое эпическое полотно «Нартов» у художника Павла Пономаренко распадается на серию рисунков, во многих из которых запечатлены подвиги нартских героев в жестоких битвах («Нарт жырла бла таурухла», Нальчик, 1992) [11]. Вся их сила, вся энергия направлены на уничтожение врагов. В толковании деяний нартских богатырей художник предельно близок к безымянным авторам эпоса и сказителям.

Немногословен, наблюдателен и точен в рисунках Пётр Мамбетов («Эмегенледе къонакъда», Нальчик, 1991) [13]. События, которым придаётся сказочный характер, происходят на фоне намеченных беглым штрихом горных пейзажей или архитектурных сооружений. Любовные сцены, полные поэзии и лиризма, чередуются с картинами подвигов нартских героев.

К иллюстрированию «Нартов» активно обращались и графики-станковисты. «Адыгская сюита» Михаила Горлова – это своего рода странствие духа по стране нартов. Эпические темы причудливо переплетаются в них с современностью. Элементы нартской жизни под пером художника начинают обретать своеобразные очертания. Эпизоды из жизни нартов служат для графика как бы канвой для выражения собственных философских концепций.

Стремление к разнообразию и многогранности оркестровки основного мотива приводит к дробности, фрагментарности композиции, богатству и многозначности подтекста. Автор стремится понять процесс функционирования мира нартов и одновременно передаёт своё отношение к нему.

Все предметы в серии можно рассматривать и как реалии конкретной действительности, и как символы. В каждом из восьми максимально насыщенных информацией листов доминирует одна из тем, которую М. Горлов пытается раскрыть, опираясь на мотивы и сюжеты древнего эпоса. Один из листов заполнен множеством лиц нартских персонажей, выполненных в острой, гротескной манере. В нём автор больше тяготеет к этнографизму. Другой лист, формально близкий первому, переводит разговор в плоскость культурологии. Здесь иконографическую галерею нартских персонажей заменяют загадочные маски, в определённом ритме чередующиеся с древними адыгскими орнаментами. В нескольких других листах цикла в изобразительный текст вписывается и образ самого художника, размышляющего о судьбах национальной культуры. И последний, восьмой, лист как бы перекидывает мостик из древнего мира нартов в нашу современность. Нартский герой, восседающий на коне с вплетёнными в гриву бронзовыми колокольчиками, органично связан с современным пейзажем.

Графический цикл «Нартская сюита» свидетельствует о стремлении художника понять процесс функционирования мира нартов, уловить главный смысл их существования. В то же время в нём видна позиция самого автора, его отношение к изображённому, его попытка оценить то культурное наследие, которое досталось от них их потомкам, ныне живущим.

Это далеко не полный перечень произведений кабардино-балкарских художников, созданных по нартским сюжетам и мотивам. Эпические повествования, несомненно, оказали



П. Мамбетов.
В кузнице Дебета.
Иллюстрация
к книге «Нарты».
Нальчик, 1991.
Тушь, перо

существенное влияние на развитие кабардино-балкарского изобразительного искусства и особенно на становление национальной художественной школы. Обращаясь к древним нартским историям, художники старались окрасить их современным видением прошлого, либо придав своим творениям национальный колорит, либо работая в духе интернационального маньеристского стиля. Лучшие произведения из кабардино-балкарской нартиады не только обогатили национальное искусство, но и внесли существенный вклад в мировую сокровищницу, тем самым вписали нашу республику в единое мировое культурное пространство.

Сегодня уже можно говорить о том, что в какой-то степени начинает вырабатываться определённый иконографический тип того или иного персонажа. Таким образом, представление об образах нартских героев жители республики могут почерпнуть не только из текстов сказаний, но и из произведений изобразительного искусства.

¹ Центральный Государственный архив КБР, ф.777, оп. 1, д.12, л.14.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аппаева Ж.М. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство Кабардино-Балкарии. – Нальчик, 2007.
2. Аппаева Ж.М. Свет и тени мира нартов // Художник. – 2001. – № 1. – С. 39–41.
3. Аппаева Ж.М. Нартский эпос // Декоративное искусство. – 2013. – № 4. – С. 36–41.
4. Дебет златоликий и его друзья. – Нальчик, 1973. Художник Э. Левандовская.
5. Малэчыхъу. – Нальчик, 1999. Художник Ю. Алиев.
6. Малкъар-къарачай нарт таурухла. – Нальчик, 1966. Художники С. Меджидова и Я. Аккизов.
7. Нарт хъыбархэр. – Нальчик, 1945. Художник Н. Смольянинов.
8. Нарты. Кабардинский эпос. – М., 1957. Художник М. Успенская.
9. Нарты. – Нальчик, 2002. Художник Л. Файнберг.
10. Нарты. – М., 1957. Художник Л. Файнберг.
11. Нарты. – Нальчик, 1962. Художник А. Глуховцев.
12. Нарты. Сказания о древних героях. – Нальчик, 1995. Художник В. Захохов.
13. Нартхэр. – Нальчик, 1995. Художник В. Захохов.
14. Нарт жырла бла таурухла. – Нальчик, 1992. Художник П. Пономаренко.
15. Свирель Ашамеза. – Нальчик, 1990. Художник В. Захохов.
16. Сокровище нартов. – Нальчик, 1980. Художник А. Глуховцев.
17. Эмегенледе къонакъда. – Нальчик, 1991. Художник П. Мамбетов.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ МОЛДАВСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ ДЛЯ ДЕТЕЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

В. П. Кравченко

В статье рассмотрены иллюстрации для детских книг, выполненные молдавскими художниками в послевоенный советский и постсоветский периоды. Большинство из них были экспонатами художественных выставок национального и международного уровня и ныне составляют культурное наследие Молдовы. Внимание уделяется вопросам влияния художественных тенденций на молдавскую книжную графику и эволюции национальных традиций в иллюстрировании детской литературы.

Ключевые слова. Иллюстрация, детская книга, сказка, акварель, гуашь, тушь-перо, линогравюра, смешанная техника, стилизация, декоративный стиль.

ARTISTIC FEATURES OF THE MOLDAVIAN CHILDREN'S BOOK ILLUSTRATIONS FROM THE SECOND HALF OF THE XXTH CENTURY

V. Kravchenko

In the paper, illustrations for children's books executed by Moldavian artists of the Soviet and post-Soviet periods, are examined. Most of the artworks were shown at the art exhibitions of national and international level and could be considered part of the cultural heritage of Moldova. Also, the influence of artistic trends on the Moldavian book graphics and the evolution of national traditions of illustrating children's literature, are considered.

Key words. Illustration, children's book, folk-tale, watercolor, gouache, pen-and-ink, linocut, mixed technique, stylization, decorative style.

Искусство иллюстрации детских книг, являющееся частью книжной графики, достигло в Молдове высокого уровня развития, но оно мало исследовано [14; 16]. Актуально изучать книжную иллюстрацию для детей как сложившийся вид искусства, имеющий свои этапы развития и творческую проблематику в общем контексте молдавского изобразительного искусства.

Начальный этап развития молдавской книжной иллюстрации для детей составляют два послевоенных десятилетия, с конца 1940-х по первую половину 1960-х гг. Система взглядов на книжную иллюстрацию складывалась постепенно.

Книжная графика первых послевоенных лет формально и по идейному содержанию не отличалась от живописи. Художественная иллюстрация вынуждена была существовать в рамках одного исторически обусловленного вида реализма и, в более узком значении, станковизма [2, с. 37–38; 11, с. 34]. Иллюстрировались в основном произведения русских классических писателей и поэтов – А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и др. Предпочитались техники тоновой иллюстрации – уголь, карандаш, тушь и акварель (Б. Широкоград, Л. Григорашенко, Б. Несведов, Я. Авербух). В лучших сериях художникам удаётся в визуальном пространстве, ограниченном пятью – десятью листами, создать драматическую ситуацию и придать персонажам черты индивидуальности.

Со второй половины 1950-х гг. ускорился темп книгопроизводства, резко возросли тиражи. Появилось много новых иллюстраций к произведениям классических и современных писателей и поэтов. Внешний и внутренний вид массовой книги определялся сочетанием простоты оформления и высокого уровня исполнительского мастерства. Тоновая иллюстрация уступала место лапидарному рисунку тушью, более подходящему для репродуцирования. Приёмы тщательного исполнения вытеснялись эскизностью манеры [11, с. 40]. Характерным



Б. Г. Несведов.

Иллюстрация к стихотворной поэме Е. Букова.

«Сказание об Андриеше». 1953.

Бумага, темпера. 28,5x22,5.

Из собрания Национального художественного музея Молдовы, Кишинёв

для книжной графики этого периода признаком были работы тушью в разных вариациях техники (Л. Григорашенко, Б. Несведов, И. Богдеско, Я. Авербух, Е. Мерега), получивших распространение в книгах для детей широкого жанрового диапазона. Опыт показал, что эмоциональное содержание детского рисунка не обусловлено единственно богатством красок. Рисунки чёрной, цветной акварелью и рисунки углём не утратили привлекательности для художников. Интересны графические листы на тему произведений молдавского писателя-классика В. Александри (И. Богдеско, И. Виеру) и на тему молдавских народных сказок (Л. Григорашенко, Б. Несведов, И. Виеру). Техника линогравюры была впервые опробована И. Виеру в иллюстрациях к сказке И. Крянгэ и Г. Зыковым – к поэме по мотивам молдавского фольклора.

В развитии молдавской книжной иллюстрации 1950-х и начала 1960-х гг. особое место занимает творчество Бориса Георгиевича Несведова (1903–1963). Художник удачно сочетал реализм ситуации, элементы гротеска и декоративный принцип организации книжного листа. Иллюстрации темперой и гуашью раннего периода, а также более поздние иллюстрации в комбинированной технике (акварель, тушь, цветной карандаш) оригинальны по декоративности цветового решения. Штриховые иллюстрации тушью и пером отличаются композиционной пластикой и отточенным рисунком и в этом схожи со старинными немецкими гравюрами [8; 9, с. 4, 26–27; 13, с. 4, 65–67; 12, с. 37–41].

Б. Несведов не последовал устоявшемуся станковому принципу иллюстрирования, имитирующему живопись, адептом которого был, например, Леонид Павлович Григорашенко (1924–1995), художник-баталист, иллюстрировавший молдавские сказки в 1950-е гг. Задача, решаемая Григорашенко в книжных иллюстрациях, как и в станковых композициях, – создание убедительных образов на основе жизненного подобию [3, с. 33, 55; 13, с. 4–5, 39–41]. Стараясь передать психологическое состояние героев, Григорашенко сосредоточил внимание зрителя на выражениях лиц. Несведов же не пересказывал историю, а раскрывал её суть, предпочитая типологическое описание психологическому, проявляя смелость фантазии, но следуя правде событий.

Иллюстрации Б. Несведова предвосхитили художественные опыты в местном книгоиздании начала 1960-х гг., в которых применены элементы старинной книжной графики. Это относится и к известному изданию сказки И. Крянгэ «Кошелёк с двумя денежками» с иллюстрациями Ильи Трофимовича



А. А. Колыбняк.
Иллюстрация к сказке
Н. Дабижи «Комарик
Рикэ». 1979.
Бумага, акварель, тушь.
27,8х46,4.
Из собрания Национального
художественного музея
Молдовы, Кишинёв

Богдеско (1923–2010). Каждый элемент внешнего и внутреннего облика книги выполнен художником от руки и составляет часть единого композиционного замысла. Важным средством визуального рассказа является и рукописный текст книги. Полууставный шрифт, написанный ширококонечным пером, создан на основе начертаний из старинных фолиантов. Связующей нитью между текстом и линогравюрными рисунками служат орнаменты, вдохновлённые мотивами молдавской народной архитектуры [4, с. 7–8; 9, с. 4–5, 39–41].

Редки случаи, когда одно произведение или серия становится поворотной точкой в развитии искусства. В отношении иллюстраций к книге «Кошелёк с двумя денежками» этот тезис применим, так как никому до И. Богдеско не удавалось создать в книге подобного единства литературы и искусства. В последующие годы Богдеско иллюстрировал произведения национальной и мировой литературы, придерживаясь реалистического метода изображения и избегая стилизации [2, с. 24–25, 87, 176; 4; 7, с. 12–13, 18–20; 13, с. 4, 65–67].

В первой половине 1960-х гг. улучшались социально-экономические условия для создания книг, продолжался рост тиражей. Книга для детей воспринималась уже как полноценный культурный продукт и как поле для художественного эксперимента. Хотя интерес к повседневной жизни и характерам поколения сохранился, процессы художественного обобщения и поиска происходили уже на другом уровне. Главными чертами изображения в книге стали декоративность, цветовая яркость, плакатная броскость. Игровой тон брал верх над чистой повествовательностью.

Популярность приобретали техники ксилографии и линогравюры, отвечающие стандартам высокой печати, особенно после международного успеха книги И. Богдеско «Кошелёк с двумя денежками» (Л. Беляев, П. Мудрак, Г. Зыков, И. Виеру, Г. Димитриу). Язык гравюрной иллюстрации, предполагающий декоративное обобщение, усиливал смысловую напряжённость текста как современного, так и ретроспективного характера.

Благодаря короткому потеплению международных отношений, в книжную иллюстрацию проникли западные веяния, даже такое направление, как модернизм, которое считалось чуждым советскому искусству. Широко использовалась плоскостность, а также элементы журнально-комиксной и мультипликационной карикатуры (Б. Несведов, Н. Макаренко, А. Штаркман). Появился новый тип иллюстраций в лаконичном стиле, с использованием двух цветов. Такие иллюстра-

ции чаще всего выполнялись тушью (чёрные линии) и гуашью (цветные пятна). Для придания выразительности многоцветным рисункам были опробованы комбинированные техники: акварель, гуашь, тушь по отдельности и в разных сочетаниях (И. Виеру, А. Штаркман, Л. Янцен). Иллюстрации публиковались в многочисленных изданиях молдавской советской поэзии и прозы для детей, произведений Гр. Виеру, А. Бусуйока, Л. Деляну, Ф. Миронова и др.

Молдавская книжная графика входила в общее русло русской и прибалтийской книжной графики. Традиции русского искусства сказывались в реалистической основе изображений, латвийские мастера давали пример использования уплощённых изображений, а находки эстонцев влекли к обретению своего опыта шрифтовой композиции. Наиболее ощутимым было воздействие литовских художников – в линогравюрных иллюстрациях и в стилях оформления изданий, особенно поэтических собраний [2, с. 54–55, 99–102, 103–107]. Отклонения от реалистического метода и условность пластического языка, которые в предыдущие годы рассматривались идеологами как вредное влияние искусства модерна и авангарда, стали достижениями периода.

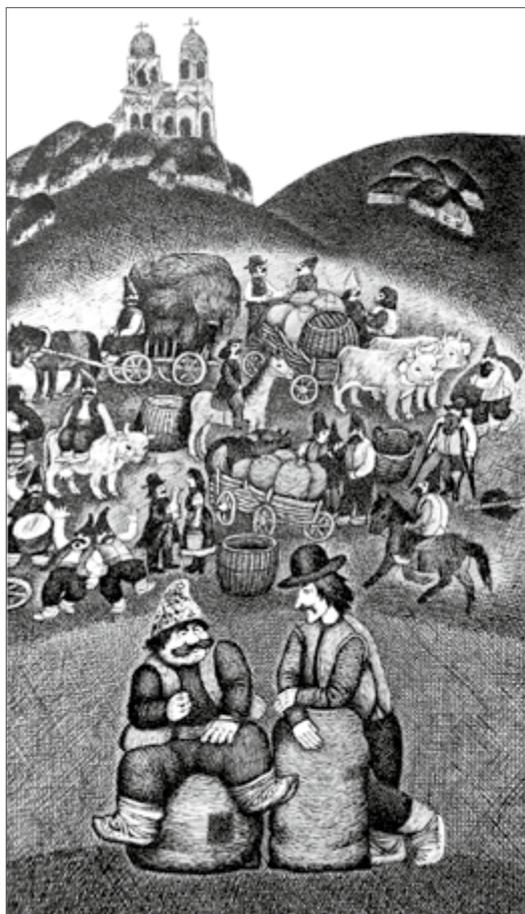
Следующий этап развития молдавской художественной иллюстрации приходится на конец 1960-х – конец 1980-х гг. Этот период оказался самым продуктивным, породив многообразие выразительных форм. Тиражи книг становились всё более массовыми, и статус профессии иллюстратора детских книг повышался. Иллюстрация развивалась внутри эволюционного процесса советской графики и в контексте международной художественной иллюстрации для детей.

Уже в конце 1960-х – первой половине 1970-х гг. книжная иллюстрация приобрела самостоятельное значение в молдавском изобразительном искусстве. Лапидарность и плоскостность постепенно утрачивали актуальность на фоне усложнения облика детской книги. Учитывалось не только зрительное восприятие читателя, но и его мышление, способность переживать сложные эмоции. Востребованной становилась высокая культура художественного исполнения [1, с. 6; 7, с. 12]. Обыденное и фантастическое приобретало философский подтекст благодаря ориентации на традиции искусства прошедших эпох.

В этот период активно иллюстрировал детские книги известный молдавский живописец Игорь Дмитриевич Виеру (1923–1988). Переосмыслив собственные поиски в живописи и тенденции графического искусства, И. Виеру воплотил



И. Д. Виеру.
Иллюстрация к молдавским народным рассказам
о Пэкалэ и Тындалэ. 1966.
Бумага, линогравюра, гуашь. 25,7 x 20,5.
Из собрания Национального художественного музея
Молдовы, Кишинёв



Л. К. Домнин.
Иллюстрация к молдавским народным рассказам
о Пэкалэ и Тындалэ. 1980.
Бумага, тушь, перо. 45,0 x 32,3.
Из собрания Национального художественного музея
Молдовы, Кишинёв

их в интересных книжных работах. Не только внешняя сторона происходящего, но и атмосфера действия являлась предметом авторского интереса. Если первые иллюстрации художника, которые датируются серединой 1950-х гг., выполнены в реалистических традициях рисунка, то в последующих работах проявилось тяготение художника к декоративному обобщению форм на основе традиций народного искусства. Избега стилизаторства и угловатой схематизации, распространённых в книжной графике 1960-х гг., И. Виеру искусно сочетал шаржированный рисунок с пастозной манерой письма. В более поздних работах использована прорисовка объёмов в сочетании с комиксной и лубочной стилизацией [7, с. 15, 48–51; 9, с. 5, 17–19; 13, с. 6–7, 30–33; 17].

В советской книжной графике происходило разделение иллюстрации в соответствии с особенностями литературных произведений (повествовательный, романтический, метафорический типы) [2, с. 59–144]. В работах молдавских художников отчётливо проявилась романтическая тенденция, выражающая стремление к поэтизации действительности, к наделению эмоциональной силой событий, образов, важных деталей [1, с. 12]. В иллюстрациях разных направлений становились отчётливыми элементы гротеска. Новые художественные принципы проявлялись как в иллюстрациях мировой литературной классики, так и в иллюстрациях молдавского фольклора (отдельные издания и сборники народных сказок и баллад) и произведений современных молдавских писателей и поэтов – Гр. Виеру, Сп. Вангели, И. Друцэ и др.

Об усложнении выразительности книжной графики свидетельствуют иллюстрации Георгия Николаевича Врабие (р. в 1939), где шаржированные фигуры и объекты образуют витиеватую сеть из линий и пятен. Приём как бы небрежного исполнения не исключает продуманной логики рисунка, освобождённого от повествовательных излишеств. Во многих иллюстрациях в технике офорта и акватинты узнаваемы готические мотивы, а цветовая выразительность иных работ связана с живописью Анри Матисса [1, с. 12–23, 31, 39; 2, с. 93, 178; 7, с. 13, 52–57; 9, с. 6, 20–21; 13, с. 7, 34–35].

Интерес к примитиву, получивший развитие в молдавском искусстве 1960–1970-х гг., отразился в иллюстрациях Олега Васильевича Земцова (р. в 1940). Стилистика европейской авангардной живописи конца XIX – начала XX вв. сочетается с цветовой сочностью мазка. В тяготении к сложной многоплановости образного построения художник придумывал остроумные сюжетные ходы, не отклоняясь от фабулы [7, с. 14, 72–77; 13, с. 9, 45–46].

В целом, для книжной графики стали характерны углубление образного мышления и расширение творческих задач художников, которые осваивали возможности смешанных техник в создании оригинальных фактур. Получила новое развитие подзабытая станковая традиция иллюстрирования книги, например, в акварелях Э. Килдеску [7, с. 15–16, 90–95; 13, с. 8, 50–52]. Сатирическая тенденция в графике наиболее ярко проявилась в работах художника-мультипликатора Леонида Константиновича Домнина (1936–2014), творческий метод которого основан на акцентировании юмористического в персонажах. Авторские рисунки выразительны по живой передаче характеров, изысканны по цвету, свежи в материале и отлично вкомпонованы в страницу, составляя цельный графический ряд [7, с. 15, 66–71; 9, с. 22; 13, с. 7–8, 42–44].

Специфика юмора, близкого к площадной буффонаде, раскрыта в сценах Филимона Алексеевича Хэмурау (1932–2006), наиболее полно представившего сказочно-фольклорное наследие края. Многофигурные композиции, исполненные в смешанной технике, насыщены повторяющимися растительными и животными мотивами, заимствованными из народного искусства. Образные характеристики подсказаны витражами, народными картинками и фресками эпохи Ренессанса. Графические листы отличаются сложным фабульным действием и сходны с ожившими декорациями [2, с. 113, 196; 7, с. 15, 156–159; 9, с. 7, 34–35; 10, с. 17, 24–26; 13,

с. 8–9, 88–90]. Среди других видных художников, в работах которых подчёркнуты сатирические интонации, – П. Мудрак [2, с. 111, 189; 9, с. 6, 24–25] и А. Святченко [7, с. 16, 132–135; 9, с. 29; 13, с. 11–12, 78–79].

Одним из самых известных мастеров искусства книги Молдавии, которых вдохновляла как эстетика Ренессанса и европейского экспрессионизма, так и традиции национального искусства, был Исая Григорьевич Кырму (1940–2015). Иллюстрации, предназначенные детям всех возрастных категорий, выполнены в разных комбинированных художественных техниках, их отличают динамичность, контрастность цветовой гаммы, характерная стилизация. Элементы гротеска отличают и иллюстрации камерно-лирического направления. Разнообразные свето-теневые эффекты придают сюжетному повествованию особый подтекст. Поздние иллюстрации И. Кырму напоминают живописные полотна по размытым очертаниям и яркому колориту [6; 7, с. 14, 102–109; 9, с. 23; 13, с. 10, 58–61].

В отличие от И. Кырму, Алексей Афанасьевич Колыбняк (р. в 1943) придерживается ретроспективного реалистического метода. Меткость рисунка выражает тонкость психологической обрисовки персонажей, а поэтичность видения не противоречит познавательности иллюстраций. Чёрный цвет – выразительный элемент, отличающий иллюстрации к произведениям молдавского фольклора, – сближает композиции с молдавским ковром [7, с. 14, 96–101; 13, с. 9–10, 56–57; 15].

В конце 1970-х гг. увеличивалось число издательских коллекций, оформленных с расчётом на потребителя определённой возрастной категории. Иллюстрировалась литература для детей всех жанров, особенно переводная. Предпочтение отдавалось не плоской, а объёмной форме, не локальному пятну, а оттенкам цвета. Вместе со стандартизацией и типизацией изданий и средств выразительности, в рисунках, к сожалению, иногда наблюдалась шаблонность приёмов [5, с. 16]. Негативным моментом была чрезмерная акцентировка пластических аспектов изображения, приводившая к разрыву иллюстрации с адресатом. Возвращение функциональности иллюстрации происходило в рамках внедрения гротеска в книжную графику.

Карикатурность стала чертой искусства начала 1980-х гг. Многообразие шутки раскрыто в книжной графике Алексея Глебовича Саинчука (р. в 1943), которого особенно интересовало творчество художников Прибалтики. Изображаемое превращено в добродушный шарж. В сценах приобретают значение красноречивая деталь и характерный жест, не перегружающие образ содержательными подробностями. Персонажи вовлечены в действие, иллюстрирующее один или несколько эпизодов. Гибкий, иногда как бы вибрирующий контур, и звонкие цвета придают рисункам особую динамичность [7, с. 16, 128–131].

Известно, что из-за единого источника информации даже те карикатуры, которые отличаются высокими художественными качествами, теряют оригинальность. Остроумные идеи А. Саинчука, хотя и являются вариацией уже известной, небанальны. Представлен визуальный юмор, качественно отличающийся от журнально-комиксных стандартов немногословием, ставкой на идею, не допускающую тривиальность. Графические серии с элементами комикса, карикатуры и мультфильма создавали также Л. Домнин, И. Кырму, А. Смышляев.

Во второй половине 1980-х гг. в свет вышло много книг, заслуживающих внимания высоким искусством иллюстрирования. Книжная графика приравнивалась к станковой живописи по силе художественного выражения, что определило стирание границ между стилевыми направлениями. В работе с произведениями разных литературных жанров всё чаще использовались неповторимые комбинации художественных техник. Синтез выразительных элементов достигался на основе обогащения изображения пространственными эффектами. Для многих серий характерно сочетание живописности письма с экспрессивностью линий. В иллюстрацию возврати-



*И. Г. Кырму.
Иллюстрация к стихотворению Гр. Виеру «Мама». 1990.
Бумага, пастель. 56,5х40,5.
Из собрания Национального художественного музея
Молдовы, Кишинёв*

лась станковая форма [5, с. 17–19]. Индивидуальность автора, которая проявлялась в сложной образности композиций и в манере их исполнения, порой уводила художника от учёта детского восприятия.

Особо интересными экспериментами привлекала иллюстрация молдавского фольклора (И. Виеру, И. Кырму, И. Богдеско, Ф. Хэмуруару, А. Святченко, Л. Домнин, М. Бачинский). Новаторскими решениями выделялись иллюстрации к произведениям современных молдавских писателей и поэтов Гр. Виеру, Сп. Вангели, А. Сучевяну, а также к произведениям современной литературы Прибалтики и стран Запада. Рисунки выполнялись как в техниках акварели, гуаши и туши с использованием стеклографа и аэрографа (А. Саинчук, А. Смышляев), так и литографии (И. Северин), пастели (А. Саинчук, Н. Даниленко, В. Маляренко).

Иллюстрации книг для детей младших возрастов отмечены игровым характером, создаваемым приёмами динамического контраста гротескных форм, а также разбивкой листа на участки для представления развития действия во времени. Иллюстрации акварелью и тушью М. Бруник к учебным изданиям узнаваемы по тщательному рисунку и вниманию к линейной перспективе [7, с. 34–37].

Молдавская иллюстрация прошла путь от картины с выставкой, репродуцированной в книге, до графического изображения, выполненного с учётом особенностей конкретной книги. Большинство изменений связаны с художественным экспериментом при главенстве реалистического метода. Влияние западных концепций оправдывалось подходом к книге для детей как отдельному виду художественной продукции.

По сравнению с предшествующими периодами более существенную роль во внедрении экспериментальных идей сыграли национальные графические школы Литвы и Эстонии,

которые достигли расцвета в конце 1980-х гг. Некоторые приёмы и методы выразительности были заимствованы молдавскими иллюстраторами из работ польских, чешских, словацких и восточнонемецких мастеров. В творчестве И. Виеру, Г. Врабие, И. Кырму отчётливо проявились элементы национального искусства Румынии, как старинного, так и современного.

С обретением независимости республикой в 1991 г. началась новая эпоха и для книжного искусства. Преобразования, связанные с законом о национальном языке и введением в печатных изданиях латинского алфавита вместо кириллического, привели к изменениям в художественных решениях иллюстраций. Это произошло не сразу по причине материальных трудностей. Развитие книжной графики сопровождалось ростом издательского дела и полиграфического производства. Появление коммерческого рынка способствовало обретению новой функции иллюстрации – привлечь внимание покупателя.

В книжной иллюстрации для детей активизировался гротеск, сохранивший значение благодаря открытости и доступности. Духу нового времени соответствовала как лёгкая шутка, так и сатира, сарказм. Элементы шаржа свободно сочетались с романтическими интонациями и документальными подробностями. Распространёнными оставались рисунок тушью и акварелью в разнообразных вариациях манеры (А. Саинчук, А. Смышляев, В. Мовиляну), а также живописный рисунок пастелью (И. Кырму, И. Морару, А. Маковой). Выделяются оригинальностью решений иллюстрации на темы произведений национальной литературы, выполненные в техниках офорта (Е. Завтур, С. Замша).

Эксперименты в художественной иллюстрации являются квинтэссенцией новаторских изысканий в искусстве. Новое в содержании и в стилистике искусства книги для детей связано с талантливой переработкой зарубежного опыта, перенесённого на национальную почву.

С точки зрения художественного процесса молдавская книга для детей впитала в себя многие тенденции изобразительного искусства, она всегда сторона принимающая и никогда – дающая. Коллективный опыт иллюстрирования детской литературы 1950–1970-х гг. можно условно разделить на три направления – живописное, графическое и театрально-декорационное – относительно той области «большого» искусства, из которой заимствована конкретная художественная тенденция, метод, подход. В 1950-х гг. сформировались два направления – живописное (Л. Григорашенко) и театрально-декорационное (Б. Несведов), в последующие годы к ним добавилось и графическое (И. Богдеско). Поначалу графическая идея была прямо противопоставлена живописно-декорационному комплексу, отрицая «стилизаторство» и «украшательство». С другой стороны, на 1960–1970-е гг. приходится расцвет декоративно-стилизаторских тенденций в искусстве детской книги СССР. В молдавской книге для детей новые подходы к жанру наиболее ярко отразились в работах И. Виеру, свободно сочетавшего живописный и декоративный методы.

На протяжении 1970–1980-х гг. все три тенденции в той или иной степени синтезировались в книжном творчестве

молдавских художников, которые разнообразили книгу для детей изобразительными приёмами из других видов искусства (Л. Домнин – карикатура и мультипликация, Ф. Хэмурау – сценография и монументальная роспись). В иллюстрациях ценились необычность творческого замысла и новизна в подаче материала. Буквальное следование сюжету уступало место самовыражению художника на заданную тему (И. Кырму, Г. Врабие, Ф. Хэмурау). Положение о том, что иллюстрация к детской книге является особым видом художественного творчества, стало постулатом.

С начала 1990-х гг. художники обрели свободу в выборе выразительных средств и способов подачи материала. Иллюстрация призвана теперь не поучать через убеждение, а воспитывать, развлекая. Проявляется тенденция к обновлению арсенала выразительных средств, необходимого в современной книжной графике для детей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронова О. Георге Врабие. – Кишинев: Литература артистикэ, 1981. 96 с.
2. Ганкина Э. Художник в современной детской книге. – М.: Советский художник, 1977. 216 с.
3. Гольцов, Д. Леонид Григорашенко. – Кишинёв: Литература артистикэ, 1981. 86 с.
4. Гольцов Д. Илья Богдеско. Иллюстрация, каллиграфия, станковая графика, рисунок, монументальное искусство. – М.: Советский художник, 1987. 148 с.
5. Ескина Е. Московская иллюстрация детской книги в 1960–1980-х годах: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М.: МГУ им. М. Ломоносова, 2013. 23 с.
6. Исая Кырму. Книжная графика. / пред. Е. Лунгу. – Кишинев: Литература артистикэ, 1982. 72 с.
7. Книжная графика Молдавии. / сост. Р. Акулова. – Кишинев: Литература артистикэ, 1986. 180 с.
8. Кравченко В. Детские иллюстрации Бориса Несведова // В: Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. – М.: 2015. – № 3 (124), с. 104–114.
9. Молдавские художники – детям / сост. Л. Ильяшенко. – Кишинев: Лумина, 1970. 40 с.
10. Филимон Хэмурау. Театр, кино, живопись, витражи, мозаика, графика / сост. Е. Барашков. – Кишинев: Литература артистикэ, 1986. 80 с.
11. Чегодаев А. Художник и книга // Искусство книги 1958/60. Вып. 3. – М.: Искусство, 1962. – С. 33–42.
12. Шишкан К. В мастерской чудадея. Борис Несведов – человек и художник. – Кишинев: Штиинца, 1995. 76 с.
13. Художники молдавской советской книги / сост. Б. Брынзей. – Кишинев: Лумина, 1977. 102 с.
14. Vrabie Gh. Arta graficii de carte pentru copii. В: Arta 1998. Chişinău: ASM, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor. – С. 10–15.
15. Vrabie Gh. Arta graficii de carte pentru copii în viziunea artistului plastic A. Colîbneac. В: Literatura şi arta. Chişinău: 1999, 17 iunie. – С. 6.
16. Vrabie Gh. Arta graficii de carte a Republicii Moldova din a doua jumătate a secolului XX. В: Arta 2003. Chişinău: ASM, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor. – С. 65–68.
17. Vrabie Gh. Arta graficii de carte în creaţia lui Igor Vieru. В: Arta 2001. Chişinău: ASM, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor. – С. 78–83.



ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ТАТАРСКИХ САТИРИЧЕСКИХ ЖУРНАЛОВ: К ВОПРОСУ О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ТРАДИЦИЙ

Л. Н. Дони́на, Ф. Г. Вагапова

В статье рассматривается сатирическая графика в журналах «Яшен» и «Ялт-юлт», издаваемых в Казани в начале XX в. На основании анализа первых сатирических журналов выявлено, что на этом этапе были заложены традиции их художественного оформления – тематические разделы, включающие статью и графическую иллюстрацию с краткими комментариями, которые нашли продолжение и творческое развитие в оформлении журнала «Чаян».

Ключевые слова. Сатирический журнал, сатирическая графика, карикатура, жанр, тематические разделы.

GRAPHIC DESIGN TATAR SATIRICAL MAGAZINE: THE QUESTION OF CONTINUITY OF TRADITIONS

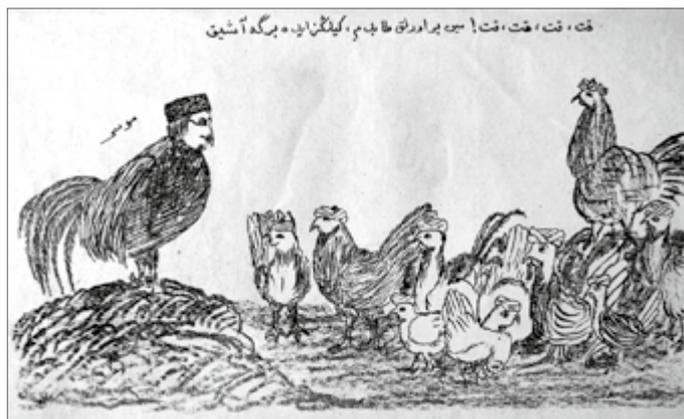
L. Donina, F. Vagapova

The article discusses the graphics in the satirical magazine “Yashen” and “Yalt-yult” published in Kazan in the early XX century. Based on the analysis of the first satirical magazine revealed that at this stage were laid down traditions of their decoration – thematic sections, including paper and graphic illustrations with brief comments, which were a continuation and creative development in the design of the magazine “aspiration”.

Key words. Satirical magazine, a satirical drawing, caricature, a genre thematic sections.

Появление печатных периодических изданий сатирического направления на родном языке в культуре татарского народа было неслучайным, так как уже в фольклорных произведениях средствами сатиры бичевались негативные явления, проявлявшиеся в обществе. До появления печатных изданий в среде шакирдов медресе выпускались рукописные экземпляры газет и журналов, где в сатирической форме велась борьба против действия правительства или священнослужителей. К выпуску таких рукописных изданий имел отношение и будущий татарский поэт Габдулла Тукай [2, с. 11]. Особую популярность завоевывают сатирические журналы в период революционной ситуации 1905 г., когда в Казани начинают издаваться журналы «Яшен» (1908–1909) и «Ялт-юлт» (1910–1918).

Персонажами журналов были муллы и духовенство, чиновники, баи и кулаки. В статьях высмеивались свойственные им пороки: консерватизм, двуличие, жадность, глупость, чванство, корыстолюбие и др. Статьи сопровождалась иллюстрациями, в создании которых принимали участие профессиональные и непрофессиональные художники. К сожалению, мы не можем перечислить их имена, поскольку для татарской культуры исследуемого периода была характерна анонимность творчества – результат теологического мировоззрения. Надо сказать, что именно на первых этапах были заложены традиции художественного оформления сатирических журналов. Прежде всего, это тематические разделы, включающие статьи и иллюстрации с подрисовочными подписями в форме диалога или реплики. Становится традиционным, что иллюстрации выполнялись исключительно в графике. Однако для печати каждого номера применяли определённый цвет краски (чёрный, красный, зелёный, реже синий), иногда в одном номере могли использоваться два-три цвета. Всё это нашло преемственность в оформлении журнала «Чаян» («Скорпион»), который начал выходить в Казани с апреля 1923 г. на татарском языке.

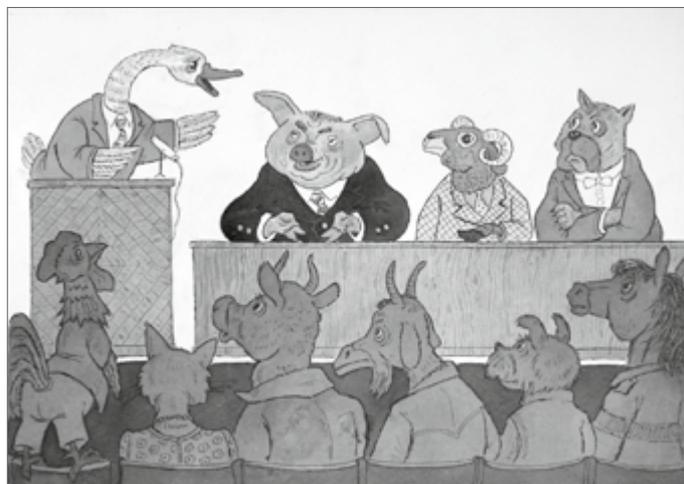


– Кукареку, кукареку! Я нашёл зёрнышко, идите все сюда, вместе поклеем!
«Яшен». 1909. № 7

Редакторами и авторами статей журналов «Яшен» и «Ялт-юлт» были драматург Г. Камал и поэт Г. Тукай. В оформлении, прежде всего в определении тематики рисунков и карикатур, принимали участие многие члены авторского коллектива, но главная роль в этом процессе оставалась за художниками.

Большой вклад в развитие татарского печатного книжного искусства внёс Г. Камал, он специально изучал полиграфию и типографское дело [3, с. 58]. Общее количество рисунков, выполненных мастером, превышает две сотни [1, с. 13]. Г. Камал стоял у истоков традиций культуры татарской сатирической графики, хотя он и не имел специального образования. Работы художника можно характеризовать «как документальный источник» эпохи: достоверно переданы элементы народного и городского костюма; узнаваемы улицы Казани или интерьеры татарского дома, ставшие фоном для сюжетов. Детали, композиционно или графически выявленные в иллюстрациях, приобретают значение в контексте статей или подрисовочных подписей. Ряд иллюстраций носит характер самостоятельного сюжетного рисунка.

Первым тематическим разделом журналов являлись карикатуры на политических и общественных деятелей и мусульманских депутатов Государственной думы. Г. Камал является автором серии «Портреты известных людей», для которой характерна передача портретного сходства, что по-



Э. Б. Гельмс.
– Товарищи! Наша Свинья – птица большого полёта...
«Чаян». 1989. № 21. С. 7.
Бумага, акварель, тушь, перо. 33х44,5 29х40,5.
Из частного собрания Р. Э. Гельмс, Казань

вышает политическую сторону сюжета. В некоторых карикатурах художник смешивает фантастическое и реальное, в результате люди превращаются в животных, предметы приобретают человеческий облик. Например, он изображает богача Габдрашита Ибрагимова («Яшен», 1908, №1) в образе хищной птицы с человеческой головой, закутанной в чалму. Карикатура сделана в ответ на поездку Ибрагимова в Японию, с якобы миссионерской целью обратиться японцев в мусульманскую веру. Рисунок подписан «Охотник за капиталом птица Гибрагим». В журнале «Яшен», 1907, №7 карикатура посвящена Мусе Бигиеву, поднявшему тревогу из-за мелкой ошибки, допущенной при издании Корана. Он изображён в образе петуха с человеческой головой, в очках и феске: он стоит над свалкой и, взмахивая крыльями, приглашает «сородичей» в чалмах: «Я нашёл зёрнышко, подходите, будем есть вместе».

Подобный художественный приём стал наиболее востребован в жанре сатиры. Любопытна его эволюция: в карикатурах Г. Камала персонифицированы животные, таким образом, они приобретают адресную направленность, тогда как, например, в работах Э. Гельмса (1912–1992) мы видим обобщение: люди наделяются качествами животных, а животным присваиваются человеческие характеристики. Таким образом, в журнале «Чаян» мы видим сатиру на чиновников вообще. Скорее всего, в этом проявляется тенденция времени. Любопытна параллель – в татарском театре на первом этапе ставились спектакли по принципу комедий дель-арте: для сюжета бралось шумевшее в городе событие, герои которого были знакомы как актёрам, так и зрителям.

Отдельный раздел был посвящён политической сатире. Примером может служить рисунок в журнале «Ялт-юлт» (1910, №8) «Дружба Америки и Китая». Обращение к политической карикатуре на страницах журнала «Чаян» было особенно актуальным в годы Великой Отечественной и «холодной» войны.

Каждый художник, чьё творчество представлено в первых журналах, сохранял свой неповторимый стиль. Это также стало своего рода традицией. Для Камала характерен свой индивидуальный почерк, построенный на слиянии традиций русского и татарского (в своей основе мусульманского) искусств, что проявилось в композиционном прочтении сюжета справа налево. Главным средством выразительности является линия, редко встречаются тёмные пятна-силуэты. Персонажи его композиций карикатурно приземисты и широки в плечах. Анализ работ художника, с точки зрения компо-



Э. Б. Гельмс.
Америка һәм аның
партнёрлары
(Америка и её
партнёры).
Чаян. 1952.
№19 (30). С. 9.

зиционного построения, манеры заполнения пространства, передачи материальности предметов за счёт фактуры, тонального решения планов, даёт возможность предположить, что в качестве иллюстраций Г. Камал иногда использовал свои зарисовки с натуры. Надо сказать, что практика натуральных зарисовок и зарисовок по памяти стала своего рода лабораторией для художников, где изучались и отбирались острые сюжеты. В журнале «Чаян» даже существовала рубрика «отчётов» о творческих командировках художников в сёла Татарии, на производственные объекты.

Данная методика предопределила появление ещё одного, наиболее весомого тематического раздела – карикатуры бытового жанра. В рисунках Г. Камала сюжеты перекликаются с его же драматургией – это насмешка в духе народного театра, не имеющая прямого и точного адресата, указывает на консервативность устоев быта татарских мещан и купечества. На страницах журнала «Чаян» художники высмеивали те же негативные качества: лень, жадность, пьянство, воровство и прочее.

В 1910–1918 г. редактором журнала «Ялт-юлт» А. Урманчеевым к работе была привлечена новая группа художников, которые обогатили первый опыт создания сатирической графики разнообразием художественных приёмов. Один из них подписывался инициалами «И. А.». Художнику, предположительно русскому по национальности, были ближе европейские традиции построения композиции. Таким образом, наряду с наивным реализмом, характерным для творчества первых художников, начинают появляться композиции, где использованы законы перспективного сокращения, знание мимической и пластической анатомии. Остротой и смелостью отличаются его работы в рубрике политической сатиры.

Совсем немного работ оставил С. Яхшибаев. Это был художник татарского театра, что не могло не отразиться на стилистических особенностях карикатур: внимание к деталям, сюжеты – своего рода мизансцены. На страницах журнала «Чаян» также оставил неизгладимый след ещё один театральный художник более позднего поколения – Э. Б. Гельмс.

В оформлении журнала «Ялт-юлт» участвовали художники, чьи имена восстановить чрезвычайно сложно. Они вместо подписи ставили псевдоним либо монограмму. Отличаются работы художника, имеющего монограмму в виде жучка. Многофигурные композиции больше напоминают бытовой жанр, сюжет которого раскрывается в тексте. Для художника также ближе европейские традиции, в ряде работ прочитываются черты экспрессионизма, в них ярко выражен



— О, Боже! Нужно ещё
одно колечко, да
пальцев не хватает.
И почему на руках
всею десять пальцев?
«Ялт-юлт».
1910. № 6

ای خدایم ، طاقی بریزد کیه رلک ده اورن قالدای.
نی اوچون بوقول بارمقلری یگرین بولادی ایکان



«Воскресший для Страшного суда миллионер, ни копейки не пожертвовавший в пользу народа и потративший своё состояние в игорных заведениях».
«Ялт-юлт». 1915. № 86

протест против негатива окружающей действительности. Например, на одном из титульных листов («Ялт-юлт», 1915, № 86) изображена гипертрофированная фигура мужчины, «ни копейки не пожертвовавшего в пользу нации». За всем происходящим в преисподней наблюдает чёрт. Впервые применяется приём, когда сюжет развивается подобно комиксу («Ялт-юлт», 1915, № 86). Карикатура состоит из пяти отдельных картинок, разоблачающих пороки духовенства и власть

имущих. Жизнь растлевающегося общества напоминает бурлящий котёл. В центре сколотого казана, в котором горят пороки, изображены силуэты Казанского кремля и мечети Казани, словно подчёркивая, что эти грехи живут в нашем городе. Надо сказать, что религиозная тема постепенно ушла со страниц журнала «Чаян», однако сюжет «расплаты за содеянное» имел своеобразное продолжение с участием персонажей новой реальности.

Итак, на первом этапе идейная направленность и вытекающие отсюда задачи сатирических печатных изданий заключались в высмеивании пороков общества. Этому более всего отвечали такие виды иллюстрации, как сатирическая графика и карикатура. В журналах «Яшен» и «Ялт-юлт» были предприняты попытки формирования тематических разделов, включающих статью и иллюстрацию с комментариями, что нашло отражение в художественном решении журнала «Чаян». Это карикатуры на политических и общественных деятелей, представителей духовенства и чиновников; политическая сатира, карикатура бытового жанра. Надо заметить, что на протяжении всей истории в сатирических журналах работали художники разных национальностей, благодаря чему татарская сатирическая графика вобрала в себя традиции русского, европейского и мусульманского искусства. Являлись ли они профессиональными рисовальщиками, виртуозно владеющими всеми средствами художественной выразительности, или только осваивали профессию, все они прекрасно чувствовали и критически осмысливали своё время, их рисунки отвечали требованиям, предъявляемым жанром. Каждый художник имел свой неповторимый творческий почерк и индивидуальное образное видение сюжета. Сатирическая графика прошла путь от наивного реализма до стилизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гайнуллин М.Г. Галиаскар Камал (1879–1933). Очерк жизни и творчества. К 100-летию со дня рождения. – Казань, 1978. – 36 с.
2. Нафигов Р.И. Наш Тукай. Новые страницы из жизни поэта. – Казань: Фикер, 1998. – 167 с.
3. Хамматов Ш.Х. Камал и татарская печать // Галиаскар Камал. Сборник статей, посвящённых 100-летию со дня рождения писателя. – Казань, 1981. – С. 58–68.



ЖУРНАЛЬНАЯ ГРАФИКА ХУДОЖНИКОВ ОБЩЕСТВА СТАНКОВИСТОВ. ЛАБОРАТОРИЯ ТВОРЧЕСТВА

О. Ю. Воронина

Журнальная графика участников Общества станковистов (1925–1932), стремившихся найти адекватную форму выражения для современности во всем её многообразии, – интереснейшая и малоизученная сфера их творчества. Широкий жанрово-тематический спектр позволил журнальным работам остовцев стать не только «энциклопедией советской жизни» 1920-х, но и кладезем художественных приёмов её создателей. В предлагаемой публикации автор стремится описать масштаб, виды и жанры деятельности участников группы ОСТ в периодической печати, а также наметить характер взаимосвязей между остовской графикой и живописью.

Ключевые слова. Журнальная графика, Общество станковистов, современность, оригинальный рисунок, иллюстрация, ансамбль, монтаж.

MAGAZINE GRAPHICS OF THE OST MEMBERS. CREATIVE LABORATORY

O. Voronina

The OST (1925–1932) members searched asuitable form to express the modernity with itsdifferent aspects. The magazine graphics is very interesting and almost uninvestigated sphere of their creative work. A broad range of themes and genres of the OST magazine graphics made it a true "encyclopedia of the soviet life of 1920s" aswell asan artistic methodsdepository of its creators. In this publication the author tries to describe the scope, aspects and genres of their work in the periodical pressand to trace the correlations between the OST graphics and its easel painting.

Key words. Magazine Graphics, the Society of Easel Painters (OST), Modernity, special Drawing, Illustration, Ensemble, Cutting.

Обострённое чувство современности с её динамичным ритмом, новыми явлениями и ощущениями, новыми возможностями и, казалось, открывавшимися небывалыми перспективами было главным, что питало искусство художников, организовавших в 1925 г. под руководством Д. Штеренберга Общество станковистов.

Новое объединение создало единый узнаваемый стиль при всём реальном разнообразии почерка его участников. Этот стиль, описанный в своих основных чертах тогда же, в 1920-е гг., во многом и был воспринят как стиль современности, т. е. притязания остовцев на то, чтобы воплотить в своём творчестве новую формирующуюся действительность, были признаны оправданными. Так, об ОСТе писали: «энтузиасты нашего индустриального века» [21, с. 4] объединились в художественную группу, которую отличает «чёткий контур незаурядной цельности» [25, с. 46], группу, создающую произведения, где содержание и форма – «непосредственное отражение современности» [1, с. 230]; писали, что к остовским холстам и рисункам «так крепко, а главное, так непринуждённо «пристали» «чёрточки и штрихи современной нашей жизни и её общей атмосферы» [25, с. 47–48].

Уже на первой своей выставке остовцы предстают сложившимися мастерами, и остовский стиль с его лаконизмом, динамикой и экспрессией в своих основных чертах больше не будет меняться. Интересно, что на это не повлияло и более позднее появление в объединении таких художников остовского «ядра», как А. Лабас и А. Тышлер.

Одно из важных качеств искусства остовцев, активно обсуждавшееся в тогдашней критике и ставшее едва ли не ос-



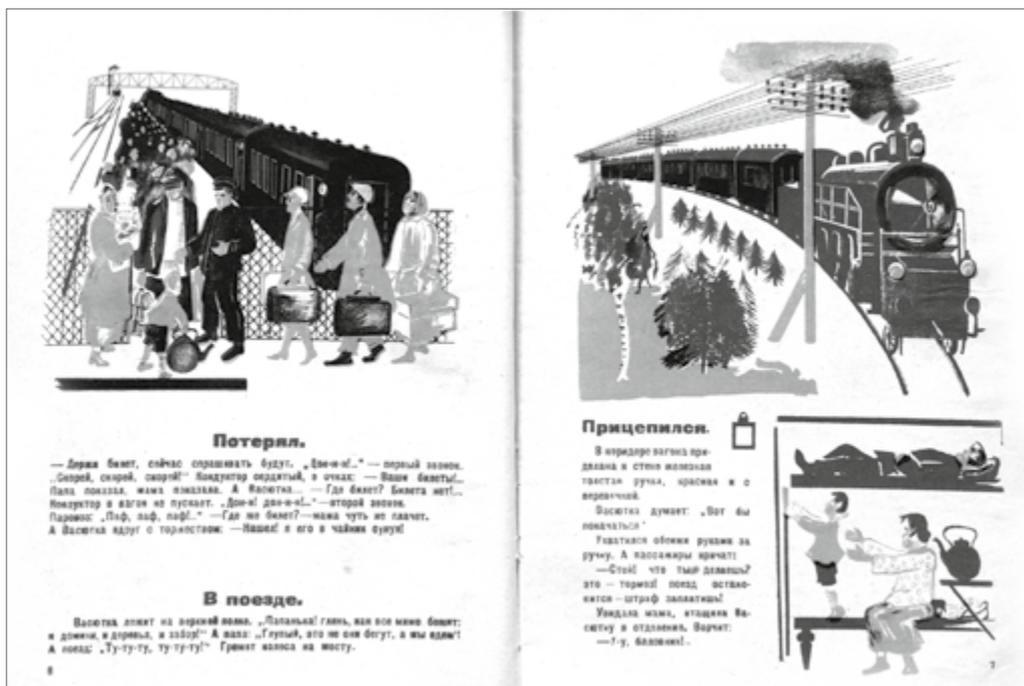
А. А. Дейнека.
Пролетарские ворота. Ок. 1924.
Рисунок для журнала «Безбожник у станка». 1924, № 6.
Бумага, тушь, гуашь, фотомонтаж

новой спонтанно возникшего стиля объединения, – сложная живописно-графическая структура их произведений. В задаче данной статьи не входит двусторонний анализ этих отношений, я намечу лишь круг актуальных вопросов для дальнейшого изучения их.

Общество станковистов ратовало, прежде всего, за станковую живопись, хотя в его состав входили, в том числе, графики и скульпторы. Так, в Уставе ОСТа речь идёт в первую очередь о живописи [20, с. 575], а в подкрепление программы её обновления вскоре после второй выставки общества должен был выйти сборник теоретических статей «Во славу станковизма»¹, подготовленный участниками объединения. Критика 1920-х также останапливалась в основном именно на живописи, лишь бегло касаясь графических и скульптурных работ, представленных на выставках ОСТа. В результате, как пишет современный исследователь, круг изучаемых остовских произведений оказался сильно сужен, и вплоть до настоящего времени графика остовцев исследовалась мало [18, с. 19]. А между тем, это огромный пласт работ, причём работ, превалировавших, как это уже отмечалось в литературе, на остовских выставках. Весьма существенную часть всей остовской графики составляют рисунки (как увидим позже, не только рисунки, но и произведения, выполненные в технике коллажа и фотомонтажа) для журналов, так же демонстрировавшиеся, между прочим, на экспозициях общества, хотя, и не столь широко, как станковые.

Известно, что журнальная графика в 1920-е гг. переживает настоящий расцвет. Заняв следующую по значимости позицию после кино и фотографии, она оказалась в числе «важнейших» из искусств, и именно ей суждено было во многом определять характер новой визуальности.

Поэтому неслучайно, что художники, главной задачей которых было найти адекватную форму выражения для современности во всем её многообразии, стали активными сотрудниками журналов, часто ещё даже до возникновения ОСТа². Поэтому журнальная графика остовцев – это, без сомнения, лаборатория их творчества, хотя особенности того, что мы



К. А. Козлова.
Иллюстрации к рассказу
А. Солововой «Как Васютка
ездил на курорт» для
журнала «Искорка». 1927,
№9. Ок. 1927.
Бумага, тушь, гуашь

теперь определяем как остовский стиль, были как бы заданы изначально. В любом случае их летучие рисунки, оказавшиеся — надо думать, лишь отчасти — в периодической печати, вплетены во множество не прослеженных ещё взаимоотношений между остовскими произведениями разного рода.

Поскольку специальных исследований о сотрудничестве остовцев с журналами нет³, считаю необходимым в предлагаемой публикации описать масштаб этой деятельности, рассказать о её жанрах и видах, а также наметить характер взаимосвязей остовской графики и живописи.

В оформлении периодических изданий принимало участие большинство членов ОСТА⁴, хотя лишь немногие сотрудничали с журналами постоянно⁵ и с более или менее одинаковой интенсивностью. Это, прежде всего, А. Дейнека (1899–1969), Ю. Пименов (1903–1977) и М. Доброковский (1895–1938), а также Н. Купреянов, Н. Денисовский, А. Гончаров и В. Люшин. Именно эти мастера составляли актив наиболее значимого и наиболее демократичного, открытого для публики (поскольку работа велась в изданиях с массовыми тиражами) — журнального «отделения» творческой лаборатории ОСТА. Её спецификой было свободное, а не подшефное положение по отношению к живописной мастерской.

Работа остовцев в журналах отнюдь необязательно предшествовала их работе над живописными полотнами (в смысле обогащения её эскизами), но часто оказывалась с ней в параллели, питала её, была полем для эксперимента и шлифовки идей. Прослеживая произведения участников объединения в печати, мы быстро начинаем осознавать отсутствие границ между их живописью и графикой. Не зная, что перед нами, репродукция картины, рисунка или оригинальный графический лист для журнала, мы зачастую так и не сможем с уверенностью прийти к определённому выводу. Прочность союза остовской живописи и графики лишней раз подтверждается тем, что пик увлечения оформлением периодики совпадает со временем наиболее успешного действия Общества — это 1925–1928 гг.

Именно тогда художники «журнального» актива ОСТА сотрудничают одновременно с несколькими изданиями, среди которых были особо «любимые» ими и где они появлялись не поодиночке, но как своего рода творческая диаспора, хотя в подписях и не ссылались на объединение. Часто в одних и тех же номерах публиковались рисунки сразу нескольких остовцев, а были случаи и почти «эксклюзивного» остовского оформления журнального выпуска⁶.

Художники ОСТА сотрудничали по преимуществу с популярными «толстыми» — литературно-художественными журналами: «Красная Нива», «Прожектор», «Смена», «30 дней». В них публиковались практически все остовцы, занимавшиеся оформлением печати, в том числе те, кто делал это лишь эпизодически — К. Вялов, А. Тышлер, П. Вильямс.

Некоторые члены объединения (Н. Денисовский, Н. Купреянов, В. Люшин) в большей степени предпочитали сатирические и юмористические журналы: «Безбожник у станка», «Крокодил», «Бегемот», «Бузотёр», «Смехач», «Бич», «Красный перец».

Особо стоит выделить агитационные журналы «Даёшь» и «У станка». Тематика их материалов чрезвычайно органично совпала с тематикой, излюбленной и «запатентованной» ОСТАм. Они выглядят, пожалуй, наиболее «остовскими» из всех изданий, оформленных членами группы, хотя лишь двое из них, Доброковский и Дейнека⁷, приняли участие в этой работе.

К той же группе журналов примыкают «Советский экран» и «Самолёт». Уже из самих названий ясно, что они также должны были привлечь остовцев захватывающей современностью своей специализации. Однако участие графики в их оформлении сведено к минимуму, поэтому и остовских работ в них относительно немного.

Детские журналы стали ещё одной группой, где оставили свой след художники ОСТА. Это «Мурзилка», «Дружные ребята», «Друг детей», «Пионер» и, конечно, «Искорка», собравшая сразу нескольких остовцев: К. Козлову (1902–1966), А. Дейнеку, А. Гончарова, а также А. Барща и Е. Зернову.

Таким образом, тематический диапазон работы участников ОСТА в печати чрезвычайно широк. Теперь можно более подробно рассмотреть жанрово-видовой спектр их журнального творчества.

К. Светляков выделил три типа журнальных рисунков Дейнеки, «как впрочем, и других остовцев»: иллюстративные рисунки и карикатуры, сделанные по заказу редакции, иллюстрации к литературным текстам, репродукции станковых рисунков [18, с. 23]. Получается, что, строго говоря, к произведениям собственно журнальной графики можно отнести те, что попадают под первую и вторую категории, причём лишь первая из них охватывает сугубо оригинальную, журнальную графику.

Однако реальная практика работы остовцев в печати заставляет отказаться от напрашивающейся ценностной иерархии. Так, репродукции станковых рисунков мало чем отличаются, как уже упоминалось, от рисунков специально-журнальных.

И те, и другие, как правило, вписываются в остовский круг современных сюжетов, выполнены в одной и той же стилистике и с помощью характерных для того или другого художника технических приёмов. В равной мере они могут быть свободны от связи с каким-либо материалом номера.

Так, в «Красной Ниве» существует специальное определение – «оригинальный рисунок для Красной Нивы». Включение в еженедельник работ с подобным статусом носило более или менее регулярный характер и становилось своего рода расширением границ существовавшей в журнале специальной рубрики для популяризации современного графического искусства⁸. Однако такие рисунки всегда существовали в журнале автономно и не взаимодействовали ни с соседними изображениями, ни с текстами.

В «Прожекторе» произведения остовцев часто выходят под грифом «Из альбома художника...», подразумевающим репродуцирование станковой графики. Тем не менее, они мало чем отличаются как от других рисунков того же издания, не имеющих такого определения⁹, так и от «оригинальных рисунков для «Красной Нивы»»¹⁰.

Иными словами, работы, выполненные по заказу редакции, могут носить очень вольный характер и быть, по сути, той же станковой графикой, отданной «по случаю» в журнал. С другой стороны, иллюстрации к литературным материалам покажутся гораздо более «журнальными», поскольку именно они часто образуют с текстом настоящий ансамбль, разворачивающийся порой на нескольких полосах. Об этом я более подробно скажу позже.

Помимо названных тематических рисунков, выполненных на заказ, и иллюстраций среди жанров остовских журнальных работ стоит назвать комиксы, художественно оформленные схемы, а также рекламу. Начну анализ характерных свойств каждого из них с этих последних.

Рекламой как таковой остовцы почти не занимались, и, тем не менее, интересно о ней упомянуть, поскольку она до-

полняет наши представления об остовской работе в печати. Примером может служить рисунок Дейнеки «Открыта подписка на 1928 год» для «Прожектора»¹¹ [14, с. 4]. Рекламная «ситуация» в нём отнюдь не условна, как это было, в частности, у А. Родченко, но словно взята непосредственно из особого дейнековского мира, где его узнаваемые герои в данный момент, освободившись от работы в цеху, предпочли занятиям спортом чтение «лучшего еженедельного журнала». Увлеченные им нарастают, словно бы, вместе с движением взлетающей винтовой лестницы, на которой расположились тещы «Прожектора». Из номера в номер картина повторяется, меняя лишь цвет, который можно принять за отсветы освещения – художник использует то красную, то желтую, то синюю краску для акцентировки деталей¹², ситуация становится привычной и, следовательно, ещё более убедительной.

Не менее занятыми становились оформленные остовцами (главным образом, Доброковским) графики и схемы, носившие, казалось бы, чисто функциональный характер. Тем не менее, подписаны они были как рисунки и действительно далеко уходили за рамки сухих технических иллюстраций. В них нашла отражение особая деловитость остовцев, их серьёзность романтиков, с которой они искали и воплощали образ современности, лишь отчасти присутствующей в настоящем и нуждающейся в ясности и трезвости мысли своих «строителей», равно как и в их вдохновенной страстности. Примеры таких серьёзно-романтических схем мы находим, прежде всего, в журнале «Даёшь».

Одна из них появляется на его страницах под грифом «Полным ходом» [5, без пагинации]. Внизу Доброковский помещает график «Поднимай производительность», где эффектная, «небудничная» ослепительно-белая кривая на чёрном разграфлённом фоне уверенными, скачкообразными движениями поднимается по диагонали вверх. Устремлённость её вектора подчеркнута вытянутым по вертикали форматом всей иллюстрации в целом. Клетки графика продолжены ячейками оконного переплёта, увиденного в ракурсе. За окном характерная рисованная цеховая лампа «освещает» заводские сцены, представленные на двух фотографиях. Они даны одна над другой, перпендикулярно окну и создают эффект неостановимого «конвейера» самого производства.

Интересно, что график с его наглядностью мог быть включён Доброковским в такой ответственный рисунок, как журнальная обложка. В номере 12 того же издания за 1929 г. художник использует описанную композиционную схему [7, без пагинации]. Призывное название журнала подкреплено лозунгами «Поднимай производительность – Снижай брак», появляющимися на графике в качестве наименований пересекающихся, красноречиво разнонаправленных кривых. Выше за переплётом окна гигантского масштаба увиден титанический машинный цех с его обычным и вместе с тем героическим населением, которое трудится в суровой и прекрасной атмосфере нового справедливого общества. Этот идеализированный образ возникает, в том числе, благодаря пепельно-серому тону заливки рисунка.

Своеобразной оборотной стороной таких серьёзно-романтических произведений, включающих графики или схемы, стали остовские комиксы, появляющиеся в сатирических и юмористических изданиях. Комиксы, как и отдельные рисунки «для забавы», художники ОСТА словно нарочно создавали для того, чтобы как следует сбить пафос в разговоре о них. Именно к произведениям этого рода больше всего подходит характеристика, данная критикой 1920-х остовскому искусству в целом: оно насыщено «современными сюжетами и мотивами, зачерпнутыми из густого материала нового быта» [25, с. 46].

В комиксах остовцев даётся как бы иной, не романтический, а прозаический план бытия, другой уровень их художественной действительности, связанной гораздо больше с действительностью исторической, чем в их канонических полотнах. Именно в таких рисунках, столь близких по духу фельетону и юмористическому рассказу, переживающим в это время



Ю. И. Пименов.
Завод. Ок. 1928.
Обложка для журнала «Красная Нива». 1928, № 48.
Бумага, тушь, гуашь

расцвет, в наибольшей степени отразилась острота зрения участников ОСТА, порождающая остроту художественных характеристик, которую не уставала отмечать в их творчестве тогдашняя критика.

Многие остовцы работали сериями, особенно активно – в графике. Комикс, занимающий полосу или разворот крупноформатного журнала, оказывается для них, поэтому, органичной формой выражения и представляет собой компактную мини-серию, которая позволяет, к тому же, особым образом решать столь волновавшие остовцев проблемы времени и динамики.

Конечно, комиксы по закону жанра связаны с текстом подписей, иногда довольно пространных, в силу этого они порой имеют повествовательный характер, не свойственный природе основного корпуса остовских произведений, и, по сути, являются теми же иллюстрациями, данными лишь в другом, менее традиционном формате.

Однако художники ОСТА создавали комиксы и иного качества. В них преобладали монтажные принципы построения общей композиции, подразумевавшие изобразительные и смысловые столкновения и контрасты. В таких продолженных графических «периодах», возникающих из ключевых сюжетных моментов особенно чувствуется близость к нарождающейся в то же время мультипликации. Эта напрашивающаяся параллель заслуживает более подробного анализа в дальнейшем; связь графики художников ОСТА с анимацией особенно интересна, если вспомнить, что их живопись, без сомнения, взаимодействовала с искусством кино¹⁴.

В качестве примера такого подчёркнуто монтажного комикса можно привести работу Денисовского «С Бузотёром по свету» [4, задняя обложка], где при отсутствии фабулы, общего места действия и постоянных героев возникает впечатление единства благодаря избранной цветовой аранжировке (в жёлтом, чёрном и синем) и по-разному обыгранному мотиву кистей рук, появляющихся из-под рукавов чёрного фрака и обрамлённых кантом белой рубашки. В целом комикс выглядит набором избранных кадров какого-то мультфильма¹⁵.

Похожим качеством обладали и обычные, но так же, как и комиксы, развёрнутые – состоящие из нескольких рисунков – иллюстрации остовцев к литературным материалам. Нужно сказать, что для художников объединения иллюстрирование стало основным видом журнальной деятельности. Наиболее же впечатляющими из произведений этого обширного круга являются работы именно такого, условно говоря, мультипликационно-ансамблевого толка¹⁶. Их особенность в том, что входящие в них рисунки часто не имеют рамок (изображения как бы вырезаны по контуру), а иногда и фона, благодаря чему возникает эффект материализации того, о чем идёт речь в тексте. При этом они могут появляться где угодно: разрывать текст и заставлять его искать для себя другое «русло», пересекать разворот в нескольких местах, помогая повествованию развиваться (как это удалось, например, в иллюстрациях Пименова и Гончарова к переводному рассказу «На почтовом самолёте» [17, с. 38–39], где мы будто непосредственно наблюдаем полёт аэроплана, преодолевающего большое расстояние и возникающего на обеих страницах разворота на единой оси). В этом случае рисунки словно выявляют конструкцию текста, причём конструкцию динамическую, находящуюся в развитии: повторяющиеся герои (ими могут быть и предметы) сигнализируют об изменениях, происходящих по ходу действия, и заставляют пристально отслеживать различные метаморфозы.

Героям остовцев часто свойственны повышенная подвижность, энергичность и резкость жестов, они могут «уходить» со страницы, устремляясь к самому её краю и заставляя нас с усиленным вниманием наблюдать за дальнейшими событиями, или, наоборот, врываться и бежать в противоположном движению текста направлении, словно стараясь как можно скорее вмешаться в происходящее. Часто остовским персонажам приходится взаимодействовать не непосредственно, как если бы это было в границах общего изобразительного поля

рисунка, но преодолевая пространственно-временной континуум текста, разводящего их в разные части страницы. Во многих случаях такой приём служит для наглядного выражения социального неравенства. Между героями разорванной сцены усиливается напряжение, но в результате они оказываются более прочно и эффектно связаны между собой, чем в классических иллюстрациях.

Какие бы ни использовались остовцами приёмы для оформления журнальных материалов, для них всегда была важна организация визуального облика страницы или разворота в целом. Всякий раз она, вне зависимости от масштаба рисунков и их количества – а их может быть довольно много, обретает свойства слаженного организма, благодаря чему отчетливо ощущается динамичный ритм дыхания современности.

Как правило, в иллюстративный комплекс входят рисунок с общим или даже панорамным видом места действия (часто это заставка), рисунки, изображающие сюжетные сцены или отдельных героев и рисунки, где крупным планом взяты значимые детали повествования. При этом для остовцев характерна игра с масштабом: детали или отдельные предметы могут разрастаться до небывалых размеров, персонажи первого плана «не вписываются» в параметры, заданные фоном, и «выталкиваются» им, сцены с «нарушенной» перспективой дают возможность обрисовать ситуацию в целом и расставить нужные акценты. Эти приёмы применялись художниками ОСТА не только в графике, но и в живописи. Основанные на обыгрывании масштабных перепадов и монтажных соединениях разного толка они, без сомнения, демонстрируют влияние кинематографа.

Теперь осталось поговорить о собственно журнальной графике участников ОСТА, не имевшей очевидных иллюстративных функций. Среди разнообразных рисунков этого рода, показывающих во многом героизированную повседневность 1920-х, следует особо выделить так называемые рисунки с натуры. Интересен сам этот статус, который они обрели, появившись на страницах журналов, поскольку в смысле тематики или техники они мало чем отличаются от остальных. Таковы, например, вышедшие с этой пометкой рисунки Дейнеки¹⁷ или Денисовского¹⁸ в «Прожекторе» и «Красной Ниве».

К.Светляков в упоминавшейся уже статье отмечает, что в последнем из них, «где рисунки соседствовали с многочисленными фотографиями и репродукциями, наблюдаются самые неожиданные взаимодействия изображений» и «в пределах одной журнальной страницы репродукции и фотографии могли существовать почти на равных»¹⁹ [18, с. 27]. Действительно, помещённые в один визуальный ряд с репортажными фото, которые часто публиковались в виде крупной мозаики, занимают целый разворот и практически вытесняют текст, рисунки остовцев под грифом «с натуры» обретают новое качество достоверных «документов». В рабочих и спортсменах мастеров ОСТА нам мерещатся реальные люди, увиденные на соседних фотографиях. Другими словами, журнальный контекст неожиданно «материализует» художественную реальность остовцев, об убедительности которой они чрезвычайно заботились.

Тем не менее, натуралистичности в таких «ответственных» рисунках остовцев не прибавлялось, наоборот, авторы – и в этом проявилась их авангардистская наследственность – надеялись наделить зрителей своей оптикой, разрушающей границы между искусством и жизнью.

К той же цели стремились, очевидно, художники ОСТА и в журнале «У станка» – а оформление этого издания было чисто графическим. Подписи ряда рисунков Доброковского с изображением характерных для него пиранезианских производственных помещений заверяют, что перед нами реальные цеха реальных заводов: «Завод «Серп и Молот» – Ремонтный цех» [23, с. 18], «Верхне-Выкнуский завод – Воздуходувная машина» [23, с. 6], «В кузнице Мытищенского вагоностроительного завода» [24, с. 14] и др. Так же выглядят и подписи рисунков Дейнеки в этом же журнале: «С работы. Коломенский машиностроительный завод» [24, с. 7], «Паровой молот на Коломенском заводе» [24, с. 9].



М. В. Доброковский.
Баку. Донбасс. Ок. 1927.
Рисунки для журнала
«Безбожник у станка».
1927, № 1.
Бумага, тушь

В этом ряду нужно упомянуть и вышедший в первом номере «Безбожника у станка» за 1927 г. «географический» цикл, подготовленный Доброковским, а также Люшиным и др. и рисующий в том же «достоверном» ключе соцстроительство различных центров страны. Этот цикл прошёл в виде широкой ленты заставок почти через все страницы номера. В состав каждой иллюстрации цикла входили впечатляющая индустриальная панорама (или картина налаживающейся мирной советской жизни) и статистическая справка о регионе.

Для взаимного интегрирования художественной и повседневной реальности будущие мастера ОСТА в ряде журнальных работ уже, по крайней мере, с 1924 г. использовали интересный приём соединения графики и фото. Так, например, иллюстрируя заметку «Непрерывка на заводе «Серп и молот» [б, без пагинации], Доброковский помещает два наглядных изображения, где на фотографии «теперешних» лагун и самого завода накладываются впечатляющие рисунки, на которых сказка становится «былью» и «основная металлургическая база Москвы» буквально на глазах преобразуется в завод-гигант с мощным современным зданием рабочего общежития. Здесь художник упраздняет границу не только между вымыслом и явью, но и между текущим моментом и будущим.

Другим примером соединения графики и фото может служить лист Дейнеки из «Безбожника...» «Пролетарские ворота Антипки»²⁰, где на фоне «настоящего» детского учреждения столь же реальные нянечки с фотографии ухаживают за своими подопечными, которые показаны в таком контрастном освещении, что мало чем отличаются от дейнековских малышей, рисованных в основном с помощью силуэтов и заливок.

Этот приём использовался остовцами и в иллюстрациях к литературным материалам журналов. В таких случаях он был призван удостоверять в реальности уже не только плод труда самих остовцев, но и сочинённое повествование литератора²¹.

Впечатление реальности изображения, его «всамделишности» парадоксальным образом возникает и в чисто графических произведениях участников ОСТА. Во многих их журнальных рисунках сочетаются осязаемая трёхмерность, объёмность, часто подчёркнутая цветом, и абстрактная нейтральность фона. Этот своего рода «минус-приём» призван обеспечить художественную условность, но благодаря ему в состав графического произведения включается журнальная страница с её фактурой

и цветом, и в нашем восприятии именно она наделяется способностью порождать и материализовывать образы.

Эта черта графики остовцев обнаруживает непосредственную связь с их живописью, где подобные взаимоотношения изображения и фона вносят особый «сюрреалистический» привкус.

Ещё стоит отметить общие для остовской живописи и журнальной графики монтажные принципы построения композиции. Но если в картинах уже в силу их «большой формы» набор художественных элементов дан в подчёркнуто резких сопоставлениях, то в рисунках, даже при отсутствии общей среды, эта резкость тушевыдается благодаря органичному включению в смысловую ткань работы самой поверхности печатного листа.

В целом основной корпус остовских журнальных рисунков, показывающих самые разные явления и стороны жизни, несёт мощный заряд энергии своей эпохи. Собранные вместе, эти работы действительно представляют убедительный, хотя, безусловно, мифологизированный образ современности, складывающийся из необозримого множества найденных художниками ОСТА её характерных черт. При этом атмосфера мифа оказывалась практически неразличимой при регулярном включении остовских графических работ в массовую периодическую печать, что придавало им особый статус «аутентичных» свидетельств 1920-х.

Подводя итоги, нужно сказать, что журнальная графика мастеров Общества станковистов стала особой сферой их творчества, которую невозможно игнорировать при изучении их основного детища – станковой живописи. В период наибольшей активности в деле оформления периодической печати остовцы – часто целыми группами представителей от объединения – сотрудничали с двумя десятками журналов. И если в «Красной Ниве» или в «Прожекторе» их рисунки публиковались в основном штучно, то в ряде других изданий каждый раз это был набор из нескольких, иногда даже многочисленных работ. Их широкий жанрово-тематический спектр позволил им стать не только «энциклопедией советской жизни» 1920-х, но и кладезем художественных приёмов её авторов, который нуждается в серьёзном изучении в дальнейшем.

¹ В «Вечерней Москве» осенью 1926 г. появилась заметка, где говорилось следующее: «В течение зимы ОСТ выпустит специальный сборник под названием «Во славу станковизма». В этом сборнике,

кроме репродукций с работ членов общества, будет помещён также ряд статей, выясняющих идеологическую основу этой художественной группировки» [19, с. 3]. Однако, судя по всему, этот сборник так и не был выпущен, о судьбе его до сих пор пока ничего не удалось выяснить.

² Так, например, с 1923 г. А. Дейнека, М. Доброковский и Н. Купрянов сотрудничали с журналом «Безбожник у станка», с 1924 г. Ю. Пименов и А. Гончаров – с журналом «Самолёт». Список можно было бы ещё существенно продолжить.

³ За исключением альбома Демосфеновой «Журнальная графика А. Дейнеки» [8] и статьи Светлякова «Графика ОСТА в периодической печати» [18], где нет систематизации и обобщения материала.

⁴ Речь идёт об основном его составе.

⁵ Поскольку меня интересует ОСТ как некая целостность, я буду в первую очередь говорить о периоде 1925–1930 гг. – времени до раскола объединения и времени его публичных выступлений.

⁶ Так, например, в № 2 журнала «У станка» за 1924 г. все иллюстрации исполнены Дейнекой и Доброковским, за исключением рисунков на трёх (из 31, не считая обложки) полосах, принадлежащих Д. Моору; то же можно сказать о № 2 того же журнала за 1925 г.

⁷ В случае с журналом «Даёшь», как впрочем и с другими «его» изданиями после 1926 г., Дейнека формально уже неостовец, сохранивший, тем не менее, остовскую стилистику.

⁸ Некоторые графические работы воспроизводились в «Красной Ниве» под грифом «Современная графика», но в таких случаях отсутствовало указание, что это «оригинальные рисунки для «Красной Нивы»».

⁹ Ср., напр.: «Чем не Запад?» Дейнеки [11, с. 28] и «Из альбома художника Дейнеки. Работницы» [13, с. 24].

¹⁰ Ср., напр.: те же рисунки Дейнеки и его же «оригинальный рисунок» «Коломенский завод. У мартеновских печей» [9, с. 23].

¹¹ См. также и последующие номера.

¹² На ум приходит ассоциация с идеей, условно говоря, расщепления быта, витавшей в это время в воздухе и порождённой архитекторами конструктивизма: окраске домов и предметов придавалось большое значение, что нашло своё отражение, в частности, в романе В. Каверина «Художник неизвестен» (1931).

¹³ Тем более, если учесть, что в состав членов-учредителей и действительных членов ОСТА входил Ю. Меркулов, впоследствии получивший известность, прежде всего, как родоначальник советской графической и объёмной мультипликации. На второй и третьей выставках объединения он представил, в частности, «рисунки для кинофильмы» («Китай в огне», «Полит-цирк» и др.). Анимация в 1920-е имела по преимуществу агитационный характер и во многом была серией «оживающих» карикатур, чрезвычайно близких по стилю карикатурам сатирических журналов того времени, в том числе тех, с которыми сотрудничали остовцы.

¹⁴ В этом на сегодняшний день никто не сомневается, но специальных исследований на эту тему до сих пор нет.

¹⁵ Хотя мультфильмы в это время были ещё чёрно-белые.

¹⁶ В 1920-е иллюстрация вообще и детская в частности, как известно, переживают расцвет. Проследить оригинальность приёмов художников ОСТА и различные взаимовлияния остовцев с другими иллюстраторами этого времени – задача специального исследования, основанного на более углублённом анализе материала.

¹⁷ Из альбома художника А. Дейнеки. Зарисовки с природы // [12, с. 26].

¹⁸ В Донбассе. Зарисовки с природы // [10, с. 17].

¹⁹ То же во многом относится и к журналу «Прожектор».

²⁰ Подпись к рисунку в журнале следующая: «Антипка: а вот, дядя бог, посмотри на мои ворота. Не царские – пролетарские!» // [2, с. 9].

²¹ См. напр., иллюстрации Пименова и Гончарова к статье, подписанной А. Ф. и вышедшей в двух частях, «В боях Гражданской войны»: [15, с. 18–20] и [16, с. 21–23].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аранович Д. Современные художественные группировки // Красная новь. – 1926. – № 10.
2. Безбожник у станка. – 1924. – № 6.
3. Безбожник у станка. – 1927. – № 1.
4. Бузотер. – 1927. – № 29.
5. Даешь. 1929. – № 6.
6. Даешь. 1929. – № 10.
7. Даешь. 1929. – № 12.
8. Журнальная графика Дейнеки 1920 – начало 1930 гг. / авт. текста и сост. Г. Л. Демосфенова. – М., 1979.
9. Красная Нива. – 1926. – № 49.
10. Красная Нива. 1– 929. – № 49.
11. Прожектор. – 1927. – № 2.
12. Прожектор. – 1927. – № 7.
13. Прожектор. – 1927. – № 14.
14. Прожектор. – 1929. – № 1.
15. Самолет. – 1924. – № 10.
16. Самолет. – 1924. – № 11.
17. Самолет. – 1925. – № 6–7.
18. Светляков К. Графика Общества станковистов в периодической печати // Графика Общества станковистов. Каталог выставки. – М., 2009.
19. Среди художников ОСТ // Вечерняя Москва. – 1926. – 25.09.
20. Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация / сост. И. Маца и др. – М., 1933.
21. Тугендхольд Я. ОСТ // Известия. – 1926. – 16.05.
22. У станка. 1924. – № 2.
23. У станка. 1925. – № 2.
24. У станка. 1925. – № 3.
25. Хвойник Игн. Вторая выставка ОСТ // Советское искусство. – 1926, № 6.



ТРАДИЦИИ И ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ В ПОИСКАХ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ ГРАФИЧЕСКИХ ПРИЁМОВ ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ СКАЗОК (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФОНДОВОГО СОБРАНИЯ БЕЛГОРОДСКОГО ГО- СУДАРСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ)

Г. А. Половина

В статье рассматривается роль народной традиции, преемственности отечественной графической культуры в ансамблевом оформлении книги, в поиске индивидуальных графических приёмов иллюстрирования сказок на примере произведений Ю. Васнецова, Е. Васнецовой, С. Косенкова из фондового собрания Белгородского государственного художественного музея.

Ключевые слова. Ю. Васнецов, Е. Васнецова, С. Косенков, традиции, преемственность, сказка, художник-график, книжная иллюстрация.

TRADITIONS AND SUCCESSION IN SEARCH OF INDIVIDUAL SYSTEM GRAPHIC TECHNIQUES OF FAIRY TALES ILLUSTRATION (USING THE EXAMPLES OF ARTWORKS FROM THE BSAM FUNDS)

G. Polovina

This article is devoted to the role of folk traditions, the succession of domestic graphic culture in the ensemble design of the book, in searching of individual graphic techniques of the fairy tales illustration. The examples of this are the works by Y. Vasnetsov, E. Vasnetsova, S. Kosenkov from the collection of Belgorod State Art Museum.

Key words. Y. Vasnetsov, E. Vasnetsova, S. Kosenkov, tradition, succession, fairy tale, graphic artist, book illustration.

Белгородский государственный художественный музей был открыт в 1983 г. Начало коллекции музея положил дар (более 200 живописных и графических произведений) вдовы художника М. Н. Добронравова, уроженца города Белгород. На данный момент в музее насчитывается более 4500 экспонатов. В основном представлено русское (советское) изобразительное искусство XX в. Хронологически собрание охватывает период с первого десятилетия XX в. по сегодняшний день. Оно даёт представление об основных этапах развития отечественного искусства, содержит ряд значительных произведений известных художников этого времени.

Одну вторую собрания музея (2027 ед. хр.) составляет коллекция отечественной графики, в которой значительную, и очень интересную, часть занимает книжная иллюстрация (более 300 ед. хр.). Среди отечественных художников, работавших в книжной графике XX в. и представленных в собрании музея, такие мастера, как Е. Кибрик, И. Кириакиди, В. Волович, Н. Домашенко, И. Богдеско, В. Панов, Г. Мазурин, Ю. Копейко и др.

Несомненный интерес представляют произведения, относящиеся к детской книге и, в частности, иллюстрации народного художника СССР Юрия Васнецова, заслуженных художников России Елизаветы Васнецовой, Станислава Косенкова к русским сказкам, которые мы рассмотрим далее. Вообще детская книга, по мнению доктора искусствоведения М. Чегодаевой, – одно из «самых ярких и привлекательных явлений всего советского изобразительного искусства» [2], а иллюстрирование сказок занимает в ней особое по своему значению и влиянию на её развитие место. Достаточно вспомнить такие

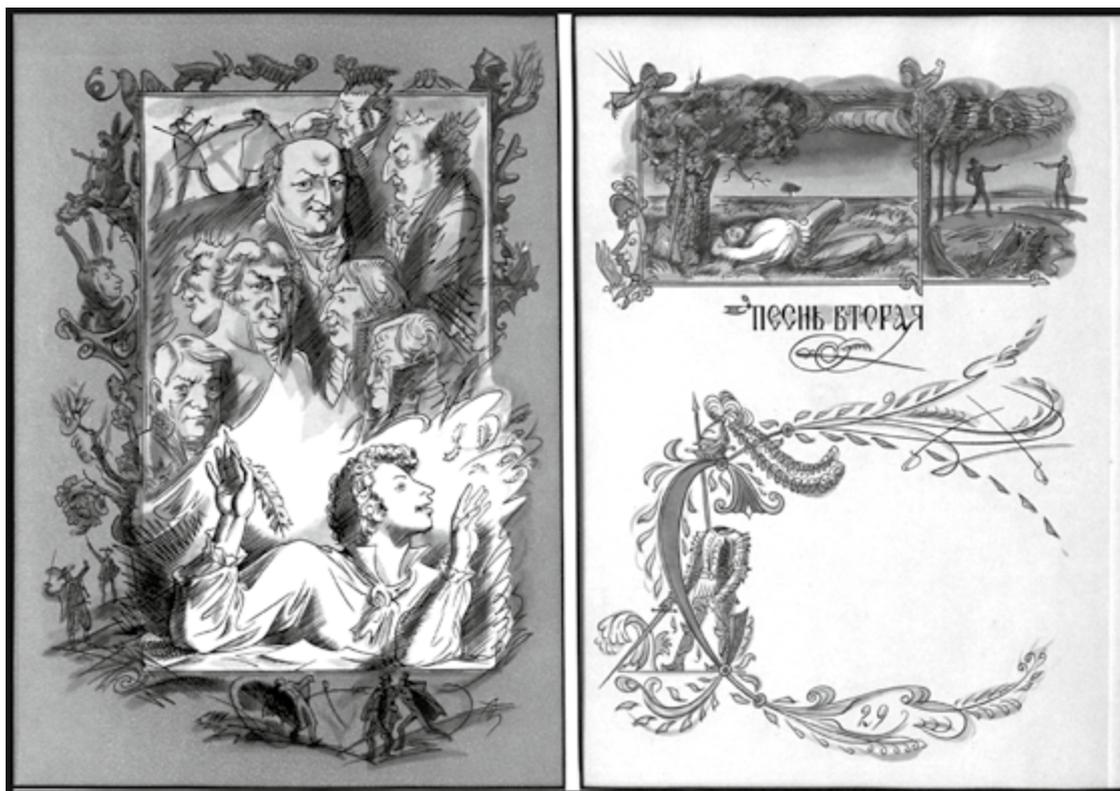


Е. Ю. Васнецова.
Хозяйка медной горы.
Иллюстрация к сказкам П. П. Бажова. 1980.
Цветная литография. 50,3х40,5; 71,9х53,7.
Из собрания БГХМ, Белгород

имена, как И. Билибин, В. Лебедев, Ю. Васнецов, Т. Маврина, В. Конашевич, Е. Чарушин, Н. Кочергин и др. Общеизвестно, что иллюстрация – это не просто сопровождение текста изображением, а художественное произведение своего времени. Рассматриваемые 60 графических листов музейного собрания созданы художниками в 1960-е и 1980-е гг., в период расцвета детской книжной иллюстрации в СССР. Эстампы к русским народным сказкам, сказам П. П. Бажова, к сказке-поэме А. Пушкина представляют многоаспектный интерес с точки зрения народной традиции, преемственности графической культуры в ансамблевом решении оформления книги сказочного содержания, использования богатых выразительных средств и возможностей графических техник и материалов в создании сказочного образа.

Но прежде чем выявить значение преемственных связей в творчестве трёх художников, достаточно сложных, многообразных и часто переплетающихся, совершим небольшой экскурс в отечественную историю развития детской иллюстрированной книги XX в. Накануне 1917 г. художники объединения «Мир искусства» создали лучшие образцы русской книжной графики, в том числе детской. Мирискусники обосновали стройную и последовательную систему художественного оформления книги, в его основе было целостное декоративно-графическое единство всех её важнейших компонентов, подчинённых одной общей задаче украшения книги, в которой органическая связь рисунка с плоскостью книжной страницы и шрифтов текста сводилась к строго продуманному, но довольно узкому кругу художественных приёмов. К началу 1920-х гг. данная система книжного оформления, возникшая в дореволюционные годы, оказалась не способной отвечать потребностям новой эпохи и тем задачам, которые ставились перед детской книгой.

В конце 1924 г. была организована редакция детского отдела Госиздата, в которой объединилась группа ленинградских литераторов и мастеров графики, возглавленная Владимиром Васильевичем Лебедевым, его первыми ближайшими соратниками стали Н. Тырса, Н. Лапшин, В. Ермолаева, Ю. Васнецов. Художники круга В. Лебедева в противовес



С. С. Косенков.
Соперники в искусстве драки. 1983–1987.
Иллюстрация к поэме
А. С. Пушкина «Руслан
и Людмила».
Смешанная техника,
тушь, акварель.
35х50; 31,5х45.
Из собрания БГХМ,
Белгород

мирикусникам выдвинули в качестве главной задачи иллюстратора и оформителя книги не украшение, а раскрытие её идейного и образного содержания с продуманным, чётким конструктивным решением. В основе этого метода лежала работа художника над общим макетом, в котором скрупулёзно учитывалась взаимосвязь всех элементов оформления, в задачи художника входило и руководство типографским процессом. Книга «лебедевской школы» не «украшалась», а «строилась», как строится здание. Данные принципы оказали большое влияние на всю советскую книжную графику, создали свою, отчётливо просматривающуюся тенденцию и в творчестве иллюстраторов сказок, представленных в собрании Белгородского художественного музея.

Сказка – специфический жанр литературы, как правило, рассчитанный на детей, неизменно привлекает художников не только детской книги и волшебным характером содержания, и возможностью воплотить средствами изобразительного искусства замысел литературной первоосновы, а также неодолимой потребностью авторов создать зримый, доселе неведомый, свой мир сказочного пространства.

Особое место в этом контексте среди иллюстраций к сказкам из фондового собрания музея принадлежит 7 литографиям самого «сказочного» детского иллюстратора Юрия Алексеевича Васнецова (1900–1973), представителя «лебедевской школы». «Ю. Васнецов создал самобытный мир сказки – заповедный, чуть-чуть пугающий своей колдовской властью, обволакивающий своими чарами, мир, лежащий за пределами повседневности, реальной природы, реального бытия» [2]. Литографии музейного собрания – широко известные иллюстрации к русским народным сказкам «Репка», «Теремок», «Лиса и заяц» и другим – подлинное «тридевятиое царство-тридесятое государство», в котором царствует поэтика народного искусства образами русского лубка, вятской и богородской игрушки, искусства вывески, пряничных досок, мотивами национального орнамента оно пронизывает иллюстрации своим цветом, подчиняет своему ритму. Художественное мышление Васнецова органически выросло на почве народного творчества. Художник родился в Вятском

лесном краю, и детские впечатления от ярмарок игрушек с нарядными дымковскими куклами-барынями, расписными индюками, конями оказали большое влияние на его творчество. Многие персонажи рисунков Васнецова имеют сходство с образами, непосредственно рождёнными народной фантазией. Например, кони на иллюстрациях «Бой на Калиновом мосту», «Конёк-Горбунок», «Вятская зима» очень похожи на дымковского коня.

В своём творчестве мастер художественно объединил сказку и реальность. Главные герои Ю. Васнецова – сказочные персонажи русского устного фольклора, в котором для художника каждый зверь и птица не просто живые существа со своим строением и пластикой, но и обязательно с индивидуальным характером, эмоциональным настроением. На рисунках Ю. Васнецова птицы и животные похожи на игрушечные, вместе с тем они очень самобытны и выразительны, близки и понятны каждому ребёнку. Опираясь на содержание сказки, Васнецов, тем не менее, не просто иллюстрировал текст, он как бы заново сочинял и рассказывал сказку.

Юрий Васнецов не любил теоретизировать. К творчеству относился серьёзно, вдумчиво, где-то интуитивно, где-то экспериментально он шёл к понятию «цветового тона», заставляя светиться саму плоть материала (цветной карандаш, акварель, гуашь, масло). Его цветовой пятно, согласованное по силе света с соседними, рождало разнообразный колорит: глухой, бархатный, сдержанный, открытый, яркий, контрастный, разный, но всегда гармоничный. По признанию художника его любимыми красками были чёрная (помогает контрастности) и охра (как золото), по силе и материальности энергетического потока они вошли в подсознание художника в храме при созерцании икон в Кафедральном соборе Вятки, где служил его отец.

Все 7 листов Ю. Васнецова к сказкам подарены музею дочерью художника в 2011 г. Елизавета Юрьевна Васнецова – художник-станковист, иллюстратор целой серии детских книг, в последние годы активно участвует в выставочных и издательских проектах, пропагандируя замечательное творчество своего отца.

Рождение в семье художника, наблюдение с раннего детства за его работой, когда он рисовал на бумаге, на камне, писал на холсте, предопределило выбор будущей профессии Елизаветы Васнецовой (1937 г.р.). Сначала она пошла в художественную школу, затем в Ленинградское художественное училище им. В. А. Серова, где училась на живописном отделении, и, наконец, в Академию художеств на отделение графики.

В своём творчестве Елизавета Юрьевна, несомненно, подхватила отцовскую традицию, одновременно совершенствуясь в графике и живописи. Испробовав разные живописные и графические техники, она отдала предпочтение казеиновой темпера и литографии.

Из 16 эстампов музейного собрания 4 листа, выполненные в технике цветной литографии: «Каменный цветок», «Серебряное копытце», «Золотой волос», «Хозяйка медной горы» — являются дипломной работой Васнецовой во Всесоюзной академии художеств, оцененной на «отлично».

Цикл, созданный по мотивам сказов П. Бажова, относится к ранним работам художницы в области иллюстрирования сказок и оформления детских книг. И с этой точки зрения интересны поиски начинающего художника в определении собственного стиля, в котором ещё сильно влияние художественного метода отца, но уже отчётливо намечен иной пластический вектор в области книжной иллюстрации. Народная художественная традиция помогает ей найти верный способ в решении непростых задач. Решая каждый лист как отдельную страницу, она объединяет их в «серию» общим характером пластического образа, единым стилистическим обрамлением изображения. В процессе работы Васнецовой над «бажовскими» сюжетами и образами не обошлось без вятских впечатлений, в которых от обилия солнца ёлки, стоящие по сторонам дороги близ реки Ошети (родового гнезда Васнецовых) кажутся чёрными на фоне зеленеющих просторов. Это претворение природных мотивов в чистую графику сказочного образа близко художественному методу Юрия Васнецова. Вспомним его иллюстрацию к сказке «Три медведя», в которой для передачи опасности художник использует цветовой ритм с чередованием крупных объёмов с мелкими, где на фоне высокой тёмной стены деревьев стоит маленькая избушка. Тёмные стволы деревьев, изображённые сплошной чёрной стеной, внушают девочке и зрителям одновременно восторг и ужас.

Деревья в листах Елизаветы Юрьевны тоже усиливают сказочно-таинственный характер иллюстраций, но совсем не

страшны, напротив они притягивают и зачаровывают стилизацией формы крон разных пород растений: елей, сосен, папоротников, причудливо растущих рядом.

Несмотря на всю фантастичность, сказы Бажова глубоко реалистичны, полны бытовых примет, потому-то они и достоверны. Но Елизавета Васнецова в иллюстрациях к сказам не следует принципу реалистической достоверности изображения, а использует выразительные графические средства, акцентирующие сказочно-фантастическое начало повествования. Вполне реалистичный контраст мелких фигур сказочных героев и высоких деревьев леса переработан в направлении его декоративных возможностей, усиленных конфликтом ярких цветов с глубоким чёрным тоном, что создаёт особое, таинственно-напряжённое состояние.

Цветовая эстетика работ Елизаветы Васнецовой во многом перекликается с народной праздничной палитрой, обозначенной четырьмя основными цветами: зелёным, красным, белым, чёрным. Колорит работ, построенный на сочетании насыщенных оттенков этих цветов, отсылает к сияющей красоте природных самоцветов, а декоративно стилизованная окантовка, выполненная в нейтральных серо-белых тонах, объединяет все листы в единый сказочный цикл. Благодаря форме обрамления изображения, напоминающего прямоугольник с округлыми углами в перспективе, сюжетное действие, выплывает как бы из чёрных глубин, разворачивается и оживает как на прекрасном сказочном подносе.

При всём различии иллюстраций музейного собрания Е. Васнецовой и Ю. Васнецова отчётливо ощущаются родственность художественного склада двух авторов, их близость в восприятии сказочного мира литературы, в подходе к натуре, к искусству, и это объединяет графиков разных поколений, создаёт традиции, определяющие непрерывность развития искусства.

Значительное место в собрании музея принадлежит монографической коллекции произведений заслуженного художника РСФСР С. Косенкова (169 ед. хр.). Станислав Степанович Косенков (1941–1993) — выдающийся белгородский график философского мировосприятия, лауреат многих международных конкурсов, уверенно вошедший в число мастеров, определявших высокую художественную «планку» отечественной графики 70–80-х гг. прошлого века. Творчество Станислава Косенкова — пример редкостного и плодотворного многообразия. Сфера его художественных интересов необыкновенно широка. Ему были подвластны карандашный рисунок, акварель, пастель, техники офорта, линогравюры, литографии. Много работал он над совершенствованием технологии печати цветной линогравюры с одной доски. За 20 с небольшим лет творческой деятельности им были созданы сотни рисунков и экслибрисов, десятки пронзительных станковых серий в разных гравюрных техниках, а также серии книжных иллюстраций к произведениям Ф. Достоевского, А. Пушкина, Н. Лескова, Е. Носова, А. Прасолова, И. Волгина и др. За цикл иллюстраций к роману «Преступление и наказание» Ф. Достоевского он был награждён золотыми медалями на международных выставках в Лейпциге (1971), Брно (1976). С Достоевского книжная графика прочно вошла в творчество художника как в качестве создания отдельных иллюстративных циклов к избранным произведениям русской и зарубежной литературы, так и в качестве художественного оформления книги в целом. Обращался художник и к книгам для детей сказочного содержания. Фондам музея принадлежит 28 листов к русским народным сказкам «Жена-доказчица» (1972), «Иван-царевич и Серый волк» (1981), «Сивка-Бурка» (1981) и поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» (1986).

Цикл «Жена-доказчица», выполненный в технике чёрно-белой линогравюры с акварельной подкраской, относится к ранним работам художника и является первым известным



Ю. А. Васнецов.
Праздник в Теремке. 1967.
Бумага, автолитография. 37,5 x 49,5; 46 x 58,5.
Из собрания БГХМ, Белгород

опытом автора в иллюстрировании сказки, адресованной в большей степени широкому кругу читателей, нежели непосредственно ребёнку. В этой работе очевиден интерес художника к русскому народному творчеству и в плане слова, и в плане изобразительной культуры. Оформление листа с использованием подробного текста сказки, отсутствие пространственной перспективы, наивность и некоторая грубоватость рисунка, компенсированные точностью графического силуэта, уравновешенностью композиции, лаконичностью и максимальной простотой изображаемого, сам характер гравюрного чёрно-белого штриха, раскрашенного поверх печати двумя-тремя локальными цветами, напрямую отсылают к традиции русского лубка. Три иллюстрации из музейного собрания полностью раскрывают нам содержание сказки, что свойственно как раз лубочному искусству, в котором в одной картинке умещался целый рассказ.

Через 10 лет художник вновь обращается к русским народным сказкам, выполняя заказ Центрально-черноземного книжного издательства. На этот раз ему предстояло проиллюстрировать сказки «Иван-царевич и Серый волк» и «Сивка-Бурка», не только популярные и любимые своими сюжетами, но и очень известные визуальными образами, созданными многими художниками русского искусства. В первую очередь вспоминается, конечно, Иван Билибин, с его своеобразной трактовкой былинных и сказочных образов, выработанным им особым «билибинским» стилем ансамблевого оформления книги.

В 1982 г., приступая к задаче художественного создания книжки двух сказок, Станислав Косенков ещё явно находится под впечатлением углублённой работы над иллюстрациями к избранным произведениям Н.Лескова, созданным им для того же Воронежского издательства немногим ранее. Ориентируясь на традиции древнерусского и народного искусства в цикле иллюстраций к «Левше», «Житие одной бабы» и др., Косенков нашёл экспрессивный образ решения книжной страницы по принципу русской житийной иконы, в которой главный сюжет расположен крупно в центре, а остальные сцены из жизни главных персонажей изображены в клеймах по периметру, образуя своеобразную раму для «средника». Взяв за основу композицию иконы, Косенков ушёл от замкнутой рамы, расположив клейма в верхнем и нижнем ряду.

Опыт работы с произведениями Н.Лескова много дал автору в понимании и народной темы, и осознания её визуального пластического воплощения, ведь, по мнению Косенкова, «Лесков ближе всех стоит среди русских писателей к народу по духу своему» [1, с. 102].

В поиске оригинального оформления заказной детской книжки русских народных сказок Косенков уже уверенно применяет свой художественный метод в работе над книгой, основанный на выработанных им графических приёмах и выразительных средствах печатной техники. Это просматривается и в следовании повествовательной структуре изображения, точно раскрывающей содержание сказок в многолистной серии, и в выборе гравюрного штриха. Но в то же время в работе над этой книжкой, относящейся к типу небольших по объёму крупноформатных книжек-тетрадей, художник верен отечественной традиции ансамблевого оформления и книжки-сказки в целом и книжной страницы в частности. Вся книга отличается богатой узорностью рисунка, особенно в оформлении страниц с текстами, ярким декорированием клейм, а их вырезано 37 миниатюр, и не одна не повторяет другую. В процессе работы над книжкой Косенков стремился к стилистическому единству всех её компонентов: рисовал обложку, титульный лист, фронтиспис, иллюстрации к каждой сказке, заставки с буквицей, вставки и концовки книги, клейма для обложки и текстовых страниц, объединял их общим характером орнаментальных украшений и шрифта под старинную рукопись. В создании атмосферы русской старины,



Ю. А. Васнецов.

Лиса и заяц. Иллюстрация к русской народной сказке «Лиса и заяц». 1970. Бумага, автолитография. 34,5х48,5; 44,5х57,5. Из собрания БГХМ, Белгород

сказки, использовании подлинных орнаментов мотивов древнерусских мастеров для рождения своего полуреального-полуфантастического мира Косенков, с одной стороны, близок традиции «билибинского» художественного метода, с другой – «лебедевской школы» в работе над общим макетом, в котором scrupulously учитывалась взаимосвязь всех элементов оформления.

При этом Косенков сохраняет яркую индивидуальную манеру, основанную на философском понимании материала, создании своей пластической формы в оригинальном техническом и технологическом воплощении. Листы к сказкам «Иван-царевич и Серый волк» и «Сивка-Бурка» выполнены в технике линогравюры с акварельной подкраской, использованной им в «Жене-доказнице», гравюрный штрих близок «лесковским» эстампам, а контраст обильного чёрного штриха с насыщенными оттенками жёлтого, красного, зелёного цветов создал особую сказочно-таинственную атмосферу иллюстраций. Лейтмотивом в страницах с пейзажным фоном звучит неповторимый ландшафт белгородского края, который художник смело вводит в сюжетную канву сказочного «тридцатого царства-тридцатого государства». В 1983 г. Станислав Косенков получил поощрительный диплом за книгу «Иван-Царевич и Серый волк» на Всероссийском конкурсе «Искусство книги».

В 1984 г. художник получает новый заказ от Центрально-черноземного книжного издательства. Работа над иллюстрированием поэмы «Руслан и Людмила» стала для художника не только этапной в творчестве, она глубоко погрузила его в гений Пушкина на всю оставшуюся жизнь. Косенков, уже заслуженный художник РСФСР, имеющий за плечами большой опыт работы с книгой, русской классикой, русской сказкой, художник, отмеченный за свой профессиональный труд наградами международного признания, испытывал не только благодарность за прикосновение к такому материалу, но и огромный груз ответственности. Потому, что это – ПУШКИН, потому что по своему жанру «Руслан и Людмила» – необычная, шуточная, вдохновлённая древнерусскими былинами, волшебная, ироническая поэма-сказка, и потому что её иллюстрировали такие корифеи графического искусства, как Иван Билибин, Татьяна Маврина, Николай Кочергин, палехские мастера Борис и Калерия Кукулиевы и многие другие, более и менее известные художники.

Дневники С. Косенкова свидетельствуют о том, в каких муках, и в каком сладостном упоении рождался замысел худо-

жественного воплощения книги из 126 сюжетов-иллюстраций. «Может быть, и хорошо, что я начинаю Пушкина с «Руслана и Людмилы», т.к. он весь там в самом своём гениальном начале: и романтизм, и фольклор, и историзм, и реализм – всё смешано самым невероятным образом и объединено одним – личностью Пушкина» [1, с. 107].

Следующая запись: «Никакая работа до этого не требовала от меня такой затраты сил на осознание смысла изобразительной формы, её значимости и содержательности самой по себе, а не через построение сюжета» [1, с. 110].

Идея, лежащая в основе косенковской концепции художественного оформления книги, не нова: «сделать «соучастником» действия в поэме самого Пушкина, его современников, его «красавиц и души девиц», на полях и в заставках к песням, которые он начинает всегда авторским отступлением» [1, с. 108]. Подобные приёмы в иллюстрировании Пушкина применяли и В. Фаворский в «Домике в Коломне», и Н. Кузьмин в «Евгении Онегине». Главное для Косенкова в решении этой идеи было выбрать свой ключ, отличный от предшественников. Решение этой проблемы он нашёл в своеобразном «единстве стиля орнаментов и росчерков (пубок, романтизм и современность)» [1, с. 108].

В работе над книгой Косенков использует как ранее найденные графические приёмы, так и новые, выработанные в процессе осмысления совершенства поэтической формы сказки. «Какая свобода, ясность и точность у Пушкина! Больше всего меня поражает точность. Точность мысли, выражения, состояния, нюанса, малейшего извива чувства» [1, с. 107]. Это и обусловило непростой поиск пластической формы воплощения поэмы-сказки, наиболее точного графического выражения её духа и атмосферы. Более ста страниц выполнены в сложной технике двойной печати с последующей раскраской акварелью. Первая печать цветом нежных акварельных тонов дала необходимый ровный общий тон страницы. Вторая печать – глубокая, с твёрдого пластика (как при офорте) создала тонкий изящный штрих, напоминающий лёгкий и изысканный росчерк пера, уверенный, точный и виртуозный, созвучный, по мнению Косенкова, поэтической строфе произведения Пушкина. Динамическая сила тонких гравюрных росчерков, «видоизменяясь и преображаясь то в орнаменте, то в фигуре, в предмете или в пейзаже, то разбегаясь, то замирая, несут и единство, и разнообразие» [1, с. 108].

Художник, используя повествовательный характер иллюстрирования поэмы, позволяющий точно раскрыть её содержание в многолистной серии, воссоздаёт широкую картину сюжетов, сцен, психологических характеристик героев. Девять листов фондового собрания из цикла иллюстраций к «Руслану и Людмиле» передают пушкинские: и «лёгкий вздор», и «шёпот старины болтливой», «мой труд игривый», и «песни грешные мои», а главное «рукою верной я писал!» В достижении передачи атмосферы этой пушкинской лёгкости, простора, изящества художник уходит от «перегружа, перебора: всё окружено белым серебристым воздухом, который, как бы сгущаясь, ненароком превращается то во всадника, то в буквицу, то в прыгающую в неистовстве Наину, то в нежную Людмилу, то снова превращается в росчерк, лихой, бездумный и ненужный, то в орнамент, а иногда даже и в самого Пушкина...» [1, с. 111].

Книга «Руслан и Людмила» с иллюстрациями Станислава Косенкова – плод его двухлетнего труда – озарённая мучительно найденным сияющим, солнечным, жизнеутверждающим жёлтым цветом, вышла в 1986 г. в Центрально-черноземном книжном издательстве.

Этот небольшой и неполный обзор работ фондового собрания трёх разных художников, с ярко выраженным авторским почерком, тем не менее, позволяет проследить главную линию в развитии отечественной детской книжной графики прошлого века, заключающуюся в глубоких, отчётливо ощутимых преемственных связях, пронизывающих всю её историю от 1920-х до 1980-х гг. и объединяющих тех, кто работал вчера, с теми, кто работает сегодня. Ведь «ничто значительное не иссякает и не возникает на пустом месте, как ничто значительное не повторяет того, что уже было сказано» [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. С. С. Косенков. Страницы из дневников // Научно-практическая конференция «Актуальные вопросы развития отечественного изобразительного искусства в провинции». 11–12 октября 2011 года: сб. материалов. – Белгород, 2011.
2. Чегодаева М. А. Русская советская художественная иллюстрация 1955–1980 гг.: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1986: [Электронный ресурс]: <http://www.dissercat.com/content/russkaya-sovetskaya-khudozhestvennaya-illyustratsiya-1955-1980-gg> (дата обращения: 04.08.2015).



ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ КНИЖНОГО ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ АЛЕКСАНДРОМ РОДЧЕНКО (1911–1915 гг.)

Д. И. Ахметова

Александр Родченко свою творческую деятельность начал с опытов книжного иллюстрирования как литературных произведений, так и своих поэтических сочинений и дневниковых записей. Он прошёл стилистическую эволюцию от реализма, модерна и символизма к футуризму в многочисленных графических иллюстрациях, логически сделав переход к беспредметному творчеству.

Ключевые слова. Книжное иллюстрирование, стиль Бердсли, модерн, символизм, футуризм.

THE FIRST EXPERIENCE BOOK ILLUSTRATING ALEXANDER RODCHENKO (1911–1915)

D. Akhmetova

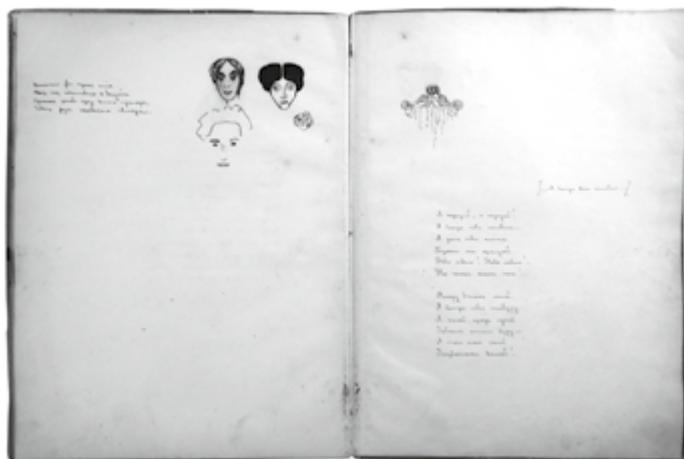
Alexander Rodchenko his artistic career began with experiments illustrate the book as literary works and their poetic essays and diary entries. He underwent a stylistic evolution from realism, Art Nouveau and Symbolism to Futurism in numerous graphic illustrations logically make the transition to non-objective art.

Key words. Book illustrating, Rodchenko, Beardsley style, art nouveau, symbolism, futurism.

Александр Родченко (1891–1956) вошёл в историю искусства как художник многогранного таланта, новатор и экспериментатор. Немалую долю в его творческой биографии занимает искусство оформления книги. В первую очередь, например, иллюстрирование поэмы В. Маяковского «Про это» (1923) фотоколлажами, создание фотоальбомов. Такой интерес к книге не случаен, ведь как художник А. Родченко изначально формировался именно как иллюстратор. Ещё в ранней юности, живя в Казани, переживая определённые душевные трудности, он привык выражать свои мысли в дневниках. Молодой Родченко записывал в них не только свои размышления, но и разные впечатления, жизненные события, а вскоре в них появились его стихи и сонеты, иллюстрированные рисунками – виньетками, пейзажами, крошечными портретами писателей. Его дневники читаются ныне с большим интересом, поскольку начинающий художник обладал ещё и недюжинным литературным талантом, писал стихи в духе символизма. В его записях прослеживается эволюция, которую он прошёл на ранних этапах своего творчества, здесь можно найти и первые теоретические формулировки художника об открытых им новых путях в искусстве.

Привычка вести дневники осталась с ним до конца жизни. Нам же интересно то, что ранняя графика Родченко, периода учёбы в Казанской художественной школе (КХШ), демонстрирует особенность его художественной эволюции, поразительно стремительной. То, что основным видом творчества для него была графика, во многом было связано с материальным положением, на краски ему часто не хватало средств, да и графика лучше отвечала динамичному характеру его творчества.

Первые работы являлись обычной фиксацией окружающего мира. Так, в портрете матери (1909), выполненном цветными карандашами, схвачено очевидное сходство, отражено характерное, «наспуленное» выражение лица (известное по фотопортрету матери с очками, 1924). В 1911 г. он нарисовал реалистический автопортрет. Его кредо тогда было таким:



А. Родченко.
Разворот альбома со стихами и рисунками. 1912.
Частное собрание, Казань

«Теперь я понял, что для художника, и особенно для ученика, должна на первом плане стоять работа и он должен передать [натуру] и наиболее реально, и точно, не обращая внимания на технику и материалы ...Сколько лет надо писать всё только тщательно, терпеливо, подробно, всё, всё, и этюды и рисунки... И только тогда работать, не нуждаясь в моделях, как Беклин, Коро» (из дневников 1911 г.) [1, с. 17].

Уже к 1912 г. начинаются стилистические поиски. Родченко, сидя в библиотеке, копировал западноевропейских мастеров с репродукций в журналах «История искусства» и «Мир искусства», где впервые познакомился с работами импрессионистов и постимпрессионистов – Дега, Матисса, Ван Гога, Гогена. Он запоем читает письма Ван Гога, начинает собирать номера «Мира искусства» с рисунками Л. Бакста, А. Бенуа, К. Сомова. В 1912 г. Родченко записывает в своем дневнике: «Как мне нравится всё японское...». Восток, Япония – влияние их искусства можно проследить во многих графических работах того времени, и Родченко не исключение. Его увлекает иллюстрирование книг – для себя. Особенно захватывает его поэзия, он создаёт иллюстрации к романтическим стихам Бодлера, Брюсова, Блока. Манера художника довольно любопытна тем, что в очерченных контурах основных фигур им разрабатываются способы обработки поверхности с помощью тонкого и разнообразного штриха, тональных переходов. Достаточно долго Родченко испытывал влияние графики Обри Бердсли, с рисунками которого он познакомился в библиотеке. Он был впечатлён формой – лаконичной, строгой, и одновременно отточенной до изящества. При этом молодой художник никогда не занимался буквальным иллюстрированием, переводя текст в самостоятельную изобразительную форму, в свой тематический ход. Стилизациями под Бердсли буквально насыщены его дневники и стихотворные альбомы 1912–1915 гг.

Работая над рисунками, Родченко начал экспериментировать со всевозможными материалами и техниками. Имитируя репродукции из журналов, он сочетал рисунок пером, акварельные краски, темпера, лак, золото, серебро. Ранние его работы редко где выставлялись и не все опубликованы, поэтому некоторое представление о них можно получить хотя бы по названиям: «Лысая гора», «Как я представлял себе бал», «Китайянки», «Вакханки», «Бал», «Японский мотив», «Восточный мотив», «Сон», «Паж», «Средневековье», «Поэт» и т.п. Здесь и отзвуки детских воспоминаний о балах в театральном клубе, и мир Востока, что не удивительно при жизни в Казани, а также влияние символизма. Увлечение романтической тематикой было не случайным: на искусство тогда сильно влиял стиль модерн, с его гибкой изящной линией, фантастическими сюжетами и возвышенностью образов.

Конечно, есть соблазн поискать в творчестве Родченко восточные мотивы, ведь он жил в городе, где естественным образом соприкасались друг с другом Восток и Запад. С другой стороны, увлечение ориентализмом было свойственно всему модерну, японские, китайские, вообще восточные мотивы постоянно появлялись в графике Родченко. Трудно сказать, чего в этом было больше – влияния Востока или увлечения модерном. Скорее и то, и другое.

Но символические увлечения – ещё не вся сторона творческой эволюции Александра Родченко. На оборотной стороне рисунков 1910 г. можно встретить упражнения по начертательной геометрии. Геометрия в школе изучалась основательно, и хотя будущий художник не посещал общеобразовательных классов, он мог самостоятельно или с помощью товарищей освоить заинтересовавший его курс. Здесь изучали прямые линии и плоскости в пространстве, круглые тела, пропорциональные линии в круге, отношения линий... Это развивало объёмно-пространственное мышление, приучало к точности и аккуратности графических построений. Геометрические построения можно увидеть и в поэтическом альбоме 1912 г. из частного собрания (Казань).

Также немалую роль в творчестве Родченко играли романтические увлечения Родченко. Дневники 1912–1913 гг. наполнены описаниями его любовных эмоций, и, конечно, тем, как он рисовал объекты своих увлечений на занятиях в художественной школе. В 1911 – начале 1912 гг. чаще встречается имя Анты (Антонины Китаевой) [2], которая служила ему моделью для учебных портретов. Он пишет о ней робко, как бы боясь самому себе признаться в любви к ней, каждый её жест, слово, обращённые к нему, – повод для сомнения – а любит ли она его?

Вскоре объектом душевных волнений становится Тамара Попова, красавица с тёмными косами [3]. Предмету воздыханий Родченко посвятил немало романтических стихов, наполненных символикой Серебряного века:

*Я вспоминаю две чёрные линии
Твоих глаз, потемневших в безумии,
Красных змей среди белого мрамора,
Гибких рук позабытого Амора.*

Яркие красавицы довольно долго занимали место в его воображении. Он мечтал о том, что женится на Тамаре, строил планы, только вряд ли предметы его мечтаний относились к нему серьёзно. Тем не менее, его фантазия наделяла их чертами роковых женщин:

*Мне нравятся женщины дикие, страстные,
Их губы яркия, зовуще красныя
И блески глаз безумно яркия...
Они прекрасныя, они великия...*

(орфография оригинала).

Рядом со стихами появляются и изображения объектов мечтаний, а также романтические виньетки. Дневники А. Родченко можно было бы назвать прообразом «Книги художника».

В Казани Родченко впервые проиллюстрировал печатную книгу. Об этой работе он подробно писал в своем дневнике за 1912 г. По стечению обстоятельств Родченко познакомился с Бруно Фридриховичем Адлером, заведующим кафедрой географии и этнографии Казанского университета с 1911 г. [4]. Имя Адлера, репрессированного в 1930-е, долгие годы было под запретом, лишь в 1990-х это табу было снято. Б. Ф. Адлер внёс большой вклад в дело популяризации этнографической науки и этнографических знаний не только в Казани, но и в России. Время, когда кафедру географии и этнографии возглавлял Адлер, представляло наиболее яркую страницу этнографического образования в Казанском университете. Он стоял у истоков специального этнографического образования в России. Адлер проделал большую работу по переоснащению и реорганизации географического кабинета в Казанском университете. В дневнике Родченко много места уделено именно Адлеру. В нём он нашёл не только работодателя, но и старшего друга. Интересно описание встреч и разговоров Родченко с Адлером. В них отразились сложные душевные переживания молодого художника, бытовые трудности, и удивительное общение на равных Родченко с выдающимся учёным. Кроме того, он выполнил один из первых своих значительных заказов – иллюстрирование книги по истории.

Так, в мае 1912 г. одна из приятельниц Родченко предложила работу у профессора Адлера. «...Он пишет исторический труд, ему нужны рисунки к нему... Древние орнаменты и костюмы... Работать в университете и с ним... В архиве... Относительно вознаграждения, он не постоит», – писал Родченко [1, с. 22]. Все эти заметки ценны не только описанием занятий самого Родченко, но и как исторический источник, ведь упоминание о профессоре Адлере после 1930-х гг. было невозможно, и такие личные оценки начинающего художника о выдающемся учёном вызывают огромный интерес. Описание работы, выполненной Родченко, приводится в письме Адлера: «Многоуважаемый А. М.!... Я переговорил с издателем книги, вернее, с представителем Сытина [5], и он сказал, что рисунки Ваши подойдут; платить он будет на круг по 2 рубля, как Вы этого желали, но ставит условие, чтобы Вы разрешили в некоторые рисунки внести «блеск», как они выразились. Это необходимо, чтобы рисунки были более пригодны для печати. Этот лоск наведёт сам Бартрам, известный художник, который занят работой для Московского Земства [6]. [...] Желаю Вам всего хорошего, Ваш Б. Адлер» [1, с. 28].

Родченко согласился на «его условие, чтоб рисунки были выпущены с «шиком» [1, с. 29]. Дальше Родченко упоминал о том, что будет делать панно для Адлера, возможно, какое-то наглядное пособие, а возможно, и карту с географическими рельефами на пробковой основе, которая создавалась именно в то время для географического кабинета университета (уничтожена в 1964 г.).

Итак, учащийся 2-го курса КХШ А. Родченко выполняет иллюстрации для исторического научного труда. Подобная работа требовала эрудиции, аналитических и исследовательских способностей. Неудивительно, что начинающий художник нашёл общий язык с выдающимся учёным. На сегодняшний день трудно сказать, что выполнил для Адлера Родченко, но это была замечательная для него встреча на жизненном пути и пример ему творческого и одновременно научного подхода к своей деятельности.

Резкий поворот в стилистических поисках Родченко произошёл в 1914 г. Одним из поводов становится лекция друзей-футуристов поэтов В. Маяковского, В. Каменского и Д. Бурлюка. Они прибыли в Казань с гастролями в ходе знаменитого лекционного турне по русской провинции.



А. Родченко.
Поэт. 1913.
Собрание
А. Лаврентьева,
Москва

20 февраля состоялось их единственное выступление в зале Дворянского собрания (ныне здание Городской ратуши, бывший дом офицеров, на Площади Свободы). Это событие всколыхнуло всю Казань. Маяковский в знаменитой жёлтой кофте читал футуристические стихи, а в заключение прочитал лекцию о футуризме. В ней он ниспровергал символистов как отживших своё время и выступал за новое, индустриальное, городское искусство, устремлённое в будущее. Маяковский призвал к эстетическому бунту, революции в искусстве. Под впечатлением от встречи Родченко порвал со своим прежним окружением, не признававшим футуристов, и перешёл в стан новаторов. Начался следующий этап его стилиевой эволюции.

Однако нельзя сказать, что модерн был безоговорочно сразу отвергнут, ещё в 1914–1915 гг. Родченко продолжал разрабатывать стилистику «изящного» искусства, что называется, в «личных» целях. Дело в том, что в 1913 г. в его жизнь входит девушка, которая во многом определила дальнейшую судьбу – Варвара Степанова (1894–1958), будущая жена. Она пришла в искусство позднее Родченко, но прошла ту же художественную эволюцию, что и он. Творчество Степановой до революции мало известно, как художница она ярко проявилась уже после неё, поэтому говорить о влиянии Казани на творчество Степановой сложно. Ясно лишь: и она не избежала увлечения стилем модерн, и это сказалось на её замечательном колористическом таланте, ясности, логичности построения произведений, что стало заметным уже в середине 1910-х гг. В стенах казанской школы она и её будущий муж – оба были настроены на одну и ту же романтическую волну. Они придумали друг другу прозвища, подписывали ими свои послания, Александр звал её «Нагуаттой», Варвара – «Анти» или «Леандр». В переписке их витал романтический дух:

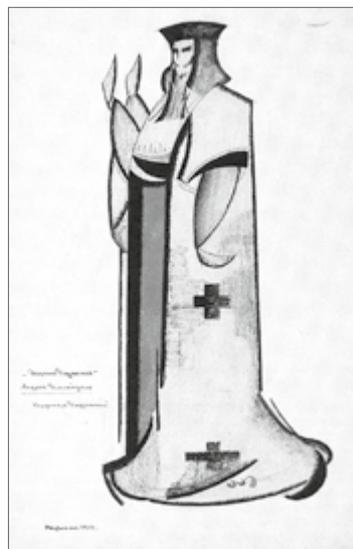
*Пусть томно льётся
по залам странным,
Сбиваясь в грёзу, скользя как сон,
Мой вальс старинный,
мой вальс пьянящий,
Мой вальс, сплетённый из бледных роз...*

Это – Родченко. Степанова отвечала: «Я видела тебя королём необъятного царства, где в бездне загорались твои желания. И мне показалось, что я не знаю всей тайны твоей души. И никогда не узнаю...».

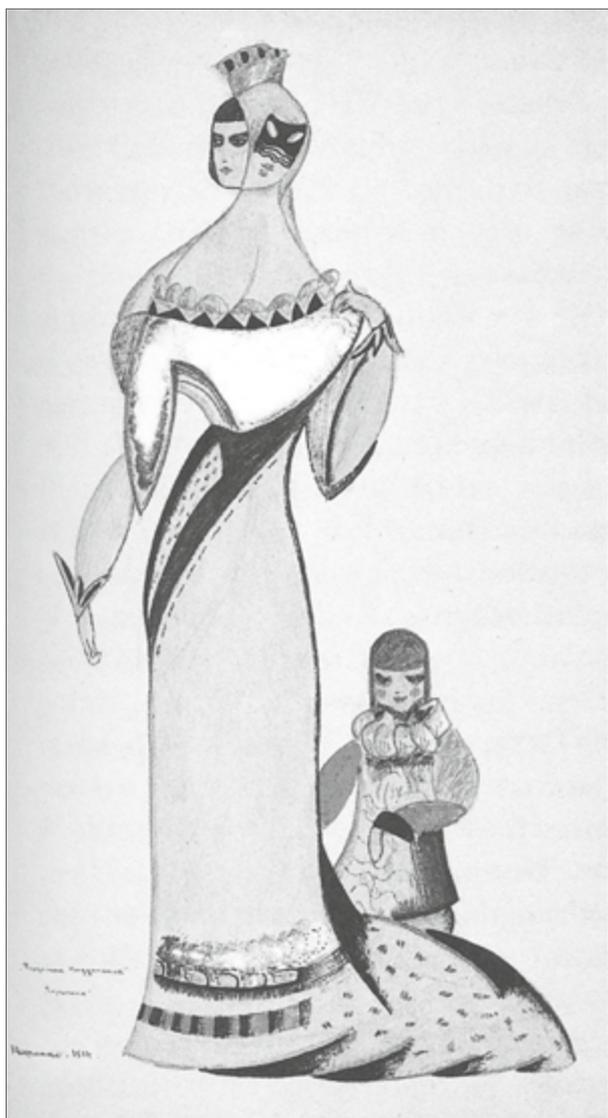
Они писали друг другу не только стихи, но и сказки в прозе, иллюстрируя их рисунками в манере Бердсли. И хотя в 1914–1915 гг. Родченко уже проводил эксперименты с живописными и графическими формами на плоскости, но его «alter ego» ещё существовало в параллельной реальности, созданной из символов и образов искусства эпохи модерна. Собственно, это параллельное существование стилей продолжалось до 1916 г. Родченко и Степанова так выражали свои романтические чувства, и виньетки, изящные графические медальоны служили тождественной иллюстрацией их мира, отличного от обыденного.

Одновременно идет поиск более самостоятельных приёмов письма, где можно увидеть большое разнообразие художественных влияний: и символизма, и экспрессионизма, и японского искусства. С самого начала Родченко из всех направлений извлекает некую конструктивную составляющую – сопоставление графических форм, линий, цветных плоскостей. Очевидно тяготение к декоративности и упрощению. Это хорошо видно по рисункам 1912–1913 гг. с японскими мотивами («Фигура в кимоно», 1912; Портрет Натальи Подбельской, 1913). К 1914 г. эти мотивы становятся всё более лаконичными, обобщёнными и декоративными («Фигура»). Но ещё более интересны для исследования стилистического становления Родченко виньетки, в большом количестве украшающие дневниковые записи и альбомы со стихами. Они представляют собой маленькие зародыши форм самых разнообразных конфигураций: от неправильных форм до кругов и геометрических фигур. Постоянное сопоставление чёрных и белых плоскостей, точек, кругов можно назвать интуитивной лабораторией по поиску беспредметной формы. Вряд ли это было целенаправленным и осознанным поиском, однако можно сравнить постоянное появление никогда не повторяющихся виньеток с теоретическим осмыслением идей о том, как работать и куда двигаться в искусстве, в его дневниках.

Наиболее ясно разворот в сторону авангардного творчества намечается в иллюстрациях пьесы О. Уайльда «Герцогиня Падуанская». В 1914 г. А. Родченко разработал эскизы костюмов основных персонажей, в 1915 г. – эскиз декорации. Конечно, выбор произведения О. Уайльда – дань любимому модерну, от которого Родченко отошёл не сразу. В этот период Родченко ещё был оторван от эпицентра экспериментов в современной живописи, поэтому тяготение



А. Родченко.
Костюмы к постановке «Герцогиня Падуанская» Оскара Уайльда. 1914.
Собрание А. Лаврентьева, Москва



А. Родченко.
Костюмы к постановке «Герцогиня Падуанская» Оскара Уайльда. 1914.

Собрание А. Лаврентьева, Москва

к футуризму проявилось достаточно своеобразно. В работе ясно виден органический сплав модерна и кубизма. Деталей почти нет, а объём фигур достигается путём соединения нескольких частей фигуры в разных поворотах. Здесь намечается принцип конструктивного построения объекта в пространстве. Это ещё не кубизм, но уже попытка эксперимента по развороту плоскости в пространстве.

Уже в 1915 г. Родченко постепенно отходит от иллюстрирования как художественных произведений, так и своих литературных опытов. Его работы становятся всё более абстрагированными от конкретного содержания и экспериментальными по форме и композициям. Таким образом, работа Родченко в области иллюстрирования явилась важнейшим этапом по формированию его как художника.

ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Родченко А. Опыты для будущего. Дневники. Статьи. Письма. Записки. – М.: Грантъ, 1996. – 416 с.

2. Китаева Антонина Виссарионовна (1892 – ?). Училась в Казанской художественной школе в первой половине 1910-х гг. (до 1914 г.).

3. Попова Тамара Александровна (род. ок. 1895 – ?). В 1912–1917 гг. ученица Казанской художественной школы.

4. Бруно Фридрихович Адлер (1874–1942) – этнограф, музейевед. В 1899 г. окончил Московский университет, в Лейпциге получил степень доктора философии, работал в ведущих музеях Петербурга. В 1911 г. защитил магистерскую диссертацию, с 1911 г. – экстраординарный профессор Казанского университета. С середины 1920-х гг. – профессор МГУ. С 1933 г. подвергался необоснованным репрессиям, в 1942 г. – расстрелян.

5. Сытин Иван Дмитриевич (1851–1934). – Крупнейший русский издатель. В 1883 г. организовал своё издательство, преобразовав его в 1891 г. в «Товарищество печатания, издательства и книжной торговли И. Д. Сытина и Ко». Издания И. Д. Сытина отличались высоким уровнем полиграфического исполнения, выходили большими тиражами и стоили сравнительно дёшево. К началу Первой мировой войны «Товарищество И. Д. Сытина» выпускало четверть всей книжной продукции России.

6. Бартрам Николай Дмитриевич (1873–1931). – Искусствовед, музейный деятель, коллекционер. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1889–1891). Изучал историю русской игрушки, собрал коллекцию отечественных и зарубежных игрушек. С 1904 г. художник Московского губернского земства, заведующий художественным отделом Кустарного музея (1904–1917 гг.). В 1918 г. по инициативе Бартрама в Москве был открыт Музей игрушки. Являлся членом Комиссии по охране памятников искусства и старины Наркомпроса. Позднее музей игрушки перевели в подмосковный Сергиев Посад, где он существует до сих пор.



ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ – ПОЭТ И ХУДОЖНИК

О. Н. Филиппова

Рисование, сопровождающее писательский труд, – явление достаточно распространённое и едва ли не закономерное для определённого типа творческой личности. В статье это показано на примере рисующего поэта и оригинального художника слова Велимира Хлебникова (1885–1922). Сохранились рисунки Хлебникова: ученические работы, психологически выразительные реалистические портреты, автопортреты, пейзажи, зарисовки, иллюстрации к собственным произведениям. В рисунках Хлебникова, как и вообще в графике писателей, самые своеобразные явления возникают как раз на пересечении изображения и слова, которые образуют единое целое или, вернее сказать, обнаруживают единую природу. Изображение складывается из тех же элементов, что и начертание буквы и слова. В его основе те же штрихи, завитки, росчерки, помарки, кляксы, точки и многоточия. Такая графика, подобная знаменитым пушкинским рисункам, вырастает прямо из почерка.

Ключевые слова. Поэт, художник, рисунок, портрет, автопортрет, пейзаж, зарисовка, иллюстрация, искусство, литература.

VELIMIR KHLEBNIKOV A POET AND A PAINTER

O. Filippova

The drawing accompanying the work as a writer it is phenomenon common enough and almost regular for a particular type of creative person, on the example of the drawing poet and the original artist Velimir Khlebnikov (1885–1922). Remained his drawings: student works, psychologically expressive realistic portraits, self-portraits, landscapes, sketches, illustrations of his own works. In drawings of Khlebnikov, as well in graphics of writers, the most original phenomenon arise just at the intersection of the image and words which form an united whole, or better said, find an united nature. The image is formed of the same elements that and the tracing of the letters and words. It is based on the same strokes, flourishes, scribbles, blots, points and dots. Such a graphics similar to the famous Pushkin's drawings, grows avowedly from of handwriting.

Key words. Poet, artist, drawing, portrait, self-portrait, landscape, sketch, illustration, art, literature.

Творческий феномен рисующих поэтов и писателей, и не менее плодотворная ветвь художников, успешно занимающихся литературой, зародился ещё в XIX столетии.

Одной из объективных причин такой гармонии разных сфер творчества, такого тесного содружества муз называют, прежде всего, эпоху универсализма личности – время поисков новых выразительных средств, расширения привычных рамок искусства и литературы, их естественного сближения и переплетения внутри одной творческой биографии.

Рисующих писателей можно условно «классифицировать» [14, с. 5]. В первую очередь это те, кто рисовал профессионально, для кого рисовальное творчество было второй профессией либо увлечением, и шло параллельно с литературной деятельностью. Таковы Уильям Блейк, В. А. Жуковский, М. Ю. Лермонтов, Т. Г. Шевченко. Но чаще писатели во время создания литературного произведения испещряли свои рукописи рисунками – А. С. Пушкин, Ф. М. Достоевский [14, с. 5].

Рисующий поэт и оригинальный художник слова, Виктор (Велимир) Хлебников (1885–1922) во многом был обязан своей творческой универсальностью и семейному окружению и профессиональному содружеству [9, с. 24].



В. В. Хлебников.
Портрет В. А. Хлебникова. 1900-е.
Бумага, тушь

Отец поэта – Владимир Алексеевич Хлебников (1857–1935) был орнитологом, лесоводом, специалистом по сельскому хозяйству, краеведом и одним из организаторов первого в стране Астраханского заповедника, созданного в 1919 г. [4, с. 8].

Превосходная коллекция птиц, собранная В. А. Хлебниковым при участии его сыновей Виктора (Велимира) и Александра, была им подарена Астраханскому краеведческому музею. Знаменательно, что самое раннее из сохранившихся стихотворений Хлебникова озаглавлено «Птичка в клетке» (1897) [18, с. 276].

Велимир Владимирович родился 28 октября (по старому стилю) близ Астрахани, получил хорошее домашнее образование, учителями рисования в семье Хлебниковых были П. П. Беньков (1879–1949), впоследствии известный живописец, и Л. М. Чёрнов-Плесский (1883–1943) – график и живописец, который в 1920-х гг. работал как книжный график в издательстве «Основа» (г. Иваново-Вознесенск) [13, с. 104].

Серьёзные и систематические занятия Хлебникова рисунком и живописью относятся к 1901–1903 гг., т. е. ко времени его пребывания в последних классах гимназии [7, с. 159]. Тогда же он, по-видимому, в качестве вольнослушателя, посещал рисовальный класс Казанской художественной школы, где училась его младшая сестра – В. В. Хлебникова (1891–1941), ставшая впоследствии художницей [16, с. 522].

Поэта Велимира Хлебникова и художницу Веру Хлебникову с детства связывали не только родственные узы, их объединяло нечто более значительное – полное взаимопонимание.

Отзвуки этой общности взглядов, духовного родства слышатся в воспоминаниях о Хлебникове, написанных Верой Владимировной, в сохранившихся письмах поэта к сестре – «непокорной, свободолюбивой, буйной» [3, с. 32]. «Если я пишу сегодня так свободно, – обращался в 1921 г. Велимир к сестре, – то мой слог разбужен лучами твоего письма» [20, с. 317].

Велимир стал для Веры другом и заинтересованным советником по вопросам искусства. По его настоянию Хлебникова в 1910 г. переехала в Петербург, где занималась в школе Общества поощрения художников в классе Я. Ф. Ционглинского, приверженца импрессионизма [11, с. 174].

Иллюстрировать поэзию В. Хлебникова – задача весьма непростая. Здесь мало интуитивного прорыва в микрокосм его творений, мало одной силы воображения. Надо, внемля прозвучавшему однажды призыву самого поэта, взять «верный угол сердца» к тому, что он создал [3, с. 32].

Лишь подобная «фокусировка» художнического замысла придаёт глубину общения с идеями и образами поэта-мыслителя, позволяет художнику стать его соавтором [3, с. 32].

Иллюстрации Веры Хлебниковой говорят о таком отношении. Она прекрасно чувствовала не только природу хлебниковского слова, но и условия существования поэтического образа в контексте того или иного произведения, восходящего к фольклору, к языческой древнеславянской мифологии.

Литературная тема у Веры Владимировны становится темой пластической. В творчестве возникает новый художественный образ. В его решении можно различить два пути.

Это иллюстрации к драме «Снизини» и поэме «Шаман и Венера». Второй – живописный: акварели к поэмам «Вила и Леший» и «Лесная тоска» [5].

Таким образом, рисунки и акварели В. Хлебниковой, которые хранятся в собраниях Государственного Русского музея и Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, под стать стихам брата – образны, динамичны, полны мягкой грустной усмешки и острого удивления. Пожалуй, никто так проникновенно и созвучно не иллюстрировал поэмы Велимира Хлебникова.

По окончании гимназии, летом 1903 г., Хлебников особенно увлечённо занимался живописью в деревне Белой неподалёку от Казани [7, с. 159]. Сохранившиеся в семье небольшие пейзажные этюды свидетельствуют о его склонности к мелкому и тонкому письму, что впоследствии он называл «мелкопись» и «невеличкопись», передающему мягкую наполненность как бы рассредоточенного пространства [7, с. 159]. В них чувствуется пристальное и несколько рассеянное вглядывание в натуру.

К тому же времени относится и большой, представительный, «репинский» портрет отца, задуманный, очевидно, для демонстрации собственных живописных успехов [7, с. 160].

Отец Велимира, несомненно, поощрял эти занятия. Он и сам не чужд был прикладного рисования (сохранились его этнографические зарисовки, сделанные в Калмыкии), много занимался составлением орнитологических коллекций и выделкой чучел, что, конечно, требовало известного пластического чувства. Эти навыки он стремился передать сыну, готовя его, подающего большие надежды, к работе натуралиста.

Орнитология с раннего детства стала одним из самых сильных увлечений Хлебникова. Ей посвящены и его первые научные публикации и его самостоятельная экспедиция на Урал, в Павдинский край. В заметках о жизни «среди северных гор» сохранился прекрасный пейзажный набросок, зрительно закреплявший эти впечатления [7, с. 160].

В 1903 г. Хлебников поступил в Казанский университет на математическое, а затем на естественное отделение физико-математического факультета. По свидетельству руководителя факультета известного математика А. В. Васи-

льева (1853–1929), пропагандировавшего «воображаемую геометрию» Н. И. Лобачевского и знакомившего своих учеников с новейшими достижениями научной мысли (Г. Минковский, А. Эйнштейн), Хлебников проявил свою исключительную одарённость и на математическом, и на естественном отделениях факультета [18, с. 321].

В 1908 г. Хлебников перевёлся в Петербургский университет на естественное отделение физико-математического факультета, затем на русское отделение историко-филологического факультета, которое не окончил, был исключён в 1911 г. [16, с. 522].

Студентом Хлебников увлекался не только математикой, но и кристаллографией, по его мнению, наиболее законченной из дисциплин естественного отделения физико-математического факультета. Интересовался он и философией.

Важно отметить, что Хлебников жил по-своему, и не всё было понятно для окружающих в его поступках. Не помышляя о своей литературной славе, о поэтическом успехе, он часто дарил случайным спутникам не только чудом оказавшиеся у него вещи и деньги, но и рукописи своих стихов, которые можно сравнить с картинами художников-«примитивистов» [17, с. 90].

Они во многом походят на рисунки детей, такая же наивная композиция, лишённая перспективы, а условная линейная схема в изображении фигур сочетается с точностью отдельных деталей. И вместе с тем во всём пейзаже удивительное чувство природы.

Напомним в связи с этим наивную непосредственность живописи Анри Руссо или Пироманишвили: именно отсутствие профессионального подхода, привычных приёмов производит особенно сильное впечатление.

Так было и с Хлебниковым. Его лишённый профессиональной гладкости стих, наивность и какая-то детскость в самом восприятии жизни подкупали своей свежестью.

В иерархии ценностей поэзия Хлебникова, начавшего писать стихи в 1905 г., не занимала первенствующее место. В отличие, скажем, от Б. Л. Пастернака, пришедшего к поэзии через музыку, или от В. В. Маяковского, шедшего через живопись, В. В. Хлебников шёл к поэтическому слову от естественного знания, филологии и математики.

Не зря в итоговых заметках 1922 г. под названием «Что я изучил» он начинал перечень так: «Звери. Азбука. Числа...» [6, с. 5]. И стихи вовсе не были его «первым языком» в литературе [6, с. 5].

В творчестве Хлебникова есть материал «на поверхности», который создаёт почву для возможных сближений с А. С. Пушкиным, с которым его разделяет не менее чем столетняя история русской поэзии [15, с. 113].



В. В. Хлебников.
Сова. 1900-е.
Бумага, тушь



В. В. Хлебников.
Портрет В. В. Маяковского. 1920.
Бумага, тушь

Речь идёт о «классических штампах», готовых формулах классического стиха, которыми Хлебников свободно пользовался [15, с. 113]. И пользовался он, как заметил Н. Л. Степанов, «чаще всего пушкинскими» готовыми формулами [15, с. 113].

Но Хлебников обращался не только к цитатам поэта А. С. Пушкина, но и к его судьбе и его поэзии, которые занимают внимание Хлебникова в прозе, в стихах, даже в его таинственных занятиях числами, поисках «числового закона» – закона времени [15, с. 113].

До нас не дошло произведение (исследование в числах?), озаглавленное «Пушкин»: среди многих других поэтических вещей Хлебникова оно бесследно исчезло [15, с. 113].

В декабре 1914 г. в письме художнику, музыканту М. В. Матюшину Хлебников признаётся: «Я хотел изучить «Труды и дни Пушкина» Н. О. Лернера, как человеческую жизнь, точно измеренную во времени» [15, с. 113].

А летом 1915 г., по воспоминаниям М. Н. Бурлюк, Хлебников в Михалева работал над биографией А. С. Пушкина, искал «кривую творчества» и делал свои математические выкладки [15, с. 113]. Частью этой работы был сохранившийся и дошедший до нас отрывок из «Записных книжек», условно озаглавленный именем А. С. Пушкина [15, с. 113].

Здесь устанавливаются – убедительные, может быть, лишь для Хлебникова – временные закономерности в творческой биографии А. С. Пушкина: «Попытаемся увидеть в А. С. Пушкине отражающую законы времени поверхность...» [15, с. 113].

Таким образом, А. С. Пушкин, его жизнь и творчество, как считал Хлебников, могут помочь в его увлечённых занятиях числами с целью разгадать некие абсолютные законы времени. Благодаря этим занятиям Хлебников приблизил себя к творчеству выдающегося поэта, он как бы заново, по-своему и поэтически прочитал его.

Если Велимир Хлебников-поэт ещё не до конца прочитан и разгадан, то совсем загадочен образ Хлебникова-математика, который говорил, что он «стремится раскрыть подлинную сущность числа, как и сущность слова...» [2, с. 175].

Сейчас сохранившимися математическими рукописями Хлебникова заинтересовались не только математики, но и кибернетики. Насколько значительны эти рукописи, выяснится, вероятно, в будущем.

Неотъемлемой частью размышлений Хлебникова, который был не только великим и тонким поэтом и математиком, но и крупным учёным и мыслителем, являются его исследования языка и времени.

«Таким я иду в века – открывшим законы времени», – читаем мы в одном из писем, которое он послал своей семье в 1915 г. [10, с. 561]. Это своё «историческое» открытие, сделанное в Баку, он датировал 17 ноября 1920 г. и с гордостью возвестил о нём в письме В. Д. Ермилову: «Открыл основной закон времени и думаю, что теперь так же легко предвидеть события, как считать до трёх» [10, с. 561].

Понятие времени неразделимо от поэтики Хлебникова и составляет её специфику не только потому, что он мыслил будущее в большей мере, чем другие футуристы, как новую эстетическую категорию произведения искусства, но также потому, что он пытался уяснить себе и постичь научным путём тот вызов, который время бросает человечеству.

Важно отметить, что никогда в истории русского искусства живопись и поэзия не сходились так тесно, как в XX в. Причём ведущая роль тут принадлежала изобразительному искусству, и может быть, раньше других это осознал последовательный футурист Хлебников. «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью», – писал он [19, с. 334].

Нередко источники замысла тех или иных литературных произведений Хлебникова мы находим именно в изобразительном искусстве. Так, например, уже первое появившееся в печати его произведение – стихотворение в прозе «Искушение грешника» (1908) – сюжетно связано с философской драмой Г. Флобера «Искушение Св. Антония», а образно – с раз-



В. В. Хлебников.
Портрет
А. Е. Крученых. 1913.
Бумага, тушь

работкой того же сюжета в искусстве (М. Шонгауэр, И. Босх, П. Брейгель, Ж. Калло) [8, с. 184].

Так, замысел его сверхповести «Дети Выдры» (1913) восходит к картине А. И. Савинова «Купание», а идея драматической поэмы «Гибель Атлантиды» (1913) – к картине Л. С. Бакста «Древний ужас» и т. д. [8, с. 184].

Сохранились рисунки Хлебникова, основная часть которых находится в РГАЛИ, Отделе рукописей РНБ, Отделе рукописей ИМЛИ, Доме-музее В. В. Хлебникова (Астрахань), других архивах и частных коллекциях [16, с. 523].

Среди них преобладают ученические работы, психологически выразительные реалистические портреты, автопортреты, пейзажи, зарисовки, иллюстрации к собственным произведениям.

Из воспоминаний близкого друга и душеприказчика Хлебникова художника П. В. Митурича (1887–1956): «Велимир Хлебников имел прирождённые способности к изобразительному искусству. Ещё будучи 14-летним гимназистом, после уроков и вечерних занятий садился с сестрой и братом за рисование (портрет с натуры), ... которым руководил молодой художник, а ранее рисовал маленькие уголки природы или с репродукций. Отцу он говорил, как свидетельствует сам Владимир Алексеевич, что если бы по своей воле избрал специальность, то остановился бы на живописи. Тяготение и живой интерес к живописи у него были и потом всегда...» [13, с. 102].

По приезде в Москву в 1904 г. Хлебников писал родным: «В Третьяковской галерее мне больше всего понравились картины В. В. Верещагина, некоторые же вещи меня разочаровали» [1, с. 208].

Позже в стихах, при обрисовке усадьбы, промелькнул В. Л. Боровиковский (XVIII в.) и В. А. Тропинин – «старой живописи кипы» [1, с. 208]. Откликнулся Хлебников в стихотворении «Бурлюк» и в футуристическом воззвании на удар ножа А. А. Балашова по «Ивану Грозному» И. Е. Репина [1, с. 209].

Центральное место в графике Хлебникова занимает автопортрет 1909 г., когда испытал уже первые литературные успехи и первые неудачи, поэт полностью осознал своё поэтическое призвание и, рисуя этот удивительный автопортрет, сопровождал его ещё более удивительной надписью: «Заседание общества изучения моей жизни» [7, с. 170].

И сейчас к нему вполне применимы слова Хлебникова, сказанные позже и по другому поводу, но для нас совершенно точно определяющие значение автопортрета: «Таким я иду в века...» [7, с. 170].

Перед нами не просто самовоспроизведение, но именно автопортрет поэта, в котором поразительно внешнее и ещё больше внутреннее сходство. Через «образ поэта» нам открывается и особый строй хлебниковской поэзии [8, с. 183]. В этом смысле его можно было бы назвать автопортретом поэтического слова.

Такое сближение изображения и слова свойственно было многим современникам Хлебникова. Вспомним хотя бы рисо-

В. В. Хлебников.
Портрет
В. В. Хлебниковой.
Начало 1910-х.
Бумага, тушь



ванные дневники А. М. Ремизова, «стихокартины» В. В. Каменского, идеографические плакаты В. В. Маяковского, да и вообще всей эпохе, которая, по убеждению поэта, озаменована была «победой глаза над слухом» [8, с. 184].

Особый интерес среди рисунков Хлебникова представляют многочисленные изображения птиц, в которых мы угадываем наблюдательный взгляд натуралиста и органическое понимание всей этой мелкой, порхающей, щебечущей, мимолётной и вечной жизнедеятельности.

Его рисунок совы, восседающей на книгах, сделанный с какой-то особой впечатляющей значительностью, можно считать чем-то вроде эмблемы хлебниковского творчества, соединявшего мудрость природы с мудростью культуры.

В отличие от пейзажей, портретов, автоиллюстраций Хлебникова, существующих самостоятельно или параллельно тексту, такая – условно назовём её – поэтическая графика совершенно неотделима от текста. Начертание и слово образуют здесь единое целое или, вернее сказать, обнаруживают единую природу. Изображение складывается из тех же элементов, что и начертание буквы и слова. В его основе те же штрихи, завитки, росчерки, помарки, кляксы, точки и многоточия.

Такая графика, подобно разнообразным пушкинским сюжатам, в которых выделяются несколько наиболее излюбленных им элементов, как-то: росчерки в виде парящих птиц, женские ножки, кони, элементы пейзажных зарисовок и т. п. В каждом случае, как можно предположить, это графические знаки определённых психологических состояний, направляющих ход ассоциаций.

Но отличие графики Хлебникова в том, что она как бы предшествует слову, она дословесна и напоминает какое-то пение без слов, как бы музыку почерка. Поэтому зачастую такая графика беспредметна, но она как бы заряжена возможностью фигуративного и образного оформления.

Таким образом, рисование, сопровождающее писательский труд, – явление достаточно распространённое и, возможно, едва ли не закономерное для определённого типа творческой личности, рисунки которой в рукописях являются наиболее обширной и значительной областью её изобразительного творчества.

«Следовать за мыслями великого человека, – как-то заметил А. С. Пушкин, – есть наука самая занимательная» [21,

с. 18]. Это в полной мере относится и к графике Велимира Хлебникова, зримо сохранившей его мысли.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альфонсов В. А. «Чтобы слово смело пошло за живописью» (В. Хлебников и живопись) // Литература и живопись. – Л.: Наука, 1982. – С. 205–226.
2. Березарк И. Б. Встречи с В. Хлебниковым. К 80-летию со дня рождения поэта // Звезда. – 1965. – № 12. – С. 173–177.
3. Бобков С. Ф. Синяя доля ранней зари. О творчестве Веры Хлебниковой // В мире книг. – 1978. – № 8. – С. 30–32.
4. Бобков С. Ф. Вера Хлебникова. Живопись, графика. Альбом. – М.: Советский художник, 1987.
5. Вера Владимировна Хлебникова. 1891–1941. Живопись. Графика. Из музеев СССР и собрания М. П. Митурича. Каталог выставки. – М.: Советский художник, 1977.
6. Дуганов Р. В. «Завтра пишу себя в прозе» // Велимир Хлебников. Утес из будущего. Проза, статьи. – Элиста: Калмыцкое книжное изд-во, 1988. – С. 5–36.
7. Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: Природа творчества. – М.: Советский писатель, 1990.
8. Дуганов Р. В. Велимир Хлебников и русская литература: Статьи разных лет / сост. Н. С. Дуганова-Шевтелевич, предисл. Е. Р. Арензона. – М.: Прогресс-Плеяда, 2008.
9. Иванов Н. Рисующая поэзия. 125 лет со дня рождения В. Хлебникова // Юный художник. – 2011. – № 2. – С. 24–26.
10. Ланн Ж. К. Велимир Хлебников (1885–1922) // История русской литературы: XX век: Серебряный век / под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. – М.: Изд. группа «Прогресс»–«Литера», 1995. – С. 558–569.
11. Мерзлякова С. В. Иллюстрации Веры Хлебниковой к произведениям В. Хлебникова // Велимир Хлебников и мировая художественная культура на рубеже тысячелетий. VII Международные Хлебниковские чтения. 7–9 сентября 2000 г.: Научные доклады. Статьи. Тезисы / под ред. проф. Г. Г. Исаева. – Астрахань: Изд-во Астраханского государственного педагогического университета, 2000. – С. 174–180.
12. Милнер-Гулланд Р. Поэт и художник. По поводу стихотворения В. Хлебникова «Татлин, тайновидец лопастей...» // Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева / под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. – М.: Языки русской культуры, 2000.
13. Парнис А. Е., Самойлов Д. С. «Пророческая душа». В. Хлебников в воспоминаниях современников. К 100-летию со дня рождения поэта // Литературное обозрение. – 1985. – № 12. – С. 93–104.
14. Рисунки писателей. Сборник научных статей по материалам конференции «Рисунки петербургских писателей». – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000.
15. Слинина Э. В. В. Хлебников о Пушкине // Пушкин и его современники. Ученые записки. Т. № 434. – Псков: Б. и., 1970. – С. 111–124.
16. Старкина С. В. Хлебников Велимир // Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. Т. II / авт.-сост.: В. И. Ракитин, А. Д. Сарабьянов. – М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2013. – С. 522–524.
17. Степанов Н. Л. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. – М.: Советский писатель, 1975.
18. Харджиев Н. И. Статьи об авангарде: в 2 т. Т. 2. / сост.: Р. В. Дуганов, Ю. А. Арпишкин, А. Д. Сарабьянов. – М.: Изд-во «РА», 1997.
19. Хлебников Велимир. Незданные произведения. – М.: Художественная литература, 1940.
20. Собрание произведений В. Хлебникова: Стихи, проза, статьи, записная книжка, письма, дневник / под общ. ред. Ю. Н. Тынянова и Н. Л. Степанова. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933. – Т. 5.
21. Фомичев С. А. Предисловие // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 18 (дополнительный). Рисунки. – М.: Воскресенье, 1996. – С. 9–18.



ЦИКЛ ИЛЛЮСТРАЦИЙ С. С. КОСЕНКОВА К РАССКАЗУ Е. И. НОСОВА «КРАСНОЕ ВИНО ПОБЕДЫ»

И. А. Климова

В статье идёт речь о цикле иллюстраций к рассказу Е. И. Носова «Красное вино победы», который был создан заслуженным художником РСФСР С. С. Косенковым специально для отдельного подарочного издания этого произведения, вышедшего в издательстве «Современник» в 1979 г. Цветные линогравюры демонстрируют высокий уровень профессионального мастерства художника и его тонкое понимание глубинного смысла одного из самых пронзительных произведений о войне.

Ключевые слова. Станислав Косенков, Евгений Носов, Красное вино победы, Белгородский литературный музей, цветная линогравюра.

THE CYCLE OF ILLUSTRATIONS S. S. KOSENKOVA TO THE STORY OF E. I. NOSOV "THE RED WINE OF VICTORY"

I. Klimova

In the article there is a speech about the cycle of illustrations for the story of E. I. Nosov "the Red wine of victory", which was created by the artist S. S. Kosenkov for a gift edition of this work, published in the publishing house "Sovremennik" in 1979. Colored linocuts demonstrate a high level of professional skill of the artist and his keen understanding of the deeper meaning of one of the most penetrating works about the war.

Key words. Stanislav Kosenkov, Yevgeny Nosov, red wine of victory, Belgorod literary Museum, colored linocut.

В Белгородском государственном литературном музее ежегодно проводится выставка из цикла под названием «Художник и книга». На этих выставках представляются работы художников, иллюстрирующих литературные произведения, занимающихся оформлением книг. Для одной из выставок этого цикла музеем был приобретён полный цикл цветных линогравюр – иллюстраций, созданных белгородским художником Станиславом Степановичем Косенковым к рассказу курского писателя Евгения Ивановича Носова «Красное вино победы». Впервые этот рассказ был опубликован в 1969 г. в журнале «Наш современник». В 1979 г. издательство «Современник» выпускает рассказ отдельной книгой, именно для этого издания С. Косенкову и были заказаны иллюстрации. Выбор издательства, конечно же, не случаен: к 1978 г. (год начала работы над циклом иллюстраций) Станислав Степанович уже зарекомендовал себя как незаурядный иллюстратор. Он создал прекрасную серию чёрно-белых линогравюр – иллюстраций к роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», отмеченную золотыми медалями на Международной выставке искусства книги ИБА-71 (Лейпциг, 1971) и Биеннале прикладной графики и иллюстрации (Брно, 1976), оригинальные литографии к очерку Н. С. Лескова «Вотильница» (1974) и пронзительно-эмоциональные цветные линогравюры – триптих «Окно. Ожидание» по мотивам повести Е. П. Дубровина «В ожидании козы».

Косенков, уже довольно известный художник, постоянный участник выставок, очень требователен к себе, к своему творчеству; его работоспособность потрясающа, он может работать почти круглосуточно, но этому всегда предшествуют мучительные раздумья и поиски единственного пути воплощения творческого замысла. Со времён студенчества Косен-



*С. С. Косенков.
Проводы.
Иллюстрация
к рассказу
Е. И. Носова
«Красное вино
победы».
1978.
Бумага, цветная
линогравюра.
29,6 x 19,3.
Из собрания БГЛМ,
Белгород*

ков вёл дневник, интересный для исследователя не меньше, чем творчество художника. В нём глубокие личные переживания и философские мысли о творчестве, о смысле жизни перемежаются с беглыми рисунками-набросками и записями о ходе работы над чем-либо. Почти всегда художник датирует свои записи, иногда даже указывает точное время суток, есть записи, где дату можно установить примерно. Отрывки из дневника публиковались дважды – в 2002 и 2011 гг. [1, 2], но в этой статье автор имеет возможность познакомить читателей с некоторыми не опубликованными ранее записями, имеющими непосредственное отношение к работе С. Косенкова над иллюстрациями к рассказу Е. И. Носова. Дневниковые записи свидетельствуют о напряжённой творческой жизни художника, который всегда работает над разными темами одновременно.

Впервые на страницах дневника о рассказе Носова упоминается 5 января 1978 г.: «Лист «Автопортреты» Достоевского либо целая серия. Называть можно по произведениям, напр. «Двойник», «Преступление и наказание» или по героям «Раскольников», «Голядкин», «Мышкин», «Свидригайлов» и др. Да, что-то может получиться! Но как это надо исполнить!!! Ах, чёртова жизнь, надо всё-таки найти время для этого!

А надо ведь ещё и Носова делать и эстампы и портреты и ко всему Шмелёва! Оё-ё-ёо-оо-ой! Что изо всего этого я заваю? Интересно!»

25 января 1978 г. в 1 час ночи художник пишет: «К сожалению, Носов всё ещё на месте. Не могу принципиально решить направление работы. Беда моя, пожалуй, в том, что я «думаю» только в почеркушках, не видя хотя бы вчерне результата; что это будет: гравюра, рисунок, гуашь, в цвете или клише? Это остаётся невыясненным. После совета (сдаю 8 портретов) сажусь только за Носова и не встану, пока не сделаю что-то. Сейчас надо постараться ухватить саму плоть и суть рассказа, пугает весь ужас правды и вся сила жизни в стремлении превзойти физиологию. Не могу увидеть книгу целиком, всю сразу, всё пластическое воплощение смысла написанного. Надо погрузиться в это, как я умел делать когда-то. Главное надо поставить всю задачу сразу и сразу решить целиком, а потом в деталях».

3 февраля 1978 г. С. Косенков записывает свои идеи по иллюстрированию «Левши» Н. С. Лескова и также пишет следующее: «Носов немного продвинулся. В принципе я и не работал ещё над ним, только так мучился тем, что придумывал разные ходы и решения, а не делал. В общем надо вкалывать».

24 июня 1978 г. художник пишет о новорожденном сыне, о маме и своих технических находках в гравюре, размышляет над сериями гравюр «Овраги», «Память земли», «Заборы», а также о работе над иллюстрациями: «<...> Это время я очень много работал, по 12–16 часов в сутки, сделал – и много, и мало. Завершил эскизы к «Красному вину победы», получается 17 полосных гравюр и 2 форзаца, ну и обложка с титулом. Отослал 2 готовых гравюры В., прошу срок увеличить до октябрьских праздников, но он до сих пор молчит, вот уже 2 недели. <...> Надо ставить на поток гравюры к «Вину», но молчание В. выбивает энергию и деморализует, хотя независимо от его ответа гравюры надо делать. Это самая трудная и завершённая по замыслу работа в моей жизни и её просто необходимо реализовать в материале. Сейчас я очень устал от однообразия, потому что вот уже 1,5 месяца работаю, не разгибая спины и не отключая мыслей от темы. Во многом меня не удовлетворяют трактовка формы и общие стилевые построения пространства. Хотелось бы большей остроты и непосредственности, импровизационной свежести. Нет неожиданных находок в пластике листа<...>».

Спустя 4 месяца, 24 октября 1978 г. Косенков вновь пишет о своих семейных делах о своей работе: «<...> Продолжаю Носова. Готово 10 гравюр, но с концовкой они не согласны, поэтому 17-ую надо переделывать. Но буду писать, чтобы заключили договор, иначе незачем и переделывать, т.к. нет вообще никаких документов о заказе, только устный договор с В. Если пертурбация в издательстве коснётся и В., то накроется и мой заказ. За это время многое прошло и изменилось. Был на зональной выставке в Курске, Воронеже и Липецке. Заключили со мной договор на «Вино» – впервые на иллюстрации! Хочу успеть всё сделать на Всесоюзную. илл-и – на конец ноября. Был на выставке в Ростове-на-Дону, делали экспозицию, был на обсуждении. Много интересного узнал от С.Х. Надо углубить с ним связь. Сейчас идёт предвыборная возня, и это настолько грязно и подло зачастую делается, что хочется уйти ото всех. Но не уступка ли это вообще подлости?»

Сейчас: цвет, гравюра, «Победа...».

25 ноября 1978 г. «<...> Собираюсь в Москву в издательство. Надо всё-таки закрепить работу официально. Захватчу работы и для Вс. илл., хотя к 20 декабря придётся ещё везти. Сейчас наплыла тема «Прощание с домом». Тема удивительно ёмкая и моя-моя. Расширить её диапазон до общезначимости «Моя земля – мой дом».

28 января 1979 г. «26-го закончил 3 последние гравюры «Салют», «Родители» и «Ракеты Победы». Осталось сделать – два форзаца. Потом надо ехать в Москву, сдавать в издательство и делать экспозицию в ред. «Юность». Воронеж предлагает цветную детскую книжку «Иван-царевич и Серый волк», это хорошо, но стоят у меня в голове «Усвятские шлемоносцы» и «Прощание с Матёрой» – это тема моя «Прощание с домом». Хорошо бы издательство приняло мою заявку хотя бы на одну из них. Это работа не менее чем года на 2–3. Надо будет ехать в Сибирь, встретиться с Распутиным и с Носовым. Вот пока и все мои планы». Больше в дневнике о работе над рассказом не упоминается.

Итак, 17 листов цветных линогравюр были созданы в предельно короткие сроки. Если в конце июня художник упоминает о том, что он закончил эскизы, а в конце января следующего года уже были готовы линогравюры, то нетрудно подсчитать, что на резку и печать гравюр было потрачено около 8 месяцев. Чтобы понять, насколько это напряжённая работа, необходимо упомянуть о самой технике, в которой изготовлены линогравюры. Специалистам хорошо известно, что классический способ изготовления цветной гравюры предполагает использование нескольких досок, каждая из которых предназначена для печати одного цвета. Последовательно оставляя оттиски разных цветов на одном листе бумаги, художник получает цветное изображение. Но иллюстрации к «Красному вину победы» выполнены в уникальной авторской технике печати с одной доски. С.С. Косенков работал с одной доской, поэтапно вырезая её согласно эскизу, печатая один цвет поверх другого. К моменту окончания работы от доски оставался лишь небольшой кусочек, всё остальное срезалось. Такая техника требует от художника невероятной точности и уверенности, ведь вернуться к предыдущему этапу работы и что-то поправить невозможно. Допустив ошибку, художник должен начать всё с чистой доски. Нужно быть абсолютно уверенным в своём замысле и в своих творческих силах, чтобы работать в такой технике. Думается, что именно о такой уверенности идёт речь в одной из дневниковых записей, сделанных много позже, в 1984 г.: «На время исполнения (воплощения) какой-то темы, идеи художник должен до окончания работы «отупеть», не допускать мыслей со стороны, закрепитесь на этой идее и смотреть на мир только изнутри этой идеи и в глубь её. И недопустимо в такие моменты отключаться от задуманного или развивать эту идею в другом ключе, иначе можно прийти к отрицанию самой идеи. Т.е. быть цельным, верить в непогрешимость ее, как ребёнок» [2, с. 281]

Наверное, нет нужды доказывать, что все книжные иллюстрации по характеру их отношения к тексту можно разделить на два вида: повествовательные и метафорические. В первом случае рисунок следует за сюжетом, во втором – иллюстрация становится обобщающим символом, выражающим глубинный смысл произведения, настраивающим читателя на определённую эмоциональную волну. Создание таких иллюстраций требует особой душевной работы художника, он должен не просто понимать произведение, но чувствовать его, ощущать на уровне подсознания. Ощущения «ужаса правды и силы жизни», которых страшился Косенков в начале своей работы над иллюстрациями, как раз от подсознательного совпадения взглядов его и Носова на войну. В изображении Носова война всегда боль и страдание, впрочем, привычные терпеливому русскому крестьянину – главному герою носовских произведений. И Косенков в своём творчестве всегда рисует лишь последствия войны: осиротевших детей, зарастающие травой окопы, изломанных болью солдат. И для Носова, ушедшего в 1943 г. на фронт 18-летним, и для Косенкова, родившегося в 1941, – война была глубоко личным переживанием. Поэтому иллюстрации Косенкова далеко выходят за рамки рассказа, поэтому в них мы видим то, о чём могли думать его герои.



С. С. Косенков.
Ранение I.
Иллюстрация
к рассказу Е. И. Носова
«Красное вино
победы». 1978.
Бумага, цветная
линогравюра.
29,8 x 19,4.
Из собрания БГЛМ,
Белгород



С. С. Косенков.
У окна.
Иллюстрация
к рассказу
Е. И. Носова «Красное
вино победы». 1978.
Бумага, цветная
линогравюра.
29,7 x 19,3.
Из собрания БГЛМ,
Белгород

В книгу вошли 16 цветных линогравюр, из созданных 17. Иллюстративно рассказ обрамлён салютом Победы (иллюстрации «Салют», «Ракеты Победы»). «Весна сорок пятого застала нас в подмосковном городке Серпухове», – так начинается повествование. «В вечернем небе снова вспыхивали праздничные ракеты» – эта фраза его завершает. На протяжении всего рассказа герои живут скорым завершением войны. Не однажды мотив победы будет возникать и в иллюстрациях. В рассказе нет упоминания о проводах на фронт. Но для всех героев рассказа – раненых из одной палаты – война началась, когда они оставили дома и ушли защищать свою землю (иллюстрация «Проводы»). Рассказ ведётся от первого лица, и сам рассказчик, и другие персонажи на госпитальной койке оказались в результате ранения. И хотя в рассказе нет подробных описаний, как персонажи были ранены, художник относится с особым вниманием к этому событию, изображая солдат в минуты острой боли, изображая их резкими, нервными линиями, опрокидывая на них голубое небо или заставляя прижаться к чёрной земле (иллюстрации «Ранение I», «Ранение II»). Но каждый раненый, прежде чем оказаться в тыловом госпитале, где разворачивается сюжет рассказа, сначала побывал в госпитале прифронтовом, где бело-красные изломанные фигуры, похожие на «железнодорожные шпалы» лежат в своеобразной очереди к полемому хирургу, и столы, на которых они лежат, словно тонут в глубоком фиолетовом цвете, цвете небытия (иллюстрация «Перед операцией»). Мы видим конец очереди, начало же её теряется за горизонтом, безжалостно обрезаются верхней кромкой листа. Иллюстрация «У окна» передаёт нам образ рассказчика, который может дотянуться до окна только взглядом. Окно – один из любимых и часто встречающихся образов в творчестве С. Косенкова, окно – это всегда взгляд, обращённый вовне или в себя. Здесь окно – обращение к миру, оно разрывает мрачное пространство тёмной стены, льёт свет на букет белой сирени на столике, и раненый на пути этого света.

Один из пронзительных образов рассказа – солдат Копёшкин. Это тот самый крестьянин, для которого война стала продолжением его крестьянской работы в буквальном смысле. Несмотря на то, что это один из главных героев рассказа, его фигура в иллюстрациях встречается лишь однажды. Художник запечатлел эпизод, когда Копёшкин получает письмо из дома и долго держит его в загипсованных руках

(иллюстрация «Копёшкин с письмом»). Копёшкин, сплошь забинтованный, похожий на мумию, лежит на железной койке головой к зрителю. И эта опрокинутость, как безнадёжность, подчёркивается мертвенно-сиреневыми складками простыни и доминирующим фиолетовым цветом, уносящим фигуру к горизонту. Этот эпизод как нельзя более точно отражает всю полноту человеческих страданий, порождённых войной, в нём столкновение смерти (умирающий Копёшкин) и торжество жизни (письмо семьи Копёшкина). Потом о Копёшкине, точнее о его смерти в самый день победы, напомним лишь его опустевшая койка.

Художник не обошёл вниманием и ещё одного героя рассказа, тоже крестьянина – потерявшего на войне обе руки молдаванина Михая, мечтавшего вернуться на родину и делать вино, и теперь мучимого страданиями. Его длинное тело на подламывающихся ногах, с остро выступающими плечами, с культиями рук, в которые нельзя спрятать лицо, прижато к стене. Некогда могучий человек предстаёт психологически сломленным, тяжело переживающим своё увечье.

И, наконец, наступает День Победы (иллюстрации «Победа», «9 мая»). В иллюстрациях находит воплощение ночная суматоха в госпитале и у его окон, обращают на себя внимание обилие тёплого жёлтого цвета и композиционная собранность, когда все персонажи тянутся друг к другу, стремясь разделить радостное событие. Для персонажей, встретивших победу в госпитальной палате, праздник – это не только внутренняя радость, суматоха, слёзы и песни, но и красное вино. Иллюстрация, на которой художник запечатлевает раненых со стаканами красного вина, названа «За победу». Однако по сюжету рассказа пьют раненые не за победу, а за будущую жизнь. В день победы в палате появляется старичок-фотограф, и раненые охотно фотографируются. Этот эпизод буквального воплощения в иллюстрациях не находит. Но есть логическое его продолжение в иллюстрации «Родители», на которой представлены те, кому буду посланы фотографии. Но остаётся стойкое ощущение того, что фотография в рамочке – это всё, что останется старикам-родителям от сына, а ещё фиолетовая тьма за окном маленькой хатки и ходики, которые теперь будут отсчитывать время для тех, у кого уже ничего нет. Также беззащитно-одинока семья Копёшкина, придуманная художником. Женщина с тремя детьми стоит в проёме калитки, в ожидании того, кто уже никогда не придёт. Эта иллюстрация прямо отсылает зрителя к иллюстрации «Проводы», заставляя заметить разницу. Была калитка, а теперь её нет, сломалась верхняя перекладина, чертополох у плетня был маленький и зелёный, а теперь он разросся, грозя закрыть вход. В «Семье Копёшкина» мы видим один из самых сильных и любимых образов художника: мальчик ростом чуть повыше плетня смотрит вдаль в ожидании. Этот мальчик – сам Станислав Косенков, так и не дождавшийся своего отца с фронта. Пустой проём калитки со сломанной перекладиной возникает и в последней, не вошедшей в книгу иллюстрации «Возвращение», изобразившей солдата, вернувшегося к пустому дому. Интересно, что именно эта иллюстрация очень часто упоминается, когда речь идёт о работах С. С. Косенкова, посвящённых теме войны. Почему художник включил этот сюжет, не вписывающийся в фабулу рассказа, в свой цикл иллюстраций? Возможно, художник пытался увидеть судьбу одного из персонажей рассказа, но совершенно ясно, что сюжет «Возвращения» был очень важен для автора, родившегося в 1941 г. и никогда не видевшего своего отца, погибшего на войне. Эта линогравюра, да, наверное, и многие из этого цикла могли бы жить (и живут) самостоятельной жизнью.

Понравились ли иллюстрации С. С. Косенкова автору рассказа «Красное вино победы»? Точно известно, что Е. И. Носов и С. С. Косенков не были лично знакомы, но иллюстрации, скорее всего, понравились. Уже после смерти Станислава Степановича его жена получила письмо от писателя



С. С. Косенков.
Семья Копёшкина.
 Иллюстрация
 к рассказу
 Е. И. Носова
 «Красное вино
 победы». 1978.
 Бумага, цветная
 линогравюра.
 29,7 x 19,3.
 Из собрания БГЛМ,
 Белгород

В. П. Астафьева, близкого друга Е. И. Носова. В письме Виктор Петрович сетует, что они с Носовым так и не успели, как собирались, приехать в Белгород и познакомиться с художником. Несмотря на жёсткую требовательность к себе, автор иллюстраций тоже доволен своей работой. Из дневниковых записей, датированных 1979 и 1980 гг., можно понять, что художник часто мысленно возвращается к законченной работе, анализирует ее: «Гравюра, особенно цветная, больше зависит от настроения и более импульсивна, чем это принято думать, благодаря именно тому, что рациональный момент (резьба, печать) подавляет непосредственное выражение эмоции»; «Очень интересной получилась фактура, особенно точно она ложится на «Красное вино победы» – они такие непричёсанные, нервные, импульсивные.<...> Возможности – неограниченные, а «случайность» техники придаёт осо-

бую терпкость работам»; «Цвет в моих гравюрах несёт много функций: предметность (локальность цвета предмета, присущая только этому предмету); свето-воздушную характеристику пространства; эмоциональную; формально-тектоническую организацию листа; режиссёрскую последовательность восприятия; цветовое единство бытия – небытия (жёлтый – тёплые, фиолетовый – холодные); смысловую и др.» [2, с. 284]. Ещё в 1976 г., размышляя о перспективах своего творчества, Косенков записал: «<...> На форму воздействия и выразительности надо обратить особое внимание. Сюда естественно входят все компоненты формы, связанные (соподчинённые) с содержанием: композиция – ритмическая и цветовая, точность рисунка и его выразительность, точно определённая последовательность восприятия, образность всего листа в целом и всех деталей и цельность решения всего листа. Уходить от натуральности окраски предмета и натуральной освещённости.

Дальнейшее развитие я вижу в построении листа не как средства для имитации реального пространства, а в создании пространства, подчинённого содержанию и создающего новое образное пространство. Т. е. лист – это мир, в котором живут по законам построения листа все изобразительные элементы.<...>» [2, с. 280].

Мир художника – его творчество, его искусство. «Стиль в искусстве можно взять напрокат, а «стиль» своего сердца – надо родить самому...» [2, с. 8]. Станислав Степанович Косенков всегда делал то, что знал, во что верил, наверное, поэтому иллюстративный ряд рассказа «Красное вино победы» не просто органично дополняет литературное произведение, а может стать самостоятельной историей для вдумчивого читателя и зрителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альбом. Станислав Косенков. Графика. Живопись. – Белгород, Белгородская областная типография, 2002. – 96 с.
2. Альбом. Станислав Косенков. Графика. Живопись. Дневники. – СПб.: ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг», 2011. – 304 с.
3. Альбом. Образы Достоевского в книжной иллюстрации и станковой графике: Из коллекции петербургского Музея. – СПб.: Кузнецкий переулоч, 2011. – 336 с.
4. Носов Е. И. Красное вино победы. Рассказ. – М.: Современник, 1979. – 72 с.



КНИЖНАЯ ГРАФИКА В ТВОРЧЕСТВЕ МОЛДАВСКОГО ХУДОЖНИКА ИСАИЕ КЫРМУ

В. В. Рокачук

Статья посвящена изучению творчества Исаие Кырму (1940–2015), одного из ведущих молдавских художников, мастеров книжной графики советского и начала постсоветского периода. Его работы популярны в стране и за рубежом. Художник умел проникнуть в суть текста, заново его переосмыслить, сочетая в композиции книги образное и оформительское начало. Книги, оформленные Исаем Кырму, привлекают своей оригинальностью, потому что как дизайнер, он любил экспериментировать, применяя различные графические и живописные приёмы и техники.

Ключевые слова. Книга, графика, шрифт, композиция, дизайн, иллюстрация, техника.

BOOK GRAPHICS IN CREATIVITY OF MOLDAVIAN FINE ARTIST ISAIE CÂRMU

V. Rocaciuc

The article is dedicated to the studying of creativity of Isaie Cârmu (1940–2015), one of the leading Moldavian fine artists, masters of book graphics of the Soviet and the beginnings of the Post-Soviet period. His works enjoyed wide popularity in country and abroad. The artist was able to get into a text essence, anew to rethink it, combining in book composition the figurative and design beginning. The books issued by Isaie Cârmu attract by originality because as the designer, he liked to experiment, applying various graphic and picturesque methods and techniques.

Key words. Book, graphics, font, composition, design, illustration, technique.

Творчество Исаие Кырму являет собой важную веху, которая объединяет советский и постсоветский периоды в искусстве молдавской книжной графики. Для молдавского изобразительного искусства художник Исаие (Исай) Кырму (1940–2015) был одним из тех, кто представлял книжную графику страны далеко за её пределами и кто ещё при жизни за свои профессиональные заслуги был отмечен многими престижными наградами и удостоен почётных званий на различных международных выставках и других культурных мероприятиях.

В Молдове книжная графика художника Исаия Кырму пользуется большой популярностью, она притягивает своим теплом, заставляя проникнуться и больше никогда не забывать иллюстрированную им литературу. На протяжении всей своей жизни художник оформил более 500 книг [5, с. 8]. Автор покоряет лёгкостью и свободой своей графики, умением конструировать книгу без излишнего оформительства. В своих лучших работах Исай Кырму добивался единства изобразительных и оформительских элементов, привнося в книгу образное начало [3, с. 10].

Исай Кырму успешно работал в области сатирической и юмористической графики, создавая шаржи и карикатуры, которые публиковались в самых престижных журналах Румынии. Определённых успехов художник достиг и в области плаката. Так, в 1974 г. в Варшаве польский журнал «Projekt» опубликовал его плакат, премированный на биеннале плакатов (1971–1973) [10, с. 89].

Он также был учителем целой плеяды известных молдавских художников-графиков. Среди его учеников Михаил Бруня, Евгений Барашков, Владимир Бульба [14, с. 6], Ион Морару, который сейчас работает в США, Александр Маковой, ныне тоже живущий и творящий за границами Молдовы, Василе Мовиляну (1955–2011), работы которого награждались на многих выставках книжного искусства [12, с. 6].



*И. Кырму.
Демонстрация.
Иллюстрация к книге
«Имя твоё зажигает
зори». 1969.
Бумага, линогравюра.
32 x 20, 4.
Из собрания
Национального
художественного
музея Молдовы,
Кишинёв*

Исай Кырму родился 15 мая 1940 г. в коммуне Пыржота Рышканского района уезда Бэлць в крестьянской семье. С 1957 по 1965 г. обучался в Кишинёвском художественном училище им. Ильи Репина (ныне Художественный колледж им. Александру Плэмэдялэ) у Анатолия Ивановича Колчака (по некоторым данным, Колчага), обучившего целую плеяду известных молдавских графиков (Георге Врабие, Алексея Кольбыныка, Эмиля Килдеску и др.).

В 1965 г. художник дебютировал с иллюстрациями для стихов Анатола Чокану «Поцелуй солнца» / «Sărutul soarelui». С этого же года он публиковал свои работы в газете «Молодёжь Молдавии».

С 1968 г. Исай Кырму – член Союза художников МССР. В 1970 г. стал лауреатом Всесоюзной премии за социально-заказную работу, приуроченную к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина [10, с. 88–89], – оформление сборника «Имя твоё зажигает зори» (1969).

В Москве, в Московском полиграфическом институте, он обучался искусству художественного оформления печатной продукции. Его педагогами были А. Гончаров, В. Ляхов, О. Камкин, которые внесли неоценимый вклад в развитие теории книжного искусства, участвовали в создании знаменитого пособия «Художественное конструирование и оформление книги» [1, с. 3–248]. После окончания в 1971 г. профильного факультета института, вернувшись в Кишинёв, Исай Кырму занялся книжной графикой, и конструирование книг стало его настоящей стихией.

В 1983 г. Исай Кырму получил премию Союза художников СССР. В 1985 г. художник удостоился престижного диплома «Ивана Фёдорова» за иллюстрации к румынским сказкам для антологии фольклора народов мира, изданной на десяти языках, с 1970 по 1989 гг. получил 75 дипломов на республиканских, всесоюзных и международных конкурсах «Искусство книги», а в 1996 г. был удостоен титула «Заслуженный деятель искусств». В 2000 г. он стал лауреатом Премии Моисея Гамбурда в номинации «Книжная графика», в 2010 г. Президент страны вручил ему Почётный орден за заслуги в области изобразительного искусства [8; 10, с. 90].

Приход Исаия Кырму в качестве художника-графика в издательскую деятельность совпал с моментом утверждения в молдавской культуре первого поколения интеллигенции, сформировавшейся в послевоенный период. Молдавская культура того периода проходила фазу возрождения, художественно-литературный процесс был в стадии

морально-духовного подъёма, ознаменованного тенденциями 1960–1970-х гг. с оригинальными проявлениями в художественной сфере.

Период 1971–1991 г. Исая Кырму проработал в издательстве «Картя Молдовеняслэ» («Литература Артистикэ», «Нурегіон»). И уже в 1975 г. художник был награждён медалью «Заслуженный издатель».

Начиная с 1977 г. издательство «Картя Молдовеняслэ» несколько раз было преобразовано со сменой названия, вначале в «Литература Артистикэ», затем в «Нурегіон» [9, с. 107–108]. Издания художественной литературы в плане иллюстрирования или создания обложек проходили под руководством Исая Кырму, несколько десятилетий проработавшего здесь штатным главным художником. Наряду с новыми сборниками стихов и прозы своих соотечественников Исая Кырму в основном иллюстрировал литературу румынских классиков и переводы произведений мировой литературы.

Постепенно для художника становится важным постоянное расширение и обновление принципов понимания и графического трактования литературных текстов. При выборе эффектных оформительских подходов автор прибегал к разнообразным графическим техникам, работал карандашом, тушью, пером, акварелью, пастелью, гуашью, углём, сангиной. Художник работал в техниках монотипии, *pointe seche*, ксилографии, коллажа; использовал различные комбинации и смешанные техники: акварель, пастель, гуашь; тушь, акварель; пастель, акварель, карандаш и т. д.

Одной из важнейших задач для него было создание удобного книжного формата [2, с. 8, 14].

В качестве книжного иллюстратора Исая Кырму изучал и использовал в своём творчестве богатое разнообразие форм и принципов оформления книги: виньетки, гравюры, миниатюры, медальоны, фронтисписы и т. д., умело применяя их в зависимости от назначения в обложках и суперобложках, на переплётах и титульных листах, в заставках или концовках, в начале или в конце страниц.

В целом, книжную графику Исая Кырму отличает строгий, без украшательства, характер оформления. Автору свойственна способность добиваться желаемого эффекта, исследуя эмоциональные возможности цвета, прибегая к чёрно-белым вариантам подачи, в зависимости от тематической сути про-

изведения, чётко представляя себе, требуется ли обязательное использование полихромии.

Важной вехой в творческой карьере художника стало графическое оформление политической литературы: книги «Numele tău aprinde zorii» / «Имя твоё зажигает зори» (1969) и «Полного собрания сочинений В.И. Ленина» – издания, подготовленного к Лейпцигской выставке. Они отличаются строгостью композиций, монументальностью компонентов и характера рисунков и шрифтов, символизируя «простоту и проникновенность ленинского слова» [4, с. 10], как отмечали советские исследователи творчества Исая Кырму. То же сдержанное величие отмечалось в линиях и в шрифте «Orege alese» / «Избранных произведений К. Маркса и Ф. Энгельса», которые зримо выражают значимость оформляемого произведения. В данной работе форма гармонична с содержанием, всё графическое осмысление подчинено основной идее.

Патриотический и патетический образ советской эпохи Исая Кырму смог передать во многих своих графических работах, отражающих общественно-политические и идеологические задачи. Так, например, содержание книги «Constelație de inimi» / «Созвездие сердец» (1976) отражают знаки, символизирующие пятнадцать братских республик Страны Советов, выложенные на корешке на пятнадцати медальонах.

Характерная конструктивно-стилистическая точность подачи прослеживается и в обложках книг «Братство» Л. И. Брежнев «Pe calea leninistă» / «Ленинским курсом», сборника «Cântare Patriei» / «Воспеваю моё отечество» и книги «Lumina lui Octombrie» / «Свет Октября» (1978) и др., где сам шрифт указывает на характер текста произведения.

Строго, но уже по-иному, художник отнёсся к начертанию букв на обложке и суперобложке книги К. Поповича «Eminescu. Viața și orege» / «Эминеску. Жизнь и творчество» (1976). Здесь шрифт более стройный, прямой, подобно Лучафэру устремлённый ввысь. Позже, возвращаясь к творчеству М. Эминеску («Избранное», 1980; «Orege», 1981; «Luceafărul», 1989), художник увидел литературного гения в образе печального философа, потрясённого трагичностью судьбы мира и человека. Тонкие линии его рисунков подчёркивают эфемерность бытия.

Удачно выделяется его работа, использованная в качестве иллюстрации к книге Гр. Виеру, посвящённой матери, в которой три образа: Матери, Дочери и Женщины, вынашивающей в себе будущее, обозначают вечно обновляемый жизненный круг. Их фигуры как бы пролиты на бумагу, анатомия условна, на перспективу едва обращается внимание. Увеличенные черты лица, глаз и рук, золотой полупрозрачный тон, всё подчинено образу молдавской мадонны, стилистически характерному для молдавского советского искусства периода 1970–1980-х гг. Художник вернётся к этому образу и в 1990-е гг.

Если немного абстрагироваться и не принимать во внимание работы национального характера (произведения современных писателей и классиков румынской литературы), которые, безусловно, являются самой богатой и ценной частью творчества Исая Кырму, яркими останутся издания шедевров мировой литературы, проиллюстрированные художником. Среди них отметим «Лирику» Франческо Петрарки (Издательство «Картя Молдовеняслэ», 1975) и «Корабль дураков» Себастиана Бранта (Издательство «Литература Артистикэ», 1979). Для обоих изданий автор создал цикл ксилографий, прекрасно сочетаемых по духу с периодом XIV–XV вв., идейно и эстетически созвучных данной литературе. Эти и другие произведения в графической интерпретации Исая Кырму («Тысяча и одна ночь», 1977; 1982; «Общая песня» / «Canto general», 1976, и «100 сонетов о любви» Пабло Неруды; «Габровские анекдоты» Штефана Фартунова и Петра Проданова, 1978; 1984, не считая других его оригинальных работ) сохраняют колорит эпохи, о которой говорится, передают душевное состояние и характеры персонажей.

Брант сочинял латинские стихи (*Varia carmina*; лат. – разные стихи; 1498) и составлял своды законов, но наибольшую



*И. Кырму.
О берущих взаймы /
О попрошайках.
Иллюстрация
к книге С. Бранта
«Корабль дураков».
1978.
Бумага, ксилография.
12,1 x 7,3.
Из собрания
Национального
художественного
музея Молдовы,
Кишинёв*



И. Кырму.
Иллюстрация к книге И. Мковей «Взвейся, жаворонок» /
«Lie-ciocârlie». 1980.
Бумага, акварель, гуашь. 28 x 20.
Из коллекции семьи художника, Кишинёв

известность снискало ему стихотворное сочинение на немецком языке «Корабль дураков» («Das Narrenschiff», 1494). Изошённая изобретательность, подкрепляемая иллюстрациями – в книге было 75 гравюр, большей частью превосходных, анализируемых как «в духе ранних работ А. Дюрера», – сделала это произведение своего рода светской Библией. Некоторые из иллюстраций к данному произведению Бранта, относящиеся к творчеству Дюрера, можно отыскать в интернет-ресурсах [6].

«Корабль дураков» перевели на нижненемецкий в 1497 г. и тогда же на латынь. На латинской версии основывались французское (1498) и английское (1509) переложения, весьма ощутимо повлиявшие на литературу и мысль Возрождения. Появились фламандская (1500) и голландская (1548) текстовые и иллюстративные версии книги. «Корабль дураков» многократно переиздавался на различных языках – известно, что уже к концу XVII в. насчитывалось около 30 изданий. Кроме того, именно в этом произведении появилось косвенное, первое из известных, упоминание об открытии Америки Христофором Колумбом: к тексту «Корабля дураков» базельский издатель Бергманн фон Ольпе приложил, возможно, по настоянию Бранта, напечатанное в 1493 г. письмо Колумба. Эразм Роттердамский был знаком с Брантом и его творчеством, и в «Похвале глупости» Эразма видно влияние «Корабля дураков» [7]. Зачастую эти произведения публиковались антологиями, и книжная графика разных авторов, соответственно тоже создавалась под влиянием Дюрера и других немецких и нидерландских художников. В работах молдавских художников также можно проследить определённые морфологические связи. Стилистика средневековой гравюры сохраняется Исаем Кырму в его иллюстрациях к «Кораблю дураков», ныне хранящихся в Национальном художественном музее Молдовы, и Ильёй Богдеско («Похвала глупости»). И даже Михай Бруня в своей серии иллюстраций к «Похвале глупос-

ти» Эразма Роттердамского рискнул посоперничать с Гансом Гольбейном, автором одних из первых, давно ставших хрестоматийными, рисунков к этому сочинению. В 1997 г. Исай Кырму вернётся к оформлению одной из работ Бранта, но уже в периодической печати.

Среди произведений мировой литературы, иллюстрированных Исаем Кырму, следует отметить и такие, как «Стихи» Пушкина и «Şi nordica ta liră...» / «И лирой северной...», «Мёртвые души» Н.В. Гоголя, «Гамлет» Шекспира, «Фауст» Гёте, «Отец Горио» Оноре де Бальзака, творчество Шиллера, Джека Лондона, Томаса Манна, Карела Чапека, Иштвана Эркеня, сборники «Poezi italiani» / «Итальянские поэты», «Poezie americane» / «Американская поэзия», «Избранное» Эрнеста Хемингуэя, «Măreata simplitate» / «Великая простота» Жозе Марти, «Замок», «Процесс» Франца Кафки и многие другие.

В книгах «Тот, майор и другие» (1976) Иштвана Эркеня, «Бай-Ганю» Алеко Константинова и «Габровские анекдоты» Штефана Фартунова и Петра Проданова (1974; 1978) линии утрачивают свой эпический, величавый характер, не вибрируют, как до предела натянутая струна, а как бы расслаблены, округлы, мягко и прихотливо изображая героев, настроенных на дурашливость и забавы. Исчезает былая сдержанность композиций. Пространство листа весело и непринуждённо заполняется предметами и деталями, уместными обобщениями и подробностями. Также и шрифт тут подчинён характеру иллюстрирования.

Большое внимание художник уделял оформлению книг своих соотечественников, классиков и современников румынской литературы: Ион Крянгэ «Făt-Frumos, fiul Iepeii» (1987), Василе Александри («Eu doina cânt...: Omagiul lui Vasile Alecsandri», 1978; «Orege», 1991), Александру Дониц «Fabule» (1988), Алеку Руссо «Cântarea României» (1998), работы Анатолы Чокану, Спиридоны Вангели, Павла Боцу, Павла Дарие, Георге Менюк, Ливиу Деляну, Андрея Лупана, Иона Ватамину, Иона Друцэ, Серафима Сака, Иона Чокану и др.

По мнению критика и историка литературы Еуджена Лунгу, как и многих других, в области книги для самых юных Исай Кырму сделал в сфере иллюстрации, пожалуй, столько же, сколько и Григоре Виеру в сфере поэзии [4, с. 12]. Оба этих автора, один в поэзии, другой в книжной графике, отказались от менторского, снисходительного тона, заговорили с детьми на понятном им языке, но не упрощая сложных понятий. Линии рисунка в книгах не сводятся к трагизму бренности, мир видится глазами ребёнка. В таком ключе, который был бы уместен и в жанровой живописи, Исай Кырму изображает старость в «Дедушкином министре» (1972) С. Вангели. «В полдень старик ненадолго оставил вилы – пусть отдохнут его руки, всю жизнь кормившие мир. Придавили к завалинке годы, так и кажется – он медленно уходит в её глину, чтобы слушать оттуда тишину дома и земли» [4, с. 13]. Ничего противоречивого, ничего вызывающего, нет старческой бренности и обречённости, старик безмятежен, даже просветлён. Мы смотрим на него глазами ребёнка, который задаётся вопросом: «Отчего бы, отчего бы?!», но ответа ещё не понимает.

Подобную суть явлений и характеров художник сумел передать и в рисунках к книге Думитру Матковского «Hora mare» / «Большая хора» (1979), где он искусно и весело стилизовал насекомых и животных, отражая мир восприятия пятилетнего ребёнка. Привлекают своей графической, почти рубленой, близкой народному искусству, трактовкой иллюстрации к книге «Pâine» / «Хлеб» (1977) Ливиу Дамиан.

В своём творчестве Исай Кырму многое передал из эмоций и переживаний из детства. Подражая в чём-то народным умельцам, способным возвести дом от цокольной кладки до крыши, он разрабатывал оформление книг от заглавия и до выходных данных. Видимо, эти переживания из детства и детских советских и русских книг были с самого начала восприняты художником. Это можно проследить и в его иллюстрациях к книгам Аркадия Гайдара «Мальчиш-Кибальчиш» (1973) и «Горячий камень» (1975). В первой автор использует при-



И. Кырму.
Старик и птица. Иллюстрация к болгарской сказке. 1990.
Бумага, пастель. 56х36.
Из собрания Национального художественного музея
Молдовы, Кишинёв

ёмы и принципы жанра карикатуры для образной передачи смысла текста, а во второй переходит к методам жанровой живописи. Художник смело экспериментирует, желая подчинить художественный материал типу издания.

Из его работ 1992–1999 г. следует отметить 200 обложек, созданных для коллекции «Библиотека школьника» издательства «Литера», которая создавалась художником под влиянием постмодернистских направлений мирового искусства. После предложения директора издательства Анатола Видрашку оформить коллекцию, художник настоятельно попросил его больше ни к кому не обращаться. Осознавая, что вся коллекция будет состоять из тысячи книг, и в классической эстамповой технике это будет невозможно реализовать, Исая Кырму решил перейти на живописную технику, к которой мечтал обратиться ещё в советское время [13, с. 8]. Но тогда график не находил полиграфических возможностей накладывания чёрного или белого текста на живописную картину. Одной из первых появилась обложка к книге Марина Преды «Cel mai iubit dintre rământenii» (1990). Далее были проиллюстрированы книги «Sărmanul Dionis» / «Бедный Дионис» (1995) Михая Эминеску, «Răscoala» / «Восстание» (1998), «Ion»,

«Ciuleandra» и «Pădurea spânzuraților» / «Лес повешенных» Ливиу Ребряну, «Baltagul» (1996) Михаила Садовяну и многие другие. Позднее на полках книжного магазина «Scripta» да и многих других обложки этих книг смотрелись как единая феерия. Художник признавал, что это было не его изобретение, подобное оформление он встречал во время своих путешествий за границу, и всё же он гордился этой своей коллекцией, прекрасно осознавая, что другим способом не оформил бы и пятидесяти книг. Писатель Виталие Тулник впоследствии утверждал, что Исая Кырму заслужил право на свою подпись, которая видна на обложках многих молдавских книг [11, с. 3].

Трагизм, драматизм, патетика и гротесковый комизм составляют эстетическую линию развития книжного искусства Исаея Кырму. Такого широкого спектра образно-пластических средств он достиг благодаря оформлению и иллюстрированию произведений русских, румынских, зарубежных классиков, советских писателей, детской литературы, сказок народов мира, народной поэзии. Во всех проиллюстрированных им произведениях художник мастерски подчеркнул и метко обозначил эмоционально-смысловую нагрузку текста. Поэтому, наверное, для Исаея Кырму не столь важной являлась проблема точного изображения предметов или зеркального соответствия образа действительности. Художника волновала задача отражения сути явлений и характеров, а не слепое следование повествованию. В любом типе изданий первоосновой для него всегда были архитектура и композиция книги в целом. Дизайнерский подход, хороший вкус и высокая культура оформления характерны для книжного творчества Исаея Кырму.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамов Е., Бельчиков И., Быкова В., Гончаров А., Гончарова Н., Камкин О., Леонардова Е., Лепятский А., Ляхов В. Художественное конструирование и оформление книги. – М.: Книга, 1971. – 248 с.
2. Акулова Р. (составитель). Книжная графика Молдавии. На румынском и русском языках. – Кишинэу: Литература артистикэ, 1986. – 180 с.
3. Брынзей Б. Художники молдавской советской книги. – Кишинэу: Лумина, 1977.
4. Исая Кырму. Книжная графика. Составление и макет И. Кырму. На румынском и русском языках / вступ статья Е. Лунгу; пер. с румынского В. Балтаг. – Кишинэу: Литература артистикэ, 1982. – 70 с.
5. Arta de a fi... în artă. Dincolo de cortină // Flux: ed. de vineri. – 2000. – 14 aprilie.
6. <http://www.grafika.ru/cat/5220>
7. http://www.peoples.ru/art/literature/poetry/oldage/sebastian_brant/
8. Isai Cîrmu. 1940–2015. In memoriam. – Chişinău, 2015. (Pliant).
9. Malaneţchi V. Timpul lui Isai Cîrmu // Magazin bibliologic. – 2000. – no. 3–4.
10. Miron S. (alcătuitor). Isaie Cîrmu. Biobibliografie. Biblioteca Națională a Republicii Moldova. – Chişinău, BNRM, 2010.
11. Mocanu D. O iscălitură pe coperta unei cărți // Jurnal de Chişinău. – 2000. – 14 apr.
12. Moldovanu V. Un magician prin al cărui atelier s-au perindat numeroşi scriitori // Mesagerul. – 2000. – 31 mart.
13. Roibu N. Arta de a fi... în artă. Dincolo de cortină. Flux: ed. de vineri. – 2000. – 14 apr.
14. Stîci I. Isai, dragă Isai, Mare har de la Dumnezeu ai! // Moldova suverană. – 2000. – 16 mai.



ТВОРЧЕСТВО ЕКАТЕРИНБУРГСКОГО МАСТЕРА КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ И ДИЗАЙНА ЮРИЯ ФИЛОНЕНКО¹

А. Н. Филинкова

Статья посвящена книжно-графическому творчеству известного уральского художника Юрия Филоненко. По окончании Украинского полиграфического института им. Ивана Фёдорова во Львове и стажировки за границей Филоненко приехал в Свердловск (Екатеринбург), с которым связал свою творческую судьбу. Здесь он проявил себя как незаурядный мастер книжного искусства, а также как живописец.

Ключевые слова. Урал, Свердловск, Екатеринбург, искусство книги, иллюстрация, дизайн.

CREATIVITY OF EKATERINBURG MASTER OF BOOK ILLUSTRATION AND DESIGN YURIY FILONENKO

A. Filinkova

The article is devoted to books and graphic works of famous Ural artist Yuriy Filonenko. At the end of the Ukrainian polygraphic Institute named after Ivan Fedorov in Lviv and internships abroad Filonenko arrived in Sverdlovsk (Ekaterinburg), which tied his own artistic destiny. Here he showed himself as an outstanding master of book art, but also as a painter.

Key words. Ural, Sverdlovsk, Ekaterinburg, book art, illustration, design.

В отечественной культуре XX в. книжная графика заняла особое место, что неоднократно отмечалось исследователями [2]. В Свердловске-Екатеринбурге книжная графика начала развиваться в 1920 г., со времени основания Уральского отделения Государственного издательства РСФСР² – Уралгосиздат, выпускавшего тогда агитационные брошюры, плакаты, листовки [10, с. 236–252]. Пройдя период становления в 1920–1950-е гг. [9], в 1960–1980-е она достигла на Урале высокого уровня [8, с. 346–355].

Период расцвета свердловской книги (1960–1980-е гг.) совпал с наметившейся в начале 1970-х гг. тенденцией «раскниживания». В это время в отечественной книжной графике, достигшей в 1960-е гг. синтеза внешнего оформления и иллюстрации, происходит разделение на оформительскую и иллюстрационную. Иллюстрация обособляется от внешнего оформления книжного блока, обретает самоценность. Появляется так называемая ассоциативная иллюстрация или иллюстрация по мотивам литературного произведения. В художественном языке проявляются иносказательность, метафоричность.

Эти изменения были зафиксированы пропагандистом книжности, теоретиком книжного искусства В. Н. Ляховым в статье ««Раскниживание» книжной графики?» (1971), посвящённой 10-й выставке книжной графики московских художников. Искусствовед отмечал, что «...существует определённая недооценка книги как важнейшего формообразующего, а следовательно, и стилиобразующего фактора в книжной графике. <...> В результате художники перестают заниматься проблемами собственно книжного искусства, и сама книга как конечная цель художественной деятельности отступает на второй план» [6, с. 229]. Это явление Ляхов связывал с внешними обстоятельствами – недостатками издательской практики: «Существующая организация полиграфического производства не даёт возможности художнику работать в типографском материале, не позволяет экспериментировать с новыми материалами, проверять себя



Ю. Н. Филоненко.

Прощание с Родиной. Иллюстрация по мотивам «Слова о полку Игореве». 1983–1985.

Бумага, гуашь. 34,2 x 54,0.

Из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств, Екатеринбург

в процессе работы» [6, с. 230–231]. Вскоре, однако, в новой станковизации, или «раскниживании», книжной графике и сам Ляхов, и другие критики увидели влияние не столько внешних факторов, сколько внутренних: если в 1930-е – 1950-е гг. – в период господства станковизированной тональной иллюстрации индивидуальность художника нивелировалась [11], то теперь она обрела главенствующее значение. Иллюстрация становится для художника поводом к выражению творческого мировоззрения, к размышлению об актуальных проблемах современности, нередко имевших политический подтекст.

Однако тенденция станковизации не привела к распаду книги как художественного целого. Иллюстрации 1970-х – 1980-х гг. с их сложной пространственностью потребовали и соответствующей организации пространства книги. Именно в это время появляется выражение конструирование книги, или книжный дизайн, давший яркие образцы как в изданиях художественной, так и научной, в частности искусствоведческой, литературы.

На Урале, в свердловской книжной графике, эти тенденции нашли яркое проявление, в частности, в творчестве Юрия Филоненко³.

Выпускник Украинского полиграфического института им. Ивана Фёдорова во Львове, прошедший творческую стажировку у знаменитого немецкого графика Альбера Капра, Юрий Филоненко, по словам известного екатеринбургского графика Виталия Воловича, «...ворвался в Свердловск в семидесятых годах прошлого века совершенно невероятным образом... Длинноногий красавец с чёрными локонами до плеч, с бородкой д'Артаньяна... Он иначе рисовал, писал, думал, наконец»⁴. Приехав на Урал в середине 1970-х г., Филоненко внёс в искусство Свердловска игровое начало, театрализацию, метафоричность.

Творческий путь Юрия Филоненко в Свердловске начался с работы в Средне-Уральском книжном издательстве, с которым в это время сотрудничали Георгий Кетов [5], Алексей и Нина Казанцевы [1], Спартак Киприн [7], Герман Метелев [4], Виталий Волович [3]. Высоко ценя мастерство старших коллег, Филоненко не потерялся на их фоне. В поиске индивидуальности ему помогали полученные в полиграфическом институте знания и, конечно же, творческий темперамент, воспитанный в южной художественной традиции.

Владея рисунком и разными техниками авторской печати, прекрасно разбираясь в тонкостях полиграфии, Филоненко часто совмещал функции дизайнера и иллюстратора. Таковы его первые работы для Средне-Уральского издательства: сборник стихов, рассказов и сказок для детей «Каравай» (1976), повесть Р. Лыкосовой «Починок Кукуй» (1976), роман Н. Мыльникова «Место в строю» (1977).

Проявляя высокую культуру книжного искусства, Филоненко одновременно стремился к неординарности, что в советские времена было непросто и с идеологической, и с технической точки зрения. Тем не менее, продумывая каждый элемент оформления, он добивался графической выразительности изданий, о чём свидетельствуют первые собственно дизайнерские работы.

В малоформатных изданиях «Шаги поколений» (авт.-сост. Е. И. Моисеева, 1978), «Горизонты высшей школы и науки на Урале» (авт. З. Т. Сажина, М. Е. Главацкий, 1981), отпечатанных на плотной глянцевой бумаге, художник разнообразит конструкцию переплётов, делая их составными, выносит репродукции документов на раскладные тонированные вклейки. Помещённые в суперобложку-кармашек «Шаги поколений» производят впечатление сувенирного издания. В вытянутых по формату сборниках «Живые строки войны» (ред.-сост. Ю. А. Левин, В. Г. Лошак, 1980, 1984) динамичным сдвигом полосы набора вправо Филоненко акцентирует фамилии, перемежает тексты писем вклейками с рисунками и фотографиями фронтовиков.

В новом издании «Живые строки войны...» (ред.-сост. Ю. А. Левин), осуществлённом в 2005 г. к 60-летию Победы издательским домом «Пакрус» (Екатеринбург), Филоненко в книжном блоке повторяет общую композицию первых выпусков. Возможности современной полиграфии позволили художнику, сохраняя общую строгость оформления, разнообразить шрифты, что способствовало лучшему структурированию текста, усилению визуально-графических качеств полосы набора. Ограничившись бело-серо-чёрной гаммой внутри печатного блока, он использует приглушённый цвет бордо в симметричном по композиции переплёте.

1970-е гг. стали для Юрия Филоненко периодом «вживания» в новую культурную среду, в которой его творческая индивидуальность в полной мере раскрылась в 1980-е гг., когда, не забывая о книжной графике, он обратится к живописи.

Стремясь к творческой свободе, в 1982 г. Филоненко оставил должность художественного редактора, не прерывая, однако, сотрудничества ни со Средне-Уральским, ни с другими региональными и столичными издательствами.

Одной из творческих удач художника стала серия иллюстраций по мотивам «Слова о полку Игореве» (1983–1985, бумага, гуашь), в которой непосредственным образом проявились тенденции станковизации. Хотя эта работа и была в 1987 г. удостоена диплома Венецианской биеннале, она (в отличие от станковых же по характеру иллюстраций Виталия Воловича⁵) долгое время оставалась неизвестной широкому кругу зрителей. Иллюстрации создавались накануне 800-летия «Слова о полку Игореве» (1985). По жестокой исторической иронии, эта дата совпала с апогеем афганской кампании, так что аналогия событий многовековой давности с проблемами



Ю. Н. Филоненко.
Фронтиспис для книги М. Твена «Приключения Тома Сойера». Приключения Гекльберри Финна». 1984.
Бумага на бумаге, гуашь. 28,7 x 18,6; 23,8 x 17,0.
Из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств, Екатеринбург

современности, в стороне от которых не мог остаться художник, возникала сама собой.

«Прощание с Родиной». Затмение – недоброе предвестие. Воспаряющая над коленопреклонённым князем и дружиной фигура – то ли архангел Михаил, то ли душа убитого воина – то ли благословляет, то ли останавливает ратников, идущих в поход, как на крестную жертву. На листе «Смерть молодого князя» воин воздет, словно распят, на копьё, частокол которых образует подобие могильного кургана. Или Голгофы? Может быть, здесь проявились личные впечатления?⁶

В листах Филоненко переплетается конкретно-историческое и вневременное, личное и общечеловеческое, лирическое и эпическое.

Юноша-музыкант играет на дудочке – «Песнь Руси». О чём песнь? О погибших воинах в образе журавлей, которые, пролетая, печально машут крылом? О войне и мире? О любви? О родной земле? О своей судьбе? Какова она? – Крест и нимб. Может, юноша-музыкант – сам художник, родом из Половецкой степи?

Половецкая степь – Русское поле – Бескрайнее Пространство, оскверняемое войной, переживающее её и как бы регенерирующее самое себя великой бесконечностью скругляющегося полусферой горизонта, воспринимается как метафора абсурдности Войны на Земле.

Лаконичными художественными средствами – обобщённые монументальные фигуры на фоне неба, сливающегося со степью, не нарушающая общей графичности свободно-живописная манера – Филоненко достигает пространственности, которая отвечает пространственности «Слова о полку Игореве», где «скачки» автора по русской земле не просто отсылка к географии, а поэтическое осмысление этой земли, её ментальности.

Создавая иллюстрации в первой половине 1980-х гг., художник, конечно же, не мог предположить, что в XXI в. они зазвучат более чем остроактуально.

Параллельно со «Словом о полку Игореве» Юрий Филоненко работает над иллюстрациями и оформлением «Приключений Тома Сойера», «Приключений Гекльберри Финна» Марка Твена, где, по словам самого художника, он «здорово повеселился».

Условно-графичные и одновременно живописные, с характерными филоненковскими разлетающимися в разные стороны штрихами, выполненные в технике гуаши, иллюстрации передают дух озорных приключений Тома и Гека.

Оформление издания целостно и конструктивно, продуманы все элементы: и лаконичный переплёт с нанесёнными способом тиснения фигурным шрифтом и изображением кота на



Ю. Н. Филоненко.
Песнь Руси.
Иллюстрация по мотивам
«Слова о полку Игореве».
1983–1985.
Бумага, гуашь. 35,0 x 27,2.
Из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств,
Екатеринбург



Художественное оформление
Ю. Н. Филоненко.
Юрий Филоненко.
«Солнечный дождь:
Живопись, Графика».
Альбом.
Екатеринбург:
ИЦ Мария, 2012

верёвке, и авантитул с заставкой и названием, и разворотный фронтиспис с иллюстрацией (кот и пёс, в обнимку сидящие на дереве), и распашной титул (снова изображён кот), и шмуцтитулы с Марком Твенем на обороте, и расположение иллюстраций, заставок и концовок.

Целостностью, продуманностью конструктивных и изобразительных элементов, и вместе с тем, стремлением к неожиданности решений отличаются и другие книги, оформленные Юрием Филоненко в 1980-е г. для Средне-Уральского и других издательств (Помяловский Н. Очерки бурсы. Сред.-Урал. кн. изд., 1988; Гоголь Н. Миргород. Калининградское кн. изд., 1987; Лорка Г. Стихи. Красноярское кн. изд., 1987; Щипачев С. Стихи. М.: Молодая гвардия, 1988; Ефремов И. Час быка. Сред.-Урал. кн. изд., 1989; Набоков В. Дар. Сред.-Урал. кн. изд., 1990 и др.).

С распадом Советского Союза распалась и отечественная книгоиздательская система: фактически развалились многие региональные издательства (увы, и Средне-Уральское), остались в прошлом многотысячные тиражи, иллюстрация как таковая оказалась дорогим излишеством. Но на обломках советской книжной индустрии по всей стране, в том числе в Екатеринбурге, появилось множество коммерческих издательств разной направленности.

Юрий Филоненко вновь стал востребован как художник книги. Для издательств «У-Фактория», «Банк культурной информации», «Пакрус», «Архитектон», независимого Института материальной культуры (Екатеринбург) и др. он оформил отдельные книги и серии произведений уральских и столичных писателей, художественные альбомы, различные сборники, а также журналы.

Одна из последних книжно-дизайнерских работ художника – альбом о самом себе, в котором представлены как книжные, так и живописные произведения Филоненко [12].

Современная техника позволила мастеру воплощать свои творческие находки на достойном полиграфическом уровне, а знания, опыт и талант выступают гарантом художественного качества изданий, оформленных им. Они разные, но стиль Филоненко узнаваем. Его характеризуют визуальная выразительность и динамичность переплётных и полос набора при конструктивности и архитектурности общей композиции, высокая книжно-графическая культура, опирающаяся на традиции,

стремление к художественным новациям, которые делают книгу интересной всем.

¹ Статья написана при финансовой поддержке АИС.

² Государственное издательство РСФСР было образовано в мае 1919 г.

³ Филоненко Юрий Николаевич (1947 г.р., г. Луганск). График, художник книги, живописец. Выпускник Украинского полиграфического института им. Ивана Фёдорова во Львове 1974 г.; учился в Высшей полиграфической школе в Лейпциге (1970–1971). Живёт и работает в Свердловске (Екатеринбурге) с 1974 г. Участник художественных выставок с 1975 г. Член Союза художников СССР с 1976 г. Оформлял и иллюстрировал книги для Средне-Уральского, Южно-Уральского, Калининградского, Красноярского и других региональных издательств и издательств Москвы («Молодая гвардия»). В 1990–2000-е гг. оформляет книги для издательств Екатеринбурга («Банк культурной информации», «Пакрус», «У-Фактория», Издательский дом «Мария»), Москвы. Обладатель дипломов Всероссийских (1976, 1978, 1981, 1982, 1985, 1988, 1990) и Всесоюзных (1978, 1985) конкурсов искусства книги; Международного конкурса искусства книги в Лейпциге (1985). Лауреат премии губернатора Свердловской области за выдающиеся достижения в области литературы и искусства (2003). Награждён Серебряной медалью Российской академии художеств (2005). Работы находятся в российских и зарубежных музеях и частных собраниях.

⁴ Слова, сказанные В. М. Воловичем на открытии персональной выставки Юрия Филоненко в Екатеринбургском музее изобразительных искусств в декабре 2010 г.

⁵ Опубликовано: Слово о полку Игореве. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1985. Иллюстрации В. Воловича; Оформление и макет А. Рюмина.

⁶ Во время прохождения срочной службы Ю. Н. Филоненко в составе советской группировки войск был заброшен во Вьетнам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексей Казанцев: Графика, Живопись / Альбом. – Екатеринбург: Сократ, 2014. – 224 с.: ил.
2. Век русского книжного искусства / авт. вступ. ст. Э. Кузнецов; сост. А. Маркевич. – М.: Вагриус, 2005. – 568 с.: ил.
3. Виталий Волович: Графика / авт. вступ. ст. и сост. Г. В. Голынец, С. В. Голынец. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2002. – 344 с.: ил.
4. Герман Метелев: Живопись, Графика / Альбом. – Екатеринбург: ИД Автограф, 2014. – 424 с.: ил.
5. Кетов Г. И. Георгий Кетов. Путешествие из Екатеринбурга в Москву. Книга. Графика. Живопись. – Екатеринбург: Средне-Уральское кн. изд-во, 2006. – 128 с.: ил.
6. Ляхов В. Н. Искусство книги: Избранные историко-теоретические и критические работы / сост. Г. Ю. Стернин. – М.: Советский художник, 1978. – 248 с.: ил. – (Библиотека искусствознания).
7. Спартак Киприн. Графика: Альбом / авт. вступ. ст. Т. А. Галева – Екатеринбург: Издательский дом «Автограф», 2010. – 256 с.: ил.
8. Филинкова А. Н. Искусство уральской книги. К 85-летию издательского дела в Екатеринбурге. Выставка в Свердловской областной универсальной научной библиотеке им. В. Г. Белинского // Известия Уральского государственного университета. – 2006. – № 47. – Сер. 2, Гуманитарные науки. Вып. 12. С. 346–355.
9. Филинкова А. Н. Развитие книжной графики в Екатеринбурге-Свердловске в 1920-е – первой половине 1950-х годов: дис. ... канд. искусствоведения. – Екатеринбург, 2010.
10. Филинкова А. Н. Свердловская книжная графика 1920–1930-х гг. // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 39. – Сер. 2, Гуманитарные науки. – Вып. 10. – С. 236–252.
11. Чегодаев А. Д. Пути развития русской советской книжной графики. – М.: Искусство, 1955. – 224 с.; VIII л., 208 с. ил.
12. Юрий Филоненко. Солнечный дождь: Живопись, Графика / Альбом. – Екатеринбург: ИЦ Мария, 2012. – 192 с.: ил.



ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ЕЁ РОЛЬ В РАЗВИТИИ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ

КАЗАНСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ: ОПЫТ ОРГАНИЗАЦИИ, ПРОБЛЕМЫ, ПЕРСПЕКТИВЫ

О. Л. Улемнова

Статья посвящена Казанской международной биеннале печатной графики, которая проводится с 2011 г. Излагаются её основные цели и задачи. Автор делится опытом организации биеннале, основанной на сотрудничестве музеев и творческих объединений, касается проблем биеннале и путей её дальнейшего развития, показывает её влияние на развитие искусства печатной графики в регионе.

Ключевые слова. Печатная графика, гравюра, международная биеннале, Казань, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, неформальное творческое объединение «Графком», современное искусство, «Всадник».

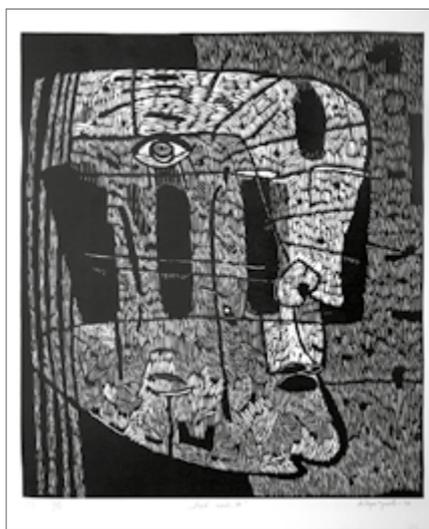
KAZAN INTERNATIONAL PRINTMAKING BIENNALE: EXPERIENCE OF THE ORGANIZATION, PROBLEMS, PROSPECTS

O. Ulemnova

The article is dedicated to Kazan international printmaking biennale, which is being hold in Kazan since 2011. The main goals and objectives are being explained in this article. The author shares her experience of organizing biennale, this one being based on the cooperation of artistic associations and museums. She also touches upon the ways of further biennale development, and shows its influence on the development of printmaking in the region.

Key words. Printmaking, engraving, International biennale, Kazan, State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan, Informal artistic association "Graphcom", contemporary art, "Rider".

Гравюра – один из самых интеллектуальных, сложных и загадочных видов искусства. Появившаяся в Европе на рубеже XIV–XV вв. как средство тиражирования изображений, гравюра благодаря своеобразному и утонченному художественному языку, быстро превратилась в один из самых элитарных видов искусства, притягивающих к себе внимание великих художников и многочисленных коллекционеров. В Казани гравюра появилась лишь в XIX в., и её развитие происходило неравномерно, претерпевая взлёты и падения. Кратким периодом расцвета были 1920-е гг., когда Казань благодаря деятельности графического коллектива «Всадник» стала одним из немногих в России центров развития гравюры. В 1960–1970-е гг., когда печатная графика стала одним из ведущих видов советского искусства, в Казани работали яркие мастера, владевшие разнообразными гравюральными техниками, – Магдалина Мавровская, Иван Язынин, Ирина Колмогорцева, Александр Туманов, Тавиль Хазиахметов, Надир Альмеев и др. В конце 1980-х гг. в искусстве гравюры в Казани начался спад, связанный с тем, что талан-



А. Р. Терезулов.
Моё имя – 10.
2003.
Бумага,
линогравюра

тливые мастера отказывались от трудоёмких и сложных гравюральных техник и обращались к более простой в восприятии и популярной живописи, которая, что немаловажно, могла обеспечить их материально в сложные годы перестройки и постсоветского периода.

Надо отметить, что специальное графическое образование в Казани можно было получить далеко не всегда. В 1908 г. в известной всей России Казанской художественной школе было открыто отделение гравюры, которое, к сожалению, работало с перерывами, и было закрыто в начале 1930-х гг. Лишь в 2009 г. в Казанском филиале Московского государственного академического института им. В.И. Сурикова было вновь открыто графическое отделение. А в Казанском художественном училище им. Н.И. Фешина, правопреемнике Казанской художественной школы, в 2010-е гг. большое внимание стали уделять обучению студентов искусству гравюры. Поэтому проведение международной биеннале печатной графики в Казани обретает особое значение и смысл как передовая школа по обмену отечественным и мировым опытом.

Идея проведения биеннале зрела ещё в 1990-е гг. в кругах сотрудников Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан (ГМИИ РТ), озабоченных проблемами графических искусств и понимающих, что в сложившихся условиях именно проведение международной биеннале, т.е. регулярной выставки, демонстрирующей последние мировые тенденции этого вида искусства, к тому же стимулирующей художников премиальным фондом (в идеальной ситуации), сможет способствовать развитию печатной графики в Казани и в республике.

Однако эта идея смогла реализоваться лишь в 2010-е гг., благодаря тому что, с одной стороны, появилась группа художников, решивших вернуться к гравюральным техникам, с другой стороны, ГМИИ РТ с энтузиазмом поддержал их намерение, видя в этом свою миссию и благоприятную возможность формирования коллекции современной графики.

Казанская биеннале ставит своей целью стимулировать интерес художников и зрителей к печатным видам графики; способст-

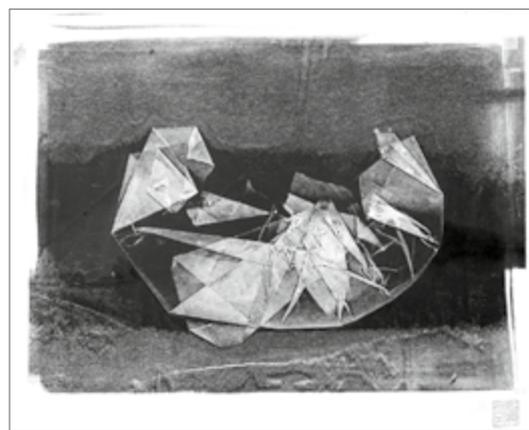
воват развитию как традиционных техник – офорта, акватинты, сухой иглы, резцовой гравюры, литографии, линогравюры, ксилографии, меццо-тинто, шелкографии и др., так и новейших авторских техник печатной графики; расширять творческие возможности художников-графиков, способствуя обмену художественными идеями и практическим опытом мастеров разных городов, регионов и стран.

Оргкомитет биеннале решил выбрать наиболее демократичный путь и отказаться от вступительного взноса для участников, что является характерной чертой многих аналогичных российских проектов. По условиям биеннале на конкурс принимаются произведения, созданные за последние 5 лет в разнообразных печатных техниках, исключая цифровую печать. Художники должны были присылать работы вместе с заполненной регистрационной формой, в которой надо указывать биографические сведения необходимые, в том числе для составления каталога, и дать разрешение на публикацию произведений в каталоге. По завершении выставки одна работа должна передаваться в дар музею, остальные высылаться автору. По итогам биеннале издаётся каталог, который вручается каждому участнику.

Основные финансовые расходы по организации биеннале взял на себя ГМИИ РТ, притом в бюджете музея эта статья не была предусмотрена. В качестве экспозиционных площадей музей выделил 3-й этаж Галереи современного искусства (бывший Выставочный зал Союза художников), предоставил человеческие ресурсы – хранителей, научных сотрудников музея, специалистов по PR, рабочих для развески произведений. Большую часть работы взяли на себя сами художники. Рассылкой информации, переговорами и перепиской с участниками, с Союзом художников России (Москва), который оказал серьёзное содействие при организации первой биеннале, занимался один из основных инициаторов проекта Юрий Бердников, на период подготовки принятый в штат музея. Другая группа художников занималась непосредственной подготовкой выставки: Александр Артамонов стал автором экспозиции, дополнив её инсталляциями, посвящёнными гравюре. Андрей Шляпкин занимался графическим дизайном, оформив афиши, пригласительные билеты, рекламный баннер, а впоследствии и обложку каталога. Сергей Репнин оформлял произведения в паспарту и рамы. Каталог биеннале был выпущен при поддержке Ассоциации искусствоведов (Москва).

Первая Казанская биеннале печатной графики, прошедшая с 15 июня по 30 июля 2011 г., стала действительно международной, собрав более 70 художников из России, Латвии, Украины, Франции, США, которые прислали в Казань более 250 произведений. Российская география тоже весьма внушительна – Москва, Санкт-Петербург, Красноярск, Тюмень, Тобольск, Пенза, Тольятти, Ярославль и др. Искусство национальных республик, чему уделялось особое внимание, было представлено художниками Башкортостана, Кабардино-Балкарии, Осетии, Чувашии. Татарстан порадовал тем, что свои работы прислали не только столичные (казанские) художники, но и авторы из Набережных Челнов, Елабуги, Зеленодольска, Бугульмы.

В Первой Казанской биеннале участвовали художники разных поколений – известные мастера графики и вчерашние студенты, почтенные академики, педагоги ведущих художественных вузов страны, свободные художники. Их работы демонстрировали разнообразие гравировальных техник – от традиционных: резцовая гравюра, офорт, акватинта, сухая игла, меццо-тинто, ксилография, линогравюра, литография, до их современных модификаций, использующих новые материалы и способы обработки доски – коллаграфия, гравюра на пластике. Широкий круг тем и образов, которые волнуют художников, что отражает жанровое многообразие выставки – портрет, пейзаж, натюрморт, аллегорические и декоративные композиции. Широкий и диапазон художественных стилей и выразительных средств, которыми оперируют авторы – от реализма до абстракции, от линейной манеры до живописно-тональной или декоративно-плоскостной, сменяя традиционную чёрно-белую строгость на цветное многообразие. Жюри, состоявшее из искусствоведов и художников Казани, Москвы и Уфы, выбрало трёх победителей, лауреатов и дипломантов биеннале [1, с.7–8]. К сожалению, отсутствие



Ю. А. Штапаков (Санкт-Петербург).
The Embryo. 2012.
Бумага, монотипия.
Из собрания ГМИИ РТ, Казань

полноценного финансирования не позволило вручить победителям денежные премии.

По итогам проведения первой биеннале в фонды ГМИИ РТ поступило более 60 графических произведений, что, во-первых, положило начало формированию коллекции современной зарубежной графики, до этого практически не представленной в музейном собрании, а также пополнило коллекцию современной отечественной гравюры, в комплектовании которой в 1990-е – 2000-е гг. был период застоя. Это стало особенно важным для ГМИИ РТ, для которого, по словам его директора Р.М. Нургалевой, «искусство графики всегда было одним из приоритетных направлений собирательской, исследовательской и выставочной работы» [1, с.4]. Отметим, что фонд графики составляет более половины всего музейного собрания, т.е. более 14 000 единиц хранения, включая коллекции западноевропейской, восточной, русской и советской гравюры и рисунка, самостоятельную часть которых составляют произведения художников Казанской губернии и Татарстана.

Первая Казанская международная биеннале печатной графики при всех недочётах в организации стала настоящим стимулом для развития искусства графики в Казани и Татарстане. Растёт зрительский интерес. Всё больше художников, особенно молодёжи, выбирают для себя этот вид изобразительного искусства. Активнее проводятся специальные графические выставки.

Художники, занимавшиеся организацией биеннале, сплотились и создали неформальное творческое объединение «Графком», погрузились в интенсивную творческую работу, участвуя в разнообразных графических выставках и конкурсах в России и за рубежом, проводя собственные коллективные выставки в Казани, Чебоксарах, Москве, завоёвывая поощрения, призы, признание. Кроме того, графкомовцы активно занимаются организаторской и просветительской деятельностью по продвижению и развитию графики, в первую очередь печатной, проводя мастер-классы по традиционным видам гравюры – офорту, линогравюре, монотипии и др., находя поддержку во всех своих начинаниях у ГМИИ РТ и других музеев республики, у Российской академии художеств. В 2012 г. «Графком» стал ядром секции графики Творческого союза художников России, отделение которого было учреждено в Казани.

В 2012 г. ГМИИ РТ открыл специализированный Зал графики, который «Графком» курирует, – руководитель группы А.М. Артамонов и А.Б. Шляпкин приняты в штат музея, остальные члены группы работают на общественных началах. В Зале графики организуются разнообразные графические экспозиции, посвящённые отдельным видам и жанрам графики (например, искусство книги) или графическим техникам (например, карандаш, акварель и др.), представляющие творчество ведущих художников-графиков и художественных объединений России (Казань, Москва, Санкт-Петербург, Чебоксары) и зарубежья (Италия, Франция, Швеция).

Летом 2013 г. ГМИИ РТ и художники «Графкома» открыли Центр печатной графики, оборудование которого позволяет заниматься офортом, линогравюрой, ксилографией. Центр стал творческой территорией для членов объединения, а также открытой студией для студентов, начинающих и молодых художников, стремящихся освоить технологии и художественный язык гравюры. Деятельность Центра ориентирована не только на Казань, но и на другие города Татарстана. Поволжское отделение Российской академии художеств приняло Центр под свой патронаж, что является признанием заслуг организаторов и их высокого профессионализма, а также предоставляет дополнительные возможности для художников.

К этой масштабной деятельности по пропаганде и развитию печатной графики подключаются и другие музеи республики. С 2013 г. на базе Государственного историко-архитектурного и художественного музея «Остров-град Свияжск» при деятельном участии ГМИИ РТ проводятся графические семинары, а с 2014 г. учреждена Арт-резиденция, принимающая российских и зарубежных художников-графиков. Руководство Свияжского музея приложило немало усилий для создания графической мастерской, в которой теперь можно заниматься офортом и другими видами гравюры.

Опыт проведения первой биеннале показал определённые недостатки в организации и подвигнул организаторов к некоторым изменениям условий. Так, было решено проводить предварительный отбор по фотографиям, высылаемым художниками по электронной почте, с обязательным заполнением регистрационной формы. К участию в биеннале принимать не более 3 произведений от автора, с условием, что все отобранные работы останутся в собрании ГМИИ РТ. После утверждения заявки оргкомитетом иногородние и иностранные художники присылают произведения в музей почтой за свой счёт. Обратная отправка работ уже не предусматривается. Закладываются почтовые расходы только на рассылку каталога участникам.

Организаторы решили, что на каждой следующей биеннале для победителя предыдущей будет устраиваться персональная выставка. Кроме того, показалось полезным задавать для биеннале определённую тему и устраивать в её рамках специальные ретроспективные экспозиции, представляющие зрителям наиболее интересные явления графического искусства.

Так, Вторую Казанскую биеннале печатной графики, которая прошла в 2013 г., посвятили графическому коллективу «Всадник», деятельность которого в 1920-е гг. превратила Казань в один из центров развития графического искусства России. «Всадник» сыграл основополагающую роль в возрождении и развитии в Казани в начале 1920-х гг. станковой и прикладной гравюры, обогатив казанское искусство новейшими тенденциями русской и запад-

ноевропейской графики. Символический смысл названия своего коллектива художники раскрыли в предисловии к своему первому графическому альманаху, посвятив его «могучей фигуре «Всадника», который, сметая веками насевшую пыль, несётся к новым достижениям человеческой мысли» [4, с. 3]. Выставка, представившая зрителю обширное графическое наследие «Всадника» из собрания ГМИИ РТ и частных коллекций Казани и Москвы, прошла в Национальной художественной галерее «Хазинэ», филиале ГМИИ РТ. Организованная в рамках биеннале, она в то же время являлась частью экспозиции «Казанский авангард» федерального проекта «Художественные сокровища Татарстана». Каталог выставки был издан при финансовой поддержке Общества Кандинского (Париж) и частных лиц [3].

Масштаб феномена казанского «Всадника», убедительно продемонстрированный на выставке, побудил оргкомитет учредить специальный диплом «Всадник», который вручался уже участникам Второй биеннале, а начиная с 2015 г. присвоить биеннале имя «Всадник» и отлить из бронзы памятные знаки с эмблемой «Всадника», которые будут вручаться победителям.

Экспозиция второй биеннале, проходившей с 3 декабря 2013 по 3 февраля 2014 г., располагалась уже на трёх этажах Галереи современного искусства ГМИИ РТ. В ней были представлены около 300 произведений более 90 художников из разных городов России – Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Тагила, Твери, Чебоксар, Шлиссельбурга и др., из национальных республик – Башкортостана, Дагестана, Чувашии и, конечно, Татарстана. Расширилась география зарубежных участников, которые презентовали искусство печатной графики Германии, Италии, Латвии, Польши, США, Швеции и других стран.

Помимо традиционных техник: резцовая гравюра, офорт, акватинта, сухая игла, меццо-тинто, ксилография, линогравюра, литография, монотипия, шире были представлены их современные модификации, использующие новые материалы и способы обработки доски: фотополимерная гравюра, коллаграфия, шинкале и др., в основном в произведениях иностранных художников. Шире оказалась представлена цветная гравюра, что воспринимается уже как определённая тенденция современного этапа.

Особенностью Второй биеннале стало то, что она включала несколько специальных проектов, что оказалось удачным решением организаторов. Во-первых, это была персональная выставка победителя I Казанской биеннале печатной графики 2011 г. Айрата Терегулова (Уфа). Он получил признание как смелый экспериментатор в области художественной формы, высокопрофессиональный мастер печатной графики не только у себя на родине, но и во многих странах мира, являясь победителем и лауреатом многих специальных графических выставок в Дании, Польше, Румынии, Южной Корее и др. В казанской



На открытии I Казанской международной биеннале печатной графики. Выступает Р. М. Нургалева, директор ГМИИ РТ. 2011. Фото Ф. С. Губаева



Ян Бертиль Андерсон (Швеция).
Инстинкт обозначения III.
Бумага, офорт.
Из собрания ГМИИ РТ, Казань



Роберто Джанинетти
(Италия).
Лик 41. 2011.
Бумага, ксилография, коллаж.
Из собрания ГМИИ РТ, Казань

экспозиции были представлены линогравюры и ксилографии Айрата Терегулова, созданные за последние 10 лет.

Мини-выставка «Четыре шведских графика в Казани» отражала широкий диапазон творческих манер скандинавских мастеров, простирающийся от фигуративных реминисценций, отсылающих к античности и искусству Северного Возрождения, до психологических абстракций. Их работы исполнены как в классических техниках офорта, сухой иглы, акватинты, так и в технологиях, практически неизвестных не только казанскому зрителю, но и художникам (например, фотополимерная гравюра). Куратор этой экспозиции – искусствовед из Швеции, специалист по графике, Томас Чельгрэн, возглавляющий художественный отдел городского музея Кристианстада.

Искусство печатной графики США на биеннале представлено подборкой работ мастеров, входящих в Калифорнийскую ассоциацию художников печатной графики (принтмэйкеров). Она составлена нашей соотечественницей Татьяной Лысковой, много лет живущей в Сан-Франциско и ставшей неотъемлемой частью его художественной среды. Эта своеобразная антология калифорнийской гравюры показала приверженность американских художников к традиционным видам гравюры, прежде всего к офорту, и характерное для современного этапа увлечение цветной печатью.

Художник из Чебоксар Игорь Улангин презентовал свой авторский проект «Postcard Print». Идея проекта – в возрождении авторской почтовой открытки, выполненной в печатных техниках. Такие открытки позволяют создать творческие и коммуникативные связи художникам всего мира при минимуме материальных затрат. На проект Улангина откликнулись художники из Аргентины, Болгарии, Индии, Мексики, Польши, Франции, Украины и, конечно, России. Их небольшие по формату оттиски стали своеобразными визитными карточками художников, некими художественными декларациями, адресованными незнакомому собрату по профессии, живущему в другой стране. Интересно то, что в Чебоксарах есть свои традиции авторской художественной открытки, выполненной в техниках гравюры. Известный чувашский художник Праски Витти (Виталий Петрович Петров) уже более 20 лет на каждый Новый год готовит своим друзьям поздравление в виде открыток, напечатанных в технике офорта, часто с раскраской акварелью, выбирая для них темы, близкие ему в тот или иной период.

Небольшая экспозиция «Это мы можем» представила творчество начинающих художников – взрослых и детей, занимающихся в студии Центра печатной графики, руководимой Александром Артамоновым. Впервые взяв в руки резец и офортную иглу, встав к печатному станку, они смогли создать удивительно интересные композиции, глубокие по мысли, эффе́ктные по исполнению.

На биеннале прислали заявки известные и молодые мастера гравюры России и зарубежья. Активное участие в биеннале приняли начинающие художники – студенты и недавние выпуск-

ники художественных учебных заведений России, для которых была учреждена специальная молодёжная номинация «Перспектива». По итогам биеннале в собрание ГМИИ РТ поступило более 100 новых произведений.

Жюри Второй биеннале было уже международным. В него вошли казанские и шведские искусствоведы, художники, в том числе Айрат Терегулов, как победитель Первой биеннале. Возглавил жюри Александр Борисович Суворов, известный мастер офорта, академик Российской академии художеств, профессор Московского государственного академического художественного института им. В. И. Сурикова, лауреат Государственной премии Российской Федерации, обладатель многих престижных званий и наград. Победителем Второй казанской биеннале стал шведский художник Ян Бертиль Андерсон [2, с. 18]. Так что зрителей Третьей биеннале ждёт персональная выставка шведского мастера офорта и другие спецпроекты.

Третья Казанская биеннале печатной графики «Всадник» будет проходить в октябре-ноябре 2015 г. и посвящается Году литературы в России. Девиз биеннале: Художник – книга – текст. Организаторы – Министерство культуры Республики Татарстан; музеи – Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Государственный историко-архитектурный и художественный музей «Остров-град Свияжск», на чьих площадях развернутся экспозиции биеннале; Неформальное творческое объединение «Графком», Творческий союз художников России (отделение в Татарстане). Также в организацию проекта включилось Посольство Швеции в России, осуществляющее содействие шведским участникам проекта. Впервые учреждаются денежные призы, что станет для художников пусть не слишком большой, но приятной поддержкой их творчества.

Таким образом, Казанская биеннале, представляя широкую панораму современного состояния печатной графики в России и за рубежом, отражая новые тенденции её развития, стала важным фактором развития искусства графики в Татарстане. Хочется надеяться, что биеннале станет популярным художественным брендом Татарстана, привлекающим к нашей республике живой интерес мастеров графики из разных стран мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. I Казанская международная биеннале печатной графики. Каталог / автор вступ. ст. О. Л. Улемнова, сост. каталога Ю. Н. Егорова. – Казань, 2013. – 88 с. : ил.
2. II Казанская международная биеннале печатной графики. Каталог / авторы вступ. ст. О. Л. Улемнова, Т. Чельгрэн, сост. каталога Т. В. Лыскова, О. Л. Улемнова, Т. Чельгрэн и др. – Казань: Заман, 2015. – 152 с. : ил.
3. Улемнова О. Л. Графический коллектив «Всадник». 1920 – 1924. Каталог выставки «Сметая веками насевшую пыль...». – Казань, 2014. – 264 с. : ил.
4. Шикалов Н. С., Плещинский И. Н. Геройству будней // Графический альманах «Всадник». – Казань, 1920. – № 1. – С. 3–4.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ МЕЦЦО-ТИНТО: ОПЫТ КОМПЛЕКТОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ СОВРЕМЕННОГО МЕЦЦО-ТИНТО В ЕКАТЕРИНБУРГСКОМ МУЗЕЕ ИЗОБРАЗИ- ТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Е. Л. Корнеева

Статья посвящена описанию опыта Екатеринбургского музея изобразительных искусств по комплектованию уникальной коллекции гравюр, исполненных современными зарубежными и российскими художниками в технике меццо-тинто. На сегодняшний день данная часть музейного собрания насчитывает 207 графических произведений 125 авторов. Источником формирования и постоянного пополнения коллекции является проект Международного фестиваля меццо-тинто.

Ключевые слова. Меццо-тинто, печатная графика, Международный фестиваль меццо-тинто, Екатеринбургский музей изобразительных искусств, современное искусство.

INTERNATIONAL MEZZOTINT FESTIVAL: BUILDING UP A COLLECTION OF CONTEMPORARY MEZZOTINTIN YEKATERINBURG MUSEUM OF FINE ARTS

E. Korneeva

The article describes the experience of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts on building up a unique collection of prints created of modern Russian and foreign artists in the technique of mezzotint. To date, this part of the museum's collection includes 207 works by 125 authors. The source of the formation and continuous replenishment of the collection is a project of the International Mezzotint Festival.

Key words. Mezzotint, printmaking, International Mezzotint Festival, Yekaterinburg Museum of Fine Arts, contemporary art.

За сравнительно небольшой период времени, продолжительностью менее чем в пять лет, собрание Екатеринбургского музея изобразительных искусств пополнилось уникальной коллекцией гравюр, исполненных современными зарубежными и российскими художниками в технике меццо-тинто. На сегодняшний день данная часть музейного собрания насчитывает 207 графических произведений 125 авторов. Источником формирования и постоянного пополнения коллекции является проект Международного фестиваля меццо-тинто, проводимый Екатеринбургским музеем изобразительных искусств с 2011 г. с периодичностью один раз в два года (I Международный фестиваль меццо-тинто состоялся 13 мая – 26 июня 2011 г., II – 18 мая – 29 июня 2013 г., в настоящее время реализуется III Международный фестиваль меццо-тинто, который будет демонстрироваться с 14 августа по 27 сентября 2015 г.).

Охарактеризовать специфику и значение коллекции современного меццо-тинто Екатеринбургского музея изобразительных искусств было бы невозможно, не остановившись на особенностях удивительной техники, обладающей более чем трёхвековой историей, знавшей периоды расцвета и забвения и продолжающей вдохновлять современных мастеров из разных уголков мира.

Техника меццо-тинто (*manera negra*, чёрная манера) появилась в пору расцвета репродукционной графики, когда передовые художники, гравёры и издатели искали способ расширить изобразительные средства гравюры на меди, преодолеть ограниченные возможности линейного решения тонов, получить в гравюре возможность работать пятном и тем самым приблизиться к характеру живописных оригиналов. Чуть



Марк Фризинг (Люксембург).
Вечность детской мечты – ускользающий момент V. 2009.
Меццо-тинто. 66x86.
Из собрания ЕМИИ, Екатеринбург

изобретения меццо-тинто в 1642 г. принадлежит голландскому художнику немецкого происхождения Людвигу фон Зигену (1609, Утрехт – 1680 (?), Вольфенбюттель). Главное отличие новой техники от классической резцовой гравюры заключалось в том, что изображение строилось не при помощи штрихов и линий, а получалось из сочетания тоновых пятен разной световой силы и насыщенности. Другой особенностью вновь изобретённой техники явилось то, что изображение создавалось не тёмным пятном на светлом фоне, а наоборот, выработывалось от тёмного к светлому, постепенно высветлялось из бархатно-чёрного тона.

Как и три с половиной столетия назад, основные приёмы техники меццо-тинто остаются неизменными. Для исполнения гравюры в чёрной манере хорошо отполированная медная доска подвергается обработке так называемой качалкой (иначе – гранильник, англ. gosker – «рокер» – инструмент со стальным дугообразным лезвием, усеянным очень тонкими и острыми зубцами), пока вся её поверхность не станет равномерно шероховатой или зернистой, усеянной множеством мельчайших точек. Миллиметр за миллиметром гравёр проходит качалкой по печатной форме минимум в 24 направлениях (вертикально, горизонтально, по обоим диагоналям и т.д.). При печатании с подготовленной таким образом доски на бумаге останется бархатистый оттиск глубокого чёрного тона. Затем все места, которые на гравюре должны дать различные градации серого, постепенно выскабливаются острым трёхгранным шабером, а те области, которые должны быть самыми светлыми, полируются до зеркальной гладкости округлой гладилкой. После выглаживания рисунка на медную доску наносится краска, после чего её вытирают: с гладких участков краска легко снимается, и при печати эти области будут светлыми, на шероховатых поверхностях она, наоборот, задерживается и даёт темные тона. Поскольку нежное зернение в процессе печати быстро стирается, с доски, гравированной в технике меццо-тинто, можно получить сравнительно небольшое количество хороших, насыщенных оттисков – всего 30 – 40 экземпляров.

Колоссальная трудоёмкость процесса оправдывается уникальными художественными возможностями техники: чёрная манера способна передавать нежнейшие полутона и глубокие бархатно-чёрные тени, достигая при этом поистине живописной мягкости тональных переходов. По замечанию исследователя искусства гравюры М. И. Флекеля, никакой другой способ печати (имея в виду как все исторические виды эстампа, так и современной полиграфии) не обладает таким богатством тональных градаций, как меццо-тинто.

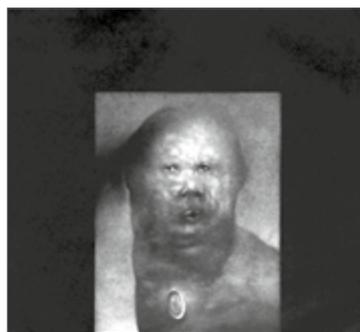
Как видно из описания технологии меццо-тинто, ещё до начала собственно художественного процесса автор занимается

весьма длительной подготовительной работой – на закаливание медной доски уходят недели, а то и месяцы монотонного и физически тяжёлого труда, требующего существенно большего терпения и сосредоточенности, чем иные виды гравюры. В силу особенностей темперамента многие графики не выдерживают сложностей процесса, поэтому можно сказать, что особенности техники обеспечивают внутренний ценз цехового сообщества: в нём остаются только самые упорные и вдохновенные приверженцы меццо-тинто. Кроме того, трудоёмкость техники обеспечивает и цензуру в выборе темы и визуального материала: автор едва ли допустит появление в своих произведениях случайных образов, осознавая, что их создание потребует продолжительного времени и большого труда. Соотношение значительных ресурсозатрат гравёра и малотиражности техники (всего 30 – 40 экземпляров, в то время как в других печатных манерах тиражи измеряются сотнями оттисков) удорожает каждый отдельно взятый оттиск, а потому меццо-тинто является весьма дорогостоящей разновидностью гравюры, редко встречающейся в среде коллекционеров. Резюмируя вышесказанное, можно утверждать, что меццо-тинто – это во всех смыслах элитарная техника, которая продолжает существовать только благодаря усилиям (как правило, длиной в десятилетия) нескольких сотен людей, разбросанных по всему миру.

Поскольку рост и совершенствование профессионального мастерства требуют десятилетий упорного труда, круг авторов, постоянно работающих в сложной и дорогостоящей технике меццо-тинто, достаточно узок. Организаторы Международного фестиваля меццо-тинто, постоянно ведущие поиски информации о потенциальных участниках проекта, в настоящее время располагают сведениями примерно о 400 художниках-меццотинтистах во всём мире. Каждый вновь проводимый фестиваль стабильно объединяет около 100 художников, т.е. охватывает примерно четверть известных организаторам авторов. Несмотря на то, что сообщество меццотинтистов достаточно стабильно и новые яркие имена в нём не появляются внезапно, состав участников фестиваля год от года существенно обновляется – примерно треть художников оказываются дебютаантами проекта. За период реализации трёх Международных фестивалей меццо-тинто (2011–2015 гг.) в проекте приняли участие 177 художников из 39 стран мира, в том числе Австралии, Австрии, Азербайджана, Аргентины, Армении, Бельгии, Болгарии, Великобритании, Венгрии, Германии, Ирана, Ирландии, Исландии, Испании, Италии, Канады, Латвии, Люксембурга, Македонии, Мексики, Нидерландов, Новой Зеландии, Норвегии, Польши, Португалии, России, Румынии, Сербии,



*Кристофер Новицкий (Польша).
Энтропия / Трактор. 2008.
Меццо-тинто. 45х60.
Из собрания ЕМИИ, Екатеринбург*



*Эрлинг Вальтурсон
(Норвегия).
Слушатель. 2010.
Меццо-тинто. 25,5х29,5.
Из собрания ЕМИИ,
Екатеринбург*

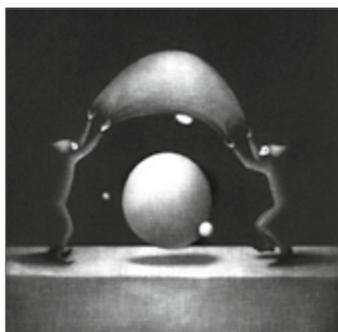
США, Таиланда, Украины, Финляндии, Франции, Чёрногории, Чехии, Швейцарии, Швеции, Южной Кореи и Японии. За редким исключением, каждый из участников передал в дар Екатеринбургскому музею изобразительных искусств как минимум одну работу.

Основным разделом Международного фестиваля меццо-тинто, пожалуй, самого масштабного проекта в Екатеринбурге и Уральском регионе по числу зарубежных участников, является Открытый конкурс, в котором могут принять участие все желающие художники. Поскольку именно Открытый конкурс является источником комплектования коллекции современного меццо-тинто Екатеринбургского музея изобразительных искусств, остановимся подробнее на условиях его проведения.

К участию в Открытом конкурсе принимаются работы, выполненные в технике меццо-тинто в течение трёх последних межфестивальных лет (например, для II Международного фестиваля меццо-тинто хронологические рамки контента Открытого конкурса были ограничены 2011–2013 гг., для III Международного фестиваля меццо-тинто – 2013–2015 гг.). Таким образом, Международный фестиваль меццо-тинто может смело претендовать на статус сверхактуальной, «премьерной» площадки, демонстрирующей новейшие достижения современного искусства меццо-тинто.

Организаторами допускается использование меццо-тинто в сочетании с иными печатными техниками. В этом случае не менее 80% поверхности печатной формы должны быть выполнены в меццо-тинто, а использование всех иных техник должно быть специально оговорено автором. Поскольку предварительный отбор работ на конкурс осуществляется организаторами по предоставленным художниками цифровым изображениям, обязательно наличие сопроводительного формуляра. В нём организаторы просят авторов указать, помимо биографических данных и начальных сведений о работах (название, год создания, техника, размеры оттиска и листа), дополнительные технические параметры (номер оттиска в тираже, материал печатной формы, частоту зубцов качалки, марки используемых бумаги и краски). К участию в конкурсе организаторы могут отобрать от одной до семи работ одного автора. При отборе работ по цифровым изображениям существует вероятность ошибок в идентификации техники, а потому организаторы оставляют за собой право отклонить прибывшие в адрес Открытого конкурса работы, если по факту оказывается, что они выполнены не в технике меццо-тинто. Все экспонировавшиеся в рамках Открытого конкурса работы публикуются в каталоге проекта. Одна из экспонировавшихся работ переходит в коллекцию Екатеринбургского музея изобразительных искусств, прочие же произведения организаторы возвращают автору вместе с каталогом.

Ключевым условием, закладывающим основу комплектования коллекции современного меццо-тинто Екатеринбургского музея изобразительных искусств, является условие передачи в дар музею каждым участником одной из работ, экспонировавшихся в рамках Открытого конкурса. Следует заметить, что уже на этапе предварительного отбора организаторы могут составить представление о количественном и содержательном пополнении коллекции. Так, на момент подготовки настоящей



*Коуки Цуритани (Япония).
Затмение. 2009.
Меццо-тинто. 20 x 20.
Из собрания ЕМИИ,
Екатеринбург*

статьи мы можем утверждать, что после III Международного фестиваля меццо-тинто собрание музея пополнится минимум 75 гравюрами, по числу участников текущего Открытого конкурса. Остановимся на некоторых факторах, способствующих готовности художников передавать свои работы в музейное собрание на безвозмездной основе.

Принципиально важным оказывается решение организаторов о том, что участие в Открытом конкурсе не предполагает вступительного взноса для художников; из финансовых обременений, возлагаемых на участников, оговаривается только условие почтовой пересылки работ в адрес Екатеринбургского музея изобразительных искусств за счёт автора (в то время как возврат работ осуществляется за счёт организаторов). Отсутствие вступительного взноса соответствует миссии фестиваля, который призван демонстрировать «срез» новейших достижений в современном меццо-тинто, создавать условия для общения художников и формировать уникальную коллекцию, в которой было бы как можно меньше невосполнимых пробелов.

Другим моментом, стимулирующим художников к участию в Открытом конкурсе, является предусмотренный организаторами Открытого конкурса призовой фонд – четыре премии, имеющие заранее известный участникам денежный эквивалент: Гран-при, Премия за конгениальность техники и образного решения, Премия за верность традиции и совершенство графического мастерства, Премия за оригинальность авторской версии и преодоление классических стереотипов. Однако денежное выражение перечисленных премий отнюдь не предусматривает компенсацию коммерческой стоимости даже одного оттиска, переданного победителем в дар музею. Позволим себе предположить, что для участников Международного фестиваля меццо-тинто престиж награды оказывается неизмеримо большим, нежели её денежное выражение, и с каждым вновь проведённым проектом только возрастает. Обозначенной тенденции, безусловно, способствует то обстоятельство, что за сравнительно небольшой срок организаторам Международного фестиваля меццо-тинто удалось сформировать команду авторитетного международного жюри, в которое входят признанные мастера меццо-тинто, эксперты в сфере печатной графики из Государственного музея изобразительных искусств им. А.С.Пушкина и Русского музея, успешные коллекционеры и кураторы.

Независимо от шансов стать одним из победителей фестиваля каждый участник может быть абсолютно уверен в том, что взамен переданного в дар музею произведения, он станет обладателем каталога проекта. По итогам каждого вновь проведённого Международного фестиваля меццо-тинто организаторы готовят каталог – билингвистическое издание (на английском и русском языках), включающее полный научный каталог проекта, биографические сведения, развёрнутые фоторепортажи с событий фестиваля. Особенность распространения каталога заключается в том, что его невозможно купить. Чтобы обладать изданием, нужно быть участ-

ником фестиваля и/или посетить открытие проекта в качестве дружественного проекту и заинтересованного лица. Это принципиально важное решение организаторов фестиваля на ближайшую перспективу. Проблему ограниченного тиража издания (1000 экземпляров) и невозможности распространить каталог среди всех ценителей и поклонников техники меццо-тинто, желающих обладать им, организаторы частично решают путём размещения электронной версии каталога на сайте проекта (www.mezzotinto.ru). За период функционирования Международного фестиваля меццо-тинто вышли в свет два издания: «Международный фестиваль меццо-тинто. International Mezzotint Festival». Екатеринбург, 2011 (составители Корнеева Е.Л., Корытин Н.Н.); «Второй Международный фестиваль меццо-тинто. Second International Mezzotint Festival». Екатеринбург, 2013 (составители Корнеева Е.Л., Корытин Н.Н.).

В процессе комплектования, научного описания, систематизации и каталогизации коллекции современного меццо-тинто Екатеринбургского музея изобразительных искусств оказываются весьма ценными сведения, предоставленные авторами ещё на этапе предварительного конкурсного отбора (так называемый Формуляр участника). Не обойтись при изучении коллекции и без столь ценных и авторитетных источников, как единственная в мире англоязычная монография «The Mezzotint, History and Technique / Меццо-тинто. История и техника», опубликованная в 1996 г. американским художником-меццотинтистом и исследователем гравюры Кэрл Уокс (Carol Wax). В книге представлены два основных раздела: первый посвящён истории меццо-тинто XVII – начала XX вв., второй – детально описывает технические этапы и приёмы меццо-тинто. Работы ряда упоминаемых в данной монографии современных авторов (среди них Константин Чмутин (Россия), Юкка Ванттинен (Швеция), Атсуо Саказуме (Япония), Роберт Экер (США), Хашми Азза (Германия)) занимают почётное место в коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств. В 2011 г. Кэрл Уокс возглавила жюри I Международного фестиваля меццо-тинто и стала автором вступительной статьи каталога проекта. Обосновывая актуальность задач, решаемых Международным фестивалем меццо-тинто, уместно процитировать слова председателя жюри Кэрл Уокс о том, что «...меццо-тинто остаётся актуальным средством визуальной коммуникации... всегда находились мастера, которые видели в этой манере заложенный в ней потенциал для самобытного выражения и потому упорно продолжали традицию, оставляя в ней свой вклад. Работы, принимающие участие в Международном фестивале меццо-тинто, доказывают, что традиция эта жива и процветает».

Хочется надеяться, что опыт организаторов Международного фестиваля меццо-тинто внушает читателю оптимизм относительно того, что для реализации успешного международного проекта необходимо, по большому счёту, только стойкое желание и совместный труд небольшой группы единомышленников, объединённых энтузиазмом в движении к общей цели.

Речь идёт о художниках, работы которых когда-либо демонстрировались в Параллельной программе Международного фестиваля меццо-тинто и являлись собственностью предоставивших их авторов или кураторов (например, персональные выставки Катсунори Хаманиси (2011, 2013, куратор Андрей Мартынов)).

Работы, созданные ранее сроков, удовлетворяющих условиям Открытого конкурса, организаторы имеют право принять для экспонирования во внеконкурсной программе Международного фестиваля меццо-тинто. Данные работы публикуются в каталоге проекта, но не оцениваются жюри. На внеконкурсные работы не распространяется условие передачи в собрание Екатеринбургского музея изобразительных искусств.

ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ «ИСКУССТВО КНИГИ» В КРАСНОЯРСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ИНСТИТУТЕ. ИСТОРИЯ. ПРОЕКТЫ. ИМЕНА

Т. М. Ломанова

Творческая мастерская «Искусство книги» была организована на кафедре графики Красноярского государственного художественного института в 1995 г. В настоящее время в Красноярске и в других городах России работают многие мастера – выпускники творческой мастерской, известныексилографы, чей вклад в российское искусство книжной иллюстрации неоспорим.

Ключевые слова. Ксилография, книга, иллюстрация, гравюра, эстамп, творческая мастерская, художественный образ, искусство Красноярска.

THE CREATIVE WORKSHOP «ARTOFTHEBOOK» IN THE KRASNOYARSK STATE FINE ARTS INSTITUTE. HISTORY. PROJECTS. NAMES

T. Lomanova

The creative workshop “Art of the book” was organized at the department of graphics of Krasnoyarsk State Fine Art Institute in 1995. Nowadays many masters-graduates of the creative workshop and famous xylographs work in Krasnoyarsk and in other cities of Russia, whose contribution to Russia art of book illustration is indisputable.

Key words. Xylography, book, illustration, engraving, print, creative workshop, artistic image, art of Krasnoyarsk.

Искусство книжной иллюстрации переживает в наше время достаточно сложный период. Связано это с упадком востребованности книги как таковой в её классическом понимании. Интернет, электронная книга, планшеты и другие современные носители печатного слова вытесняют, особенно в среде молодёжи, традиционную бумажную книгу. Это повлияло на уменьшение графических произведений, связанных с литературным словом. Сейчас книжная иллюстрация заняла значительное место на выставках в качестве станковых листов – издательствами многие авторы, работающие над образом книги, мало востребованы.

И как бы вопреки времени в Красноярске за последние два десятилетия фактически создана своя школа книжной гравюры, прежде всего ксилографии, в которой художники, в том числе и молодые, создают множество интересных прочтений классической и современной прозы и поэзии. Начало этого явления относится к 1988 г. До этого можно говорить о книжной графике Красноярска как о достаточно спонтанных обращениях художников к книге.

Искусство графики в Красноярске само по себе достаточно молодо, как и всё профессиональное изобразительное искусство, а о развитии книжной иллюстрации на берегах Енисея можно говорить лишь со второй половины XX в. До 1950-х гг. практически никто из художников по-настоящему не работал с книгой как с произведением искусства. Лишь в 1950–1960-е гг. стали появляться книги, оформленные красноярскими графиками В.И. Мешковым, Р.К. Руйгой, но это были скромные местные издания, не оставившие заметного следа, почти не сохранившиеся уже в памяти следующего поколения. Затем, в 1960–1970-х гг., в красноярских издательствах, которых тогда было очень мало, вышло несколько интересных книг, иллюстрированных С. Ф. Туровым, В. В. Егоровым и Л. А. Егоровой, В. В. Бахтиным, В. Н. Сваловым, В. А. Тодыко-



Г. С. Паштов.
Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Тазим». 1995.
Торцовая ксилография. 23,2x17,9

вым, но и в этот период говорить о каком-то прорыве, о появлении подлинных художников книги сложно – по большей части эти мастера были, прежде всего, станковистами, работа над книгой являлась лишь небольшой частью их творчества.

Подлинное искусство создания книги началось в Красноярске лишь в конце 1980-х гг. В 1987 г. в Красноярске был открыт Красноярский государственный художественный институт. С 1988 г. его возглавил известный российский график Виталий Натанович Петров-Камчатский (1936–1993). В том же году по инициативе Петрова-Камчатского в институте открывается кафедра графики. Блестящий мастер литографии, талантливый организатор, Петров-Камчатский делает всё, чтобы на берегах Енисея развивалась эстампная графика: литография, офорт, ксилография. Преподавать ксилографию Виталий Натанович приглашает из Нальчика другого к тому времени известного российского графика – Германа Суфаддиновича Паштова (ныне – профессор, народный художник Российской Федерации, заслуженный художник Кабардино-Балкарской республики, действительный член Российской академии художеств, действительный член Адыгской международной академии наук, руководитель творческой мастерской графики в Отделении «Урал, Сибирь и Дальний Восток» Российской академии художеств в Красноярске). Вначале кафедру графики возглавил старейший красноярский художник Михаил Фёдорович Гладунов (1916–2003). Он очень много сделал для создания подлинной творческой обстановки на кафедре. С 1997 г. и до настоящего времени заведует кафедрой Валентин Павлович Теплов, профессор, член-корреспондент Российской академии художеств, заслуженный художник Российской Федерации.

На сегодняшний день кафедра графики – одна из сильных в институте, её профессорско-преподавательский состав более чем наполовину состоит из бывших студентов кафедры, в разные годы закончивших институт. На кафедре были созданы две творческие мастерские: мастерская станковой графики, которую возглавил В. П. Теплов, и мастерская «Искусст-

во книги», руководителем которой стал Герман Суфадинович Паштов (р. в 1941). Уже двадцать лет Паштов блестяще возглавляет творческую мастерскую книжной графики, создав в Красноярске школу ксилографии, воспитав немало мастеров книжной иллюстрации. При этом все ученики Паштова сильно работают и в станковой графике.

Будущие художники первые два года осваивают азы мастерства, получают общие знания, учатся работать в уникальных и эстампных техниках графики. С третьего курса они переходят в творческие мастерские. За время существования кафедры уже более сотни выпускников успешно работают во многих городах России и за рубежом, половина из них связали своё творчество с искусством книги.

Школа начинается с учителя. Сам Г. С. Паштов – современный признанный российский график, художник десятков книг, многие из которых продолжили классическую школу русской книжной иллюстрации. Одинаково сильно Паштов работает в обрезной (по продольному срезу дерева) и в торцовой (поперечный срез) ксилографии. В более крупном формате обрезной гравюры художник чаще обращается к станковым сериям или отдельным листам, в торцовой – к книге. Торцовая ксилография особенно трудна – это эмоциональное начало, игра штриха, умение в небольшой и часто неровной плоскости поперечного среза дерева увидеть и донести до зрителя чувства, охватившие автора.

В иллюстрациях Паштова ярко выявились такие стороны дарования художника, как лиризм, образность, стремление к аллегориям. Каждый его лист напоен воздухом, композиции динамичны, проникнуты музыкальным ритмом, поэтичны. Не случайно в книжной иллюстрации Герман Паштов более всего обращается к поэтическим произведениям, в них лирический строй мышления художника адекватен глубине одухотворённых образов, созданных поэтом.

Художник очень любит русскую классическую поэзию: он много иллюстрировал А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова. В каждой иллюстрации, заставке, концовке, в каждом шмуцтитуле бессмертные строки великих русских поэтов воплощаются в образы, увиденные художником и глазами поэта, и своим собственным сердцем, исполненным любви. Стихи, поэмы, созданные гениями Пушкина и Лермонтова, лаконично, сжато, точно, но в то же время с глубоким лиризмом раскрываются в циклах иллюстраций Германа Паштова к «Кавказским



Т. Г. Белова.
Иллюстрация к поэме Себастиана Бранта «Корабль дураков». 1997–1998.
Торцовая ксилография. 12x12

поэмам» М. Ю. Лермонтова (1990), к сборнику «Избранное» А. С. Пушкина (1999).

Гравюры необычайно тонко разработаны по тону, продуман каждый штрих. Каждая композиция, даже если это самая малая заставка или концовка, логически завершена, содержательна, но в то же время несёт не только повествовательность, но и наполнена глубокой символикой. Силуэт всадника, гордый конь, роза, оружие – эти и многие другие символы не перегружают лист, им всегда найдено единственное место в композиции, что, не мешая сюжетному развитию, даёт дополнительное звучание, вносит самый нужный точный оттенок. Его работа с книгой отличается высокой культурой, мастерством композиции, богатством нюансов в тональной разработке каждого листа. Изящные иллюстрации Паштова не воспроизводят сюжеты стихотворений, гравюры как бы аккумулируют самое значительное в авторском тексте.

Иллюстрирует Паштов не только поэзию: художнику интересны самые разные произведения классической и современной литературы. Среди писателей и поэтов, чьи книги иллюстрировал Г. С. Паштов, можно назвать десятки прославленных литераторов: Алима Кешокова, Кайсына Кулиева, целый ряд стихотворных сборников современных поэтов, многие альбомы по искусству. Более 70 книг за годы творчества выпущено разными издательствами страны с оформлением и иллюстрациями мастера.

Листы Г. С. Паштова к поэтическим и прозаическим произведениям, его работа над созданием художественных альбомов уже долгие годы являются классикой российской книжной иллюстрации, художник получал за них престижные награды: медали Российской академии художеств, Золотую пушкинскую медаль, дипломы.

Герман Суфадинович, много лет посвятивший работе с книгой, учит студентов Красноярского государственного художественного института и стажёров творческой мастерской графики Российской академии художеств в Красноярске,



А. Г. Пашт-Хан.
Иллюстрация
к произведению
Н. В. Гоголя «Вечера
на хуторе близ
Диканьки». 1992.
Торцовая
ксилография.
13x8,4

которой он руководит с 1999 г., восприятию книги как целостного произведения, в котором важно всё: от первой до последней страницы. В воспитании будущих художников значительная роль отводится педагогом самостоятельной работе над созданием иллюстраций, когда студенты даже не старших курсов сами начинают осваивать процесс работы над книгой. Осмысливается каждый этап в создании книжной иллюстрации: цвет и фактура бумаги, размер, формат, штриховое разнообразие, тон. Но, главное, художники учатся проникать в глубину литературного текста, сопереживать вместе с писателем.

Имея рядом с собой учителя, художника очень высокого уровня, молодые гравёры постигают подлинное понимание книги как произведения искусства. В настоящее время можно смело утверждать, что книжная иллюстрация красноярских художников – большой и серьёзный пласт в современной художественной жизни России и его фундамент – мастерская «Искусство книги» в Красноярском государственном художественном институте.

Безграничен круг интересов красноярских гравёров в выборе иллюстрируемых литературных произведений: от античной поэзии до современных писателей. В ряду авторов, к которым обращаются гравёры, – Шекспир и Поссе, Байрон и Мисима, Апулей и Брант, Пушкин и Лермонтов, Гоголь и Даниил Хармс, Бродский и Бунин, Гюго и Платонов, Гофман и Цвейг, Кафка и народный эпос, По и Набоков и ещё многие другие поэты и писатели мировой литературы. Молодые художники смело иллюстрируют художественные произведения разных исторических эпох, стран, стараясь увидеть и переосмыслить с позиций нашего времени многие великие памятники мировой литературы. Красноярские ксилографы за годы существования студии иллюстрировали уже десятки книг, и эта работа продолжается. Среди наиболее значительных иллюстраций можно назвать листы Алима Пашт-Хана (р. в 1972) к сборнику Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе

близ Диканьки», Юрия Аникутина к роману А. Поссе «Райские псы», Елены Фёдоровой к поэме Д. Байрона «Каин», Ольги Казаковой к произведениям Л. Филатова, Саяны Цыреновой (р. в 1980) к бурятскому народному эпосу «Гэсэр», Марии Гейн к сборнику стихов Ф.Г. Лорка «Цыганское романсеро», к новеллам Лопе де Вега, Анны Постниковой к роману Юкио Мисима «Золотой храм» и к повести Э.Т.А. Гофмана «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер».

Многие художники неоднократно иллюстрировали произведения великого русского писателя, нашего земляка В.П. Астафьева. Глубина, мудрость, удивительная образность его прозы на протяжении десятилетий привлекают художников – мы знаем десятки книг любимого писателя, иллюстрированных многими российскими мастерами книжной графики. Молодые сибирские гравёры обращаются к рассказам, повестям, романам Виктора Петровича, находя в них многозначные пласты прочтений. Ёмкий, образный и удивительно точный астафьевский язык требует от художника очень бережного отношения к литературному материалу. Это чувствуют графики и при обращении к прозе Астафьева стараются передать психологизм, глубокую правдивость образов, созданных художником слова.

Гравюры Сергея Тимохова, Елены Фёдоровой, Ольги Казаковой, Анны Постниковой (р. в 1979), Анны Пасынковой, Валентины Ферманчук, Татьяны Бирюковой, Олеси Пестеревой и других авторов, обращающихся к прозе Виктора Петровича Астафьева абсолютно индивидуальны, в каждом иллюстрируемом произведении художники находят образные средства, адекватные художественному языку литературного источника, что свидетельствует о глубоком проникновении в авторский литературный текст.

Лаконичные обобщённые листы рано ушедшего из жизни талантливого графика Алексея Бихине (1975–2007) к роману В.П. Астафьева «Прокляты и убиты» наполнены эмоциональной силой, драматизмом, глубокими размышлениями о времени, о судьбах людей и страны.

Светлана Карпова, иллюстрируя повесть В.П. Астафьева «Пастух и пастушка», одно из трагичных произведений писателя, посвящённых войне, вслед за автором сумела почувствовать и передать в напряжённых, исполненных драматизма листах величие любви, перед которой меркнут и трагедии войны, и сама смерть. Напряжённый нервный штрих её листов, сложные ритмы чёрного и белого создают настроение тревоги, трагичности.

В мастерской «Искусство книги» студенты учатся постигать эпоху, воспроизведённую в тексте. Обращаясь к литературе разных веков, художники глубоко осмысливают не только авторское слово, но и весь временной контекст, охватываемый содержанием и периодом создания литературного произведения. Одна из самых сильных работ, обошедших многие престижные выставки – серия гравюр Татьяны Беловой (р. в 1970) к книге сатирических стихов Бранта «Корабль дураков». График словно переносит нас в Германию средних веков, образно раскрывая отношение писателя к человеческим порокам, его острый отточенный ум. В её листах властвует сочетание мягкой лирики с энергичной динамикой ритма, тектоники с неожиданным преломлением линий и пятен.

Многие авторы обращаются к темам библейских сюжетов, черпая в них общечеловеческие понятия веры, любви, печали, страданий, мудрости. Так, Сергей Тимохов создал большую серию торцовых ксилографий «Благовест». В них автор даёт своё прочтение вечных образов, наполняет их глубоким содержанием. Интересно решены листы серии «Время пророков» Александра Савочкина, в которых персонажи Нового Завета увидены глазами художника XXI в.

Высокий уровень книжной иллюстрации воспитанников мастерской «Искусство книги» показывает ежегодная защита дипломных работ в стенах художественного института. Каждая защита – свидетельство глубокого осмысления молодыми художниками литературных текстов, выбора



А. Н. Постникова.
Иллюстрации к роману Юкио Мисима
«Золотой храм». 2007.
Цветная обрешная ксилография. 23,5х14,2



С. Б.-О. Цыренова.
Иллюстрации к бурятскому народному эпосу «Гэсэр». 2009.
Торцовая ксилография. 15,5х11

художественных произведений, поиска выразительных средств для раскрытия образности, найденной писателем и почувствованной художником. На протяжении десятилетий каждая защита дипломных работ открывает новые имена талантливых гравёров: Туйаара Шапошникова (1993), Алим Пашт-Хан (1994), Александр Сорокин, Яна Богданова, Лариса Гармаева (1996), Александр Савочкин (1997), Сергей Тимохов, Татьяна Белоусова (1998), Чечек Монгуш (1999), Елена Фёдорова (2000), Юрий Аникутин, Оксана Косенко (2001), Жаргал Зомонов, Елена Коровина

(2002), Алексей Бихине (2005), Анна Гирич (2006), Елена Иванова (2007), Наталья Дементьева (2008), Мария Гейн (2010), Татьяна Бирюкова (2011), Марина Калягина (2013), Дина Ивашковская, Екатерина Платунова (2014), Ярослав Гронский, Кристина Олейник (2015).

Важным моментом является участие совсем молодых художников – студентов и выпускников мастерской «Искусство книги», которые делают свои первые самостоятельные шаги в искусство на выставках, в том числе и очень престижных. Красноярские гравёры представляют свои работы в самых серьёзных проектах российской графики: красноярскую ксилографию, значительной частью которой является книжная иллюстрация, хорошо знают во многих городах России, за рубежом. Ксилографы Красноярска неоднократно достойно представляли сибирскую графику в Москве, в Нальчике, в Норильске, в Санкт-Петербурге. Ни одна республиканская, ни одна всероссийская молодёжная выставка не проходит без участия гравёров Сибири. С огромным успехом две выставки красноярской ксилографии экспонировались в Пекине и в Харбине, и всегда рядом со станковой гравюрой выставлялась книжная иллюстрация. Один из значимых проектов последних лет – выставка книжной иллюстрации красноярских ксилографов «Слово – образ» в Красноярском государственном университете им. В.П. Астафьева (2011), которая представила огромный потенциал красноярской книжной графики. 40 авторов экспонировали более ста произведений на этой обширной выставке.

Всё это неоспоримо свидетельствует о наличии на сибирской земле талантливых художников, обращающихся к книжной графике.

И, несмотря на многие изменения, вызванные безудержным развитием умных машин, позволяющих нам быстро находить нужную информацию, думается, что книга не умрёт. Искусство книжной графики продолжает жить. Творческая мастерская «Искусство книги» Красноярского государственного художественного института, ежегодно выпускающая молодых талантливых гравёров, подтверждает несомненный интерес к искусству создания книги. Иллюстрации красноярских авторов являются художественными произведениями в полном смысле слова. Есть все основания надеяться, что памятники литературы, оформленные красноярскими ксилографами, будут украшать книжные полки, помогут читателям обогатить слово писателя образами, созданными мастерством сотворца-художника.



РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ ТАТАРСТАНА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Е. А. Паршикова

В статье анализируется процесс становления традиций искусства печатной графики в Елабуге и Набережных Челнах. В 2010-е гг. эти города проявили себя как новые центры изобразительного искусства, в которых проходит активная проектная и выставочная деятельность по развитию и популяризации печатной графики.

Ключевые слова. Печатная графика, триеннале экслибриса, арт-проект, выставка, творческая мастерская, молодое поколение графиков.

THE REGIONAL SPECIFIC FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF THE GRAPHIC ARTS OF THE REPUBLIC OF TATARSTAN AT THE PRESENT STAGE

E. Parshikova

The article presents the formation of the traditions of the printing graphic arts in the cities of Yelabuga and Naberezhnye Chelny. During the last several years they approved them selves as the new centers of the graphic arts where the project and exhibition activities including the development and popularization of the printing graphics are taking place.

Key words. Printing graphics, triennial exhibition of an ex-libris, art project, exhibition, creative workshop, younger generation of the graphic artists.

Изучение региональных особенностей развития печатной графики Татарстана на примере юго-востока республики является востребованным и актуальным. В искусствоведческой литературе анализ графики интересующего нас региона кратко представлен в обобщающих трудах С. М. Червонной и А. Б. Файнберга, посвящённых изобразительному искусству Татарской АССР в период 1950–1970-х гг. Особенности развития печатной графики на основных этапах формирования изобразительного искусства в промышленных городах юго-востока республики в период 1960–1990-х гг. рассмотрены в монографии Р. Р. Султановой. Поскольку художники рубежа XX–XXI столетий, к сожалению, не проявили активного внимания к гравюре, этот период в искусствоведческих исследованиях не отражён.

В 2010-е гг. в Республике Татарстан возрождается интерес к печатной графике. Это происходит и в Казани, и в юго-восточном регионе республики, где в городах Елабуга и Набережные Челны сформировались новые центры искусства графики. Временные рамки рассматриваемого процесса невелики, однако можно с уверенностью утверждать, что за эти годы на юго-востоке республики произошло становление графических традиций. В регионе состоялись такие арт-события, как Елабужская триеннале экслибриса, ряд графических проектов и выставок, организованных Мастерской графики имени Александра Халдеева и Камским институтом искусств и дизайна. Искусство тиражной графики находится в стадии непрерывного, перспективного развития.

В Елабуге инициатором и организатором графических проектов является Елабужский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. На фоне приоритетных направлений музейной деятельности одним из ключевых видов коммуникации музея-заповедника являются художественные симпозиумы и проекты, проводимые с 2006 г.

Первый графический проект «Елабужский лубок» (2008) объединил 10 художников из разных городов Татарстана, Башкирии и Удмуртии. В цели проекта входило обращение к лубку как к одной из сторон народного творчества многонациональной России, возрождение интереса художников к технике печатной графики. Участниками было выполнено 19 работ в технике линогравюры, опирающихся на традиции потешной картинки. Смысловой доминантой в лубке, дающей направление для размышления и раскрытия содержания, является надпись: пословица, поговорка или крылатая, яркая фраза. Фольклор удивительным образом соединяет эпохи, мифопоэтические срезы разных народов, придавая елабужскому лубку тонкую национальную окраску.

В 2012 г. музей-заповедник объявил заочный графический конкурс. Первая Елабужская триеннале экслибриса состоялась в год 200-летнего юбилея Отечественной войны 1812 г. Триеннале была организована для возрождения интереса художников и зрителей к традиционным видам печатной графики, развития творческих поисков художников-графиков в области экслибриса.

Конкурс экслибриса имел всероссийский статус, привлёк внимание мастеров разного профессионального уровня – от известных мэтров до мастеров, впервые пробующих свои силы в создании книжного знака. В проекте приняли участие 50 художников и студентов из 15 городов России (Белорецк, Екатеринбург, Елабуга, Краснотурьинск, Казань, Набережные Челны, Нижний Тагил, Нижняя Тура, Качканар, Реж, Санкт-Петербург, Тобольск, Тюмень, Уфа, Чебоксары). На итоговой выставке было представлено более 80 экслибрисов, выполненных в технике линогравюры, офорта и гравюры на картоне.

По положению конкурса, одна из двух работ участника должна была отражать жизнь и творчество Надежды Андреевны Дуровой – первой русской женщины-офицера, участницы Отечественной войны 1812 г. В Елабуге она прожила более 30 лет, здесь её похоронили с военными почестями. Музей-усадьба Н. А. Дуровой входит в состав Елабужского музея-заповедника.

Богатый биографический материал героини экслибриса открыл художникам широкие возможности для идейного и композиционного решения экслибриса, наиболее полно раскрытые в работах победителей Елабужского конкурса.

Книжный знак, выполненный М. А. Шайхлисламовым (Уфа), знакомит с миром юной Нади Дуровой, в котором рядом с игрушками соседствуют сабля и кивер. Тонко проработанный рисунок в технике офорта придаёт композиции особую лёгкость и воздушность, отражает пока ещё безмятежное время в жизни героини.

В экслибрисе О. А. Самосюк (Уфа), выполненном в технике цветного офорта, показан образ кавалерист-девицы во всём великолепии её военного мундира и амуниции.

Н. И. Казимова (Санкт-Петербург) успешно решила довольно сложную задачу – создала портретный образ гусара Александра Андреевича Александрова в технике офорта и акватинты. Мастерское владение техникой, изысканность рисунка, тонкая проработка деталей, деликатное использование цвета отличают экслибрис, созданный для книг музея-усадьбы Н. А. Дуровой в Елабуге.

Экслибрис Ю. Н. Николаева (Чебоксары) «Лицо войны глазами Дуровой», выполненный в технике линогравюры, имеет сложное философское содержание. Его стилистическое и композиционное решение доведено до чёткой графической формулы, построенной на чёрно-белом контрасте.

Тема Второй Елабужской триеннале, проводимой в 2015 г., посвящена Марине Ивановне Цветаевой – великому русскому поэту XX в. Результаты международного конкурса будут объявлены в дни проведения итоговой выставки, приуроченной ко дню рождения Цветаевой.

По предварительным итогам, в Елабужской триеннале приняли участие и опытные, и начинающие экслибрисисты,

педагоги высшего профессионального и дополнительного художественного образования. И, как следствие, желание стать участниками выставки проявили студенты вузов и учащиеся детских художественных школ.

Елабужский государственный музей-заповедник возложил на себя миссию стать одним из немногих центров экслибриса в России, способствовать развитию книжного печатного знака.

Набережные Челны, в отличие от Елабуги, молодой город. Его активный рост начался в 1971 г. благодаря строительству крупнейшего автопромышленного комплекса. Новостройка остро нуждалась в профессиональных художественных кадрах. На начальном этапе для Челнов была создана творческая бригада «КАМАЗ» из казанских художников, которую уже в 1970–1980-е гг. сменили свежие творческие силы, приехавшие из разных городов страны.

В эти годы активно развиваются все виды изобразительного искусства, но интерес к гравюре среди художников был невысок. В материале свои творческие возможности пробуют Г. А. Иванов, Ю. Г. Свинин, В. И. Сынков и Р. З. Мухаметдинов. Их работы – единственные опыты в области печатной графики, не получившей дальнейшего развития в их творчестве.

Время появления эстампа в художественной жизни автограда связано с именем А. В. Халдеева¹. График плодотворно работал в технике офорта, особый интерес на выставках вызывали его ассоциативно-символические композиции, отражающие нравственные, духовные вопросы современности. Параллельно творческой деятельности художник преподавал на художественно-графическом факультете Набережночелнинского государственного педагогического института, сформировал основу для появления традиций искусства печатной графики в городе. Интерес к гравюре, который мастер заложил у своих учеников, серьёзно проявился в их художественном творчестве и в педагогической деятельности.

Так, благодаря педагогической деятельности С. В. Большаковой² в Камском институте искусств и дизайна (КИИД), студентами впервые были задействованы печатные техники в дипломных дизайнерских проектах (2009, 2012). Педагог и её ученики участвовали в Первой Елабужской триеннале экслибриса (2010).

О выросшем интересе к гравюре заявляют арт-симпозиумы, собравшие студентов и преподавателей КИИД, художников и дизайнеров. Их инициатором стал башкирский художник С. М. Гилязетдинов³. Впервые в регионе, в стенах учебного заведения состоялись проекты: «Булгары. Нить памяти», «Тукай. Застывшие слёзы» (оба – 2010), «Ода бане, или «С лёгким паром!» (2012). Итогом симпозиумов явились отчётные выставки, проведённые в рамках художественно-выставочной деятельности города. Часть работ получила оценку на I Казанской международной биеннале печатной графики.

Перечисленные проекты, проведённые, в первую очередь для студенчества, были единичными. Они послужили толчком для появления в городе постоянных творческих площадок и регулярно проводимых арт-проектов. Их инициатором и организатором является М. И. Мингалеев⁴, ученик Халдеева, выполнивший под его руководством дипломную работу в технике офорта. Сейчас Мингалеев осваивает разные техники. В линогравюре он выполнил серию работ по мотивам произведения Н. А. Дуровой «Записки кавалерист-девицы», в смешанной технике – арабо-графические композиции «Арабески» и серию «Свияжск».

Марат Мингалеев выступает подлинным подвижником в деле возрождения искусства эстампа и как график, активно участвующий в выставках, и как идейный вдохновитель, консолидирующий вокруг себя молодые творческие силы. По его инициативе появилась Мастерская графики имени Александра Халдеева (2012), возникшая на базе учебного класса художественного отделения Детской школы искусств. Здесь в последние годы своей жизни преподавал А. В. Хал-

деев и оставил в дар школе печатный станок. Мастерская объединила новое, молодое поколение графиков. Айгуль Мунирова, Гузель Нигматуллина, Регина Иксанова, Резеда Микульская, Рушания Шайхутдинова, Таир Шарипов, Игорь Евграфов, Регина Орлова, Гульназ Якупова – это, главным образом, выпускники художественно-графического факультета Набережночелнинского государственного педагогического института, Набережночелнинского колледжа искусств и Камского института искусств и дизайна.

В жизни коллектива следует отметить первые шаги на творческом пути, важные для понимания их места в общем процессе развития графического искусства республики.

Первым важным событием в истории Мастерской графики имени А. Халдеева явилось участие молодых авторов в региональной выставке по итогам 2013 г. На ней уверенно заявила о себе Резеда Микульская, выставив в технике линогравюры работы «Автопортрет» и «Дерево», решённые на контрасте и тонкой проработке деталей. Айгуль Мунирова представила листы в технике сухой иглы студии из серии «Печатная машинка», листы «Эфиродинамика», «Наши реалии». О возможностях этой же техники рассказывает оттиск «Лилии» Рушании Шайхутдиновой, раскрывающий красоту цветка благодаря тонкому световоздушному решению. Отметим линогравюрные композиции Регины Орловой с её метисами ритмических повторов стилизованных объектов, серию «Мифы Алтая» Лилии Ганеевой, раскрывающую суровую красоту гор.

Опыт совместной выставочной деятельности дал возможность посмотреть на своё творчество со стороны, получить оценку коллег и зрителя, новый импульс к творческим поискам и дальнейшему постижению печатной техники. Но самое главное, участие в выставке стало серьёзной заявкой на жизнь нового творческого коллектива. Затем было участие в конкурсе Второй Казанской международной биеннале печатной графики, который открыл художникам новые перспективы, познакомил с новыми именами, обогатил визуальный опыт.

Неоценимую роль в наставничестве и продвижении Мастерской выполняют неформальное творческое объединение художников и искусствоведов «Казанский графком» и его куратор Александр Артамонов. Молодые художники принимают активное участие в выставках и проектах, организуемых «Казанским графкомом». По приглашению Артамонова члены Мастерской участвовали в проекте на тему «Свияжск», который прошёл в арт-резиденции «Всадник» для художников-графиков. Начинаящие графики работали под руководством Роберто Джанинетти, одного из победителей II Казанской биеннале печатной графики. Он привёз в столицу свою выставку и имел возможность поработать в прекрасной оборудованной мастерской на острове-граде Свияжск. Роберто Джанинетти преподавал основы ремесла, обучил искусству коллографии (техника высокой печати), где композиция создаётся из разнофактурных элементов.

Для привлечения молодёжи и популяризации печатной графики Мастерская проводит арт-проекты, мастер-классы для учащихся художественных школ и студентов вузов города. Насыщенным событиями стал 2015 год. На площадке Набережночелнинской картинной галереи состоялись арт-проекты по печатной графике: «Моабитская тетрадь» по стихам татарского поэта Мусы Джалиля; «Марина Цветаева о любви и жизни»; «Слово и образ в шамаиле»; «Игра в буквы». Последний был предложен молодым поэтом Ринатом Гайнутдиновым. Идея состояла в том, что на предложенное художником слово, состоящее из 6 букв, поэт писал акrostих, служивший толчком для графической интерпретации в материале. Состоялся необычный диалог поэта и художника. Каждый свободно излагал своё мировидение, что стало удачной находкой для начинающих графиков. Все оттиски составили макет будущего сборника стихов с иллюстрациями.

Проекты собрали участников разного возраста. Печатной графикой заинтересовалась не только молодёжь, но и более опытные художники, дизайнеры, искусствоведы, преподаватели художественных школ и вузов города. Все они стоят в начале пути овладения секретами печатной графики. Результат проектов демонстрировался на выставках в стенах галереи. На наш взгляд, состоявшиеся проекты – это знаковое событие в художественной жизни города, который никогда не был избалован арт-событиями подобного плана, где всегда ощущался недостаток графиков, преданных искусству печатной графики. Поэтому первая волна арт-проектов позволяет говорить о формирующихся традициях, которые легли в благодатную почву.

В 2015 г. в культурной жизни города произошло значительное событие – открылась творческая мастерская печатной графики «Кабинет эстампа» при Набережночелнинской картинной галерее. В её положении говорится, что она создана для сотворчества художников, музейных специалистов, педагогов и обучающихся в поиске инноваций. Вот так широко смотрит на деятельность «Кабинета эстампа» его руководитель Марат Мингалеев. Стремление охватить как можно большее количество профессионалов и любителей hand-made создаст в городе необходимую атмосферу для активного развития печатной графики.

Перечисленные мероприятия отражают проектную и выставочную деятельность Мастерской графики имени Александра Халдеева, состоявшиеся в последние три года. Арт-проекты возникли для сплочения коллектива в едином порыве, так необходимом в начале творческого пути. Но пока рано говорить о самостоятельности развития челнинской графики, творческих принципах, которые характеризовали бы группу как самодостаточное явление. Пока идут поиски собственной стилистики, освоение различных техник печати.

Рубеж столетий ознаменовался упадком печатного искусства в Татарстане, что было характерным явлением для многих регионов России. В последнее десятилетие вырисовывается новая, перспективная картина развития печатной графики. Свой весомый вклад в процесс возрождения вносят художники Юго-Восточного региона Республики Татарстан. Ряд арт-проектов на площадках картинной гале-

реи и Камского института искусств и дизайна предложили профессионалам и любителям участие в проектах, а значит, способствовали их профессиональному росту. Поэтому, для развития печатной графики необходимы регулярно проводимые конкурсы, выставки городского и республиканского уровня, где смогут участвовать как опытные, так и начинающие графики.

Впервые в истории графического искусства Татарстана состоялась Елабужская триеннале экслибриса. Конкурс положил начало поддержке профессионального интереса к искусству экслибриса, его самоценной роли в современной графике и научному изучению в республике. Елабужская триеннале, поддерживая развитие и популяризацию графической миниатюры, традиционные техники печатного искусства, стала полноправным участником мирового экслибрисного движения.

¹ Халдеев Александр Валерьевич (1959–2011) – график, член СХ Республики Татарстан, член СХ России. Окончил Магнитогорский государственный педагогический институт. Жил и работал в Набережных Челнах с 1987 г.

² Большакова Светлана Владимировна – художник декоративно-прикладного искусства, график, член СХ России. Окончила Набережночелнинский государственный педагогический институт. Преподаёт дисциплину «Техники графики» в Камском институте искусств и дизайна и Набережночелнинском институте социально-педагогических технологий и ресурсов.

³ Гилязетдинов Салават Мухаметович – график, член СХ России, заслуженный художник Республики Башкортостан. Окончил Уфимский государственный институт искусств. Входит в группу «Тамга», организованную в Набережных Челнах (2000). Гилязетдинов является одним из авторов идеи проведения графических проектов и конкурсов, организуемых Елабужским государственным музеем-заповедником.

⁴ Мингалеев Марат Искадарович – график, член Творческого союза художников России, искусствовед, член Ассоциации искусствоведов, заместитель директора Набережночелнинской картинной галереи по науке. Окончил Набережночелнинский государственный педагогический институт. Преподаёт в школе искусств. Руководитель Мастерской графики имени Александра Халдеева.



РУССКО-МЕКСИКАНСКИЙ СОВМЕСТНЫЙ ПРОЕКТ. ГРАФИЧЕСКИЙ АЛЬБОМ «ПЕЙЗАЖ БЕЗ ГРАНИЦ. МИЧОАКАН И КУБАНЬ. МЕКСИКА И РОССИЯ» (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ)¹

Ю. А. Ахмадеева, Н. А. Устрицкая

В статье рассматривается опыт работы над совместным русско-мексиканским проектом, в результате которого был издан альбом офортов, выполненных двенадцатью студентами Кубанского государственного университета (Краснодар, Россия) и Университета де Сан Николас де Идальго (Морелия, штат Мичоакан, Мексика) в мае 2014 г. в рамках Второго Международного colloquium Книги художника академической группы CA-58 «Визуальные искусства» факультета искусств Университета де Сан Николас де Идальго в Мексике.

Ключевые слова. Совместный международный графический проект, художественные бакалавриаты университетов России и Мексики.

EXPERIENCES OF THE RUSSIAN-MEXICAN PROJECT. GRAPHIC ALBUM «LANDSCAPE WITHOUT BORDERS. MICHOCAN AND KUBAN. MEXICO AND RUSSIA»

Iou. Akhmadeeva, N. Ustritskaya

The article examines the experience of the joint Russian-Mexican project, in which was published the album of etchings, made by 12 students of the Kuban State University (Krasnodar, Russia) and the Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (Morelia, Michoacan State, Mexico) in 2014, in the program of the Second International Colloquium of Artists' book organized for Cuerpo Académico CA-58 UMSNH "Artes Visuales" in the Faculty of Fine Arts in the Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo in Mexico.

Key words. International graphic project, study art's program in the universities in Russia and Mexico.

Мексиканская и русская культуры похожи и одновременно очень разные. Мичоакан и Кубань разделяют океан и пространство в тысячи километров. Возможность сравнивать, сопоставлять и анализировать развитие графического искусства, выявлять слабые и сильные стороны российского и мексиканского художественного образования имеет



Участники проекта в Мексике. Печать пробных оттисков в мастерской Университета штата Мичоакан де Сан Николас де Идальго. 2014

огромное значение для наших университетов, которые заключили договор о сотрудничестве в 2004 г. и активно взаимодействуют в настоящее время. Формы сотрудничества самые разнообразные: проведение курсов и мастер-классов, проведение выставок в Мексике и России, совместные публикации художников и исследователей на тему графического образования в высшей школе.

Идея международного студенческого проекта возникла и фигурировала в планах двух кафедр давно. Задача создать совместную графическую серию, объединённую общей темой пейзажа, с вовлечением мексиканских и российских молодых формирующихся художников, конечно, была достаточно амбициозной.

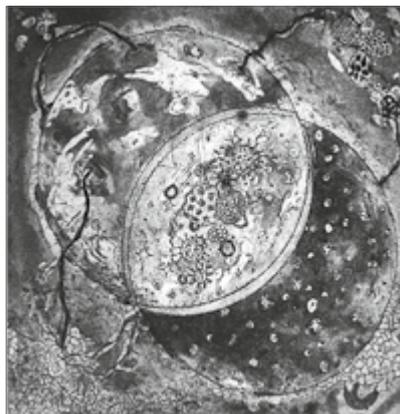
Из опыта мексиканских участников можно заключить, что динамика работы была сложна по нескольким причинам: во-первых, участники проекта со стороны России и Мексики не были знакомы. Во-вторых, найти и обеспечить финансовую поддержку было непросто. В-третьих, как издатели и руководители проекта, мы имели сложную задачу: отобрать из многих заявок самые интересные и оригинальные, на наш взгляд, эскизы. И для многих участников это был первый опыт работы в офорте.

Учитывая размер гравюр, выбор техники был ограничен. Последующая печать тиража каждой группой участников проекта была выполнена в Графической мастерской Кубанского государственного университета и в Мастерской гравюры факультета искусств Университета штата Мичоакан.

Офорты мексиканского коллектива отличает метафорический характер, выражающий внутренний мир их авторов.



Мари Трини Гомес Нуньес.
Летать.
Офорт, акватинта на меди



Нанси Виридиана Вальдес Рамирес.
Диаграмма Венна.
Офорт, лавис



Педро Эрнандес Санчес.
Сегодня.
Офорт, лавис

Гравюры многих участников лишены повествовательных элементов и полны выразительными деталями.

Трини Нуньес создала офорт на основе двух авторских фотографий и рассказывает в нём о движении, тихом, лёгком и свободном. Нанси Вальдес в своём космическом ландшафте предполагает связь макро- и микрокосма. Элементы в нём перекрываются в центре, производя впечатление диаграммы Венна². Педро Эрнандес в своём офорте рассматривает проблему одиночества. По его мнению, это универсальное чувство не знает границ. Он исполнил внутренний пейзаж, комментируя, что это чувство знакомо каждому человеку. Зайши Монфон переносит нас в подводное путешествие, в тёмную преисподнюю глубокого океана, где кто-то из мира фантастики ждёт приговорённую душу среди сказочных обитателей подводного пейзажа. В свою очередь Эвелия Мора увидела пейзаж с темой завода. Она наблюдала его из окна своего дома, мечтая «оживить» его башни красным цветом и превратить их в карамели. Её мечта осуществилась в офорте, и пейзаж населили персонажи её фантазии. Пейзаж Брендис Мендес был вдохновлён повседневностью: её дорогой в университет. В маленькой гравюре элементы города проектируют вибрации жизни города Морелии.

Наша работа как издателей на первом этапе заключалась в объяснении потенциальным участникам целей и задач. Далее последовали отбор эскизов, конкретизация идей офортов, проведение skype-видеоконференции с участниками двух стран, с поэтапным и детальным обсуждением по электронной почте всего развития проекта: от перевода в материал эскизов до дизайна альбома и его информативного приложения.

Возможность реализовать общий русско-мексиканский проект появилась в результате многолетнего плодотворного сотрудничества, проходившего в форме обмена опытом работы в области эстампных технологий между двумя университетами с 2004 г. Это творческое общение давало очень многое, несмотря на то, что системы художественного образования в России и Мексике очень отличаются. Выпускник российского художественного вуза получает, прежде всего, крепкую классическую школу. Однако воспитанию творчески мыслящего, думающего студента в российских вузах уделяется несколько меньшее внимание.

В результате к разработке выбранной темы русские участники подошли со стандартными идеями: пейзаж – значит пейзаж, и заботились, в первую очередь, о передаче настроения и состояния изображаемого мотива, в отличие от мексиканских участников, офорты которых в русском понимании трудно было назвать пейзажами. Это, скорее, пейзажи-рефлексии, пейзажи-отражения внутреннего мира. Мексиканские студенты, на наш взгляд, социально активны, переполнены идеями и проектами, а недостаток крепкого



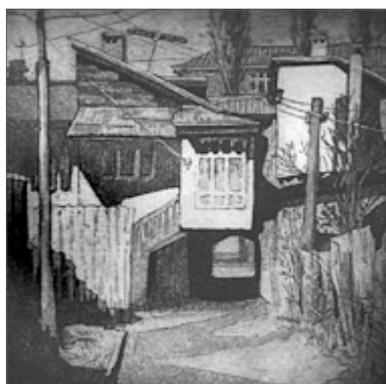
Участники проекта в России.
Студенты 2-го курса печатают пробные оттиски
в Графических мастерских Кубанского государственного
университета

рисунка свободно компенсируют образным мышлением, выразительностью и богатым арсеналом графических приёмов печатной графики.

Общение молодых художников двух стран, объединённых общим проектом, оказалось очень плодотворным. В России в конкурсе приняли участие 25 студентов, было выполнено 30 офортов, из которых надо было выбрать шесть для будущего альбома.

В Университете штата Мичоакан многие студенты хотели принять участие благодаря финансовой поддержке проекта и возможности совместной работы с российскими молодыми авторами. Участники определились решением Академической группы, организовавшей коллоквиум, на основе эскизов, а всего в конкурсе участвовало 16 студентов линии формирования графики.

Работы россиян отличают любовь к деталям и идиллическое решение пейзажей: так, Анастасия Харченко создаёт в своём офорте уходящий ностальгический образ старого Краснодара, в котором она родилась и где прошло её детство, города освещённых солнцем проходных дворов и крылечек. Свой офорт Оксана Войленко назвала «Рюкзачок воспоминаний», в который она поместила детские впечатления, связанные с рассказами отца во время прогулок по краснодарским улицам. Для передачи своей идеи она использует акватинту и открытые травления. Свой первый офорт Татьяна Зазий посвятила местной архитектурной достопримечательности – часовне, возникшей на месте разрушенного храма. Сюжет работы Анастасии Дробышевой навеян внезапным «ледяным дождём», прошедшим в Краснодаре прошлой зимой. Эскиз к своему офорту она выпол-



Анастасия Харченко.
В ритме света.
Офорт, акватинта, открытое травление



Оксана Войленко.
Рюкзачок воспоминаний.
Офорт, акватинта, открытое травление на меди



Татьяна Зазий.
Церкви Кубани.
Офорт на стали

нила на графическом планшете и с педантичной точностью переводила его в эстамп. Русская зима для Мексики – экзотика. Офорт Наталии Шаверновой иллюстрирует короткую снежную зиму в окрестностях Краснодара. Напряжённую красоту индустриального пейзажа попыталась показать Алина Кашпур, студентка 2-го курса и ещё одна дебютантка в офорте, изобразив старый полуразрушенный завод.

Для удачного воплощения проекта руководителям приходилось координировать многие важные детали. Кроме курирования работы над эскизами, переводом в материал и печатью тиража, необходимо было подобрать подходящую для печати бумагу в Мексике и России, которая не отличалась бы по плотности, цвету и тону. Выбрать одинаковую по цвету краску для печати, разработать макет и сделать папки, составить и перевести сопроводительные тексты и технические данные к каждой гравюре с резюме и концепцией каждого участника. Так как проект не входил в учебную программу вузов, приходилось факультативно находить время для работы в мастерских. Даже проведение скуре-видеоконференции создавало определённые сложности из-за девятичасовой разницы во времени между Россией и Мексикой.

Презентация альбома прошла в рамках Второго Международного коллоквиума Книги художника академической группы СА-58 «Визуальные искусства» факультета искусств Университета штата Мичоакан де Сан Николас де Идальго в г. Морелия, Мексика 2 мая 2014 г. и вызвала большой интерес со стороны прессы [3, с. 22], художников-графиков, авторов и исследователей книги художника многих университетов Мексики³.

Стоит отметить, что практика осуществления дипломных и курсовых работ в жанре авторской книги, графических альбомов и папок практикуется в мексиканских художественных бакалавриатах в последние годы достаточно широко [1, с. 18–24]. Изучая накопленный в Мексике опыт преподавания этого предмета, следует предположить, что введение его и в программу российских творческих вузов будет способствовать развитию у студентов креативного образного мышления, общепрофессиональных компетенций и в целом повысит профессиональный уровень выпускников.

Как подчёркивает Алексей Лаврентьев в своей статье «Наследники футуризма, или 100 лет книги художника в России» на сайте педагога, поэта, художника и куратора этого жанра Михаила Погарского отмечено: «Книга художника как задание необходима будущим художникам, дизайнерам, фотографам. Она учит свободе, вниманию к содержательности и выразительности, а самое главное – учит современному проектному мышлению» [2, <http://www.pogarsky.ru/>].

Вручение авторских экземпляров книги и дипломов участникам в России проходило во время проведения выставки графики «Воздух чистого листа», состоявшейся в муниципальном Выставочном зале в Краснодаре в мае 2014 г.

в рамках акции «Ночь музеев». Там же была представлена экспозиция эстампов мексиканских студентов. Выставка вызвала огромный интерес у россиян. Общение студентов и выпускников двух стран активно продолжается как в форме новых совместных проектов, так и в социальных сетях.

Завершить проект было задачей сложной, но выполнимой. Альбом «Пейзаж без границ» стал первым совместным студенческим проектом. Мы поняли, что интерактивное общение может способствовать такого рода проектам, сближая людей, скрадывая расстояния, растворяя границы, географические и политические. Мы убедились, что совместная работа такого рода сближает и создаёт фундамент для международного диалога, диалога искусства печатной графики с её разнообразными формами, форматами, манифестациями и вариантами визуальных и пластических решений.

¹ Альбом «Пейзаж без границ. Мичоакан и Кубань. Мексика и Россия» был издан 12-ю участниками проекта в мастерской гравюры факультета изящных искусств Университета де Сан Николас де Идальго в городе Морелия, штат Мичоакан (Мексика) и в мастерской графики художественно-графического факультета Кубанского государственного университета в Краснодаре (Россия) под руководством профессора Юлии Ахмадеевой (факультет изящных искусств Университета штата Мичоакан де Сан Николас де Идальго), доцентов Надежды Устрицкой (КубГУ) и Светланы Бурмистровой (КубГУ). Макетирование и переплёт сделаны бюро «Альтер Натива Графика» (Alter Nativa Grafica) в городе Морелия, Мексика. Тираж 20 экземпляров. Размер 26x23x1 см. Каждый содержит 12 гравюр в технике офорта на меди, напечатанных на хлопковой бумаге Гуарро Супер Альфа 250 г. и Кансон Эдишн 250 г., приложение с информацией на двух языках о проекте, его авторах и техническими данными. Перевод Юлии Ахмадеевой. Офорты пронумерованы и подписаны авторами.

² «Операции над множествами, диаграммы Эйлера-Венна». 2010. 31 авг. 2015 <http://www.lv2004.com/dop_t2r2part1.html>

³ Среди слушателей и докладчиков присутствовали: Карлес Мендес, Ортенсия Мингес, Автономный университет Сиудада Хуарес (UACJ); Адан Сазн, Автономный университет штата Чиуауа (UACH); Даниэль Мансано, Моника Де ля Крус, факультет искусств и дизайна Национального университета Мексики (FAD, UNAM).

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахмадеева Ю. Книга художника как жанр современного искусства в творческих проектах студентов-графиков бакалавриата визуальных искусств Мексиканского университета. Художественно-педагогическое и художественное образование в условиях модернизации высшей школы России: материалы науч.-практ. конференции / под ред. В. И. Денисенко. – Краснодар: Кубанский гос. ун-т, – 2010.
2. Лаврентьев А. Наследники футуризма, или 100 лет книги художника в России / [Electronic resource] – Режим доступа: <http://www.pogarsky.ru/> (дата обращения: 31.08.2015).
3. Sánchez A. Libro de artista / Andrea Sánchez // Gaceta Nicolaita - 2014. – 12 de mayo (№55). – С.22 [Electronic resource] – Режим доступа: http://www.gacetanicolaita.umich.mx/gacetas_pdf/2014/Gaceta55.pdf (дата обращения: 31.08.2015).



ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ И РЕСТАВРАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГРАФИКИ

СОХРАНЕНИЕ УНИКАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ: РЕСТАВРАЦИЯ, ИДЕНТИФИКАЦИЯ И ЭКСПОНИРОВАНИЕ

Е. В. Мымрина

Статья посвящена деятельности отдела реставрации графики Всероссийского художественного научно-реставрационного центра им. академика И. Э. Грабаря в контексте актуальных задач сохранения уникального наследия печатной графики. Раскрыты основные направления работы по реставрации, исследованию и идентификации произведений из собраний региональных музеев, а также перспективы развития.

Ключевые слова. Печатная графика, наследие, исследование, идентификация, реставрация, методика, квалификация, экспонирование.

PRESERVING THE UNIQUE PRINT HERITAGE: RESTORING, IDENTIFYING AND EXHIBITING

E. Mymrina

The article is devoted to the activities of the Graphics conservation Department the Grabar art conservation centre in the context of actual problems preserving the unique print heritage. Restoring, identifying, researching the collections of regional museums, as well as prospects.

Key words. Print, heritage, researching, identifying, restoring, technique, qualification, exhibiting.

Сотрудниками отдела реставрации графики Всероссийского художественного научно-реставрационного центра им. академика И. Э. Грабаря накоплен колоссальный многолетний опыт работы с графическими произведениями. Ежегодно на реставрацию в отдел поступают самые тяжёлые, сильно разрушенные, казалось бы обречённые на гибель произведения из собраний музеев России и стран СНГ. Специалисты отдела восстанавливают графические листы, выполненные в оригинальной и печатной технике разных школ и эпох, каждая из которых имеет свою специфику и особенности при консервации, хранении и экспонировании. Совершенствуя традиционные, испытанные временем методы реставрации, сотрудники отдела разработали целый ряд принципиально новых, научнообоснованных решений реставрации, основанных на принципах обратимости реставрационного вмешательства.

Проблема реставрации графических произведений обусловлена, как правило, их неудовлетворительным состоянием сохранности в результате долгой истории бытования. Основа графического произведения – бумага – очень уязвимый материал, сильно разрушающийся под воздействием внешних факторов (свет, температурно-влажностный режим и др.). Степень разрушения экспонатов напрямую зависит от режима хранения. Неправильное хранение, неква-

лифицированное обращение с экспонатами и их неумелое монтирование могут послужить причиной разнообразных дефектов. Традиционно, при поступлении на реставрацию, произведения находятся в руинированном состоянии с характерными видами повреждений – сильные и устойчивые деформации, значительные утраты основы (в том числе с изображением), разрывы и жёсткие изломы, сгибы от сложения, непрофессиональные подклейки в сочетании с обилием сложных пятен различного происхождения, интенсивного пожелтения и общего загрязнения.

В практике отдела с самого начала складывается дифференцированный подход к каждому реставрируемому произведению. Реставраторы Центра обеспечивают качественное, высокопрофессиональное проведение реставрационных работ, используя широкий диапазон различных методов и приёмов реставрации, тщательно и всесторонне проводя реставрационные исследования произведений.

Традиционно перед реставрацией проводится ряд научно-исследовательских работ по идентификации графического листа, которые обеспечивают целостное восприятие произведения и способствуют наиболее объективной оценке его подлинности и статуса. Неудовлетворительное состояние сохранности экспонатов зачастую значительно осложняет их атрибуцию и идентификацию. Искусствоведческое исследование предполагает рассмотрение особенностей техники исполнения и художественной манеры; анализ оттиска; изучение морфологии листа; привлечение эталонного сравнительного материала, поиск аналогий; работу с литературными, документальными, архивными источниками. Технологический анализ в большинстве случаев основан на физико-оптических исследованиях с помощью бинокулярного микроскопа. Дополнительные виды исследований, такие как фотофиксация в УФ и ИК-диапазонах излучения, микрохимия, ИК-Фурье-спектроскопия, морфологический анализ волокон и др., проводятся при постоянном сотрудничестве со специалистами сектора физико-химических исследований.

Главным в этом направлении является опыт, накопленный многократным рассматриванием графических листов, но художнику-реставратору необходимо обладать широким спектром знаний о свойствах материальных компонентов (основа и красящее вещество) и чётко представлять технологические особенности печатной графики – процесс изготовления печатной формы и печатания гравюр.

Анализ графического листа основывается на рассмотрении оттиска по следующим признакам: 1) наличие оттиска – след от давления печатающих элементов на бумагу; 2) качество штрихов, их направление, края и концы; 3) характер линии – плавность, равномерность, бархатистость, скованность и др.; 4) форма точки – треугольная, круглая, овальная, неправильная форма, зернение; 5) фактура печатающей формы – следы шлифовки доски, древесина и др.

Особый раздел изучения оттиска, в котором необходимо уметь разбираться, – морфология листа гравюры. На графическом листе под изображением располагаются различного рода надписи. В классическом варианте надписи состоят из названия произведения и указания фамилии или сокращённый имён и фамилий гравёров, авторов произведения (с ко-

торого сделана гравюра), издателей, печатников, уточнения привилегии. Иногда монограмма может быть искусно выгравирована и вписана в изображение. Встречается и обозначение тиража, номера из серии. На оборотной стороне гравюр часто располагаются владельческие надписи и монограммы, также отражающие сложившуюся вокруг них бурную историю собирательской и научной жизни.

Большое внимание уделяется изучению основы, на которой напечатана гравюра. Бумажная основа рассматривается на специальном световом столе, прочитывается отливная сетка бумаги, иногда распознаётся филигрань. Наличие свободных от изображения полей и естественного края отлива листа, качество, фактура, цвет и толщина бумаги играют существенную роль при идентификации графического произведения.

Совокупность научно-исследовательских работ – искусствоведческое исследование и технологический анализ – позволяют определить необходимую степень реставрационного вмешательства, правильно выбрать метод обработки, вернуть целостность графическому произведению, сохранив присущую технике специфику и следы истории бытования.

По результатам оценки состояния сохранности и интерпретации данных лабораторных исследований определяется реставрационная концепция, основанная на целесообразности предполагаемых работ, что требует от реставратора глубоких знаний и высочайшего профессионализма. Программа реставрационных мероприятий утверждается реставрационным советом ВХНРЦ с учётом пожеланий хранителя музея.

Сотрудники отдела реставрации графики ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря трепетно относятся к каждому произведению, деликатно, аккуратно и чётко выполняют все необходимые мероприятия по сохранению произведений. В основе работы лежат методики, апробированные как отечественными, так и зарубежными специалистами, качество которых постоянно контролируется реставрационным советом.

В процессе постоянной практической работы, в поисках верного пути для решения проблемы сохранения уникального наследия печатной графики были разработаны основные принципы реставрации, включающие в себя полный комплекс мероприятий: обеспыливание и удаление поверхностных загрязнений, демонтаж наклеек и дублировочных основ, закрепление надписей и печатей, промывка от желтизны и загрязнений, локальная и общая химическая обработка с последующей промывкой под контролем качественных реакций, подклейка разрывов и восполнение утрат, укрепление основы, тонирование, монтирование. Все операции проводятся последовательно в специально оборудованных помещениях.

Удаление поверхностных загрязнений традиционно начинается с обеспыливания флейцами и ватными тампонами. Далее места, свободные от изображения, обрабатываются латексной губкой (Latex-schwamm), обладающей способностью мягко удалять загрязнения, не повреждая структуры основы произведения. Стойкие загрязнения ослабляются различными абразивными материалами (резинками) и скальпелем под лупой при соблюдении особой осторожности. В некоторых случаях для очистки используется многофункциональный музейный пылесос, оснащённый системой фильтрации, способной задерживать мельчайшие частицы спор плесени и микроорганизмов. Подобный пылесос с регулировкой мощности не только всасывает пылевые загрязнения, но и применяется в качестве поддува.

В случае наличия многочисленных наклеек и дублировочной основы выбор методики их демонтажа зависит от вида применённого клея и основывается на использовании различных компрессов или парового реставрационного карандаша с последующим деликатным послойным их удалением при помощи реставрационных инструментов (скальпель, пинцет и др.). Применение компрессов основано на использовании различных видов целлюлозных клеев, различающихся, глав-

ным образом, маркой и вязкостью: КМЦ – карбоксиметилцеллюлоза, Na-КМЦ – натрий карбоксиметилцеллюлоза – Tylose C 300 / Tylose C 6000, метилгидроксиэтилцеллюлоза – Tylose МН 300 / Tylose МН 1000 / Tylose МНВ 30.000. При работе важно контролировать экспозицию компресса. Реставрационный паровой карандаш подаёт пар заданной температуры, от комнатной до 95°C, отражаемой на дисплее, и держится постоянной или изменяется по желанию реставратора. Например, нижняя температурная граница очень важна для очистки с энзимами, а возможность подачи сухого воздуха низкой температуры особенно удобна для работы с адгезивами низких температур.

Следующий процесс промывки произведения от желтизны (продуктов деструкции бумаги) и водорастворимых загрязнений возможен при условии закрепления рукописных надписей и штампов. Промывка проводится в специализированных кюветах на подложке из холлитекс путём постоянной подачи воды. В случае необходимости локальная химическая обработка осуществляется точно по пятнам соответствующими реагентами с последующей общей химической обработкой и окончательной промывкой водой под контролем качественных реакций. Все мероприятия проводятся при постоянном контроле за состоянием красочного слоя, особое внимание уделяется сохранению фактуры оттиска.

Одним из самых трудоёмких реставрационных процессов является подклейка произведения. Проводится большая подготовительная работа по подбору реставрационных материалов. Для соединения разрывов и укрепления изломов выбирается наиболее подходящий вид японской бумаги. Для восполнения значительных по размеру утрат подбирается по цвету, толщине и фактуре реставрационная бумага, края которой по контуру утраты либо утоньшаются и приклеиваются с оборота методом «внахлёт», либо только разрыхляются скальпелем и склеиваются «встык». Однако самым распространённым современным способом восполнения утрат является метод долива на вакуумном столе (стол низкого давления) бумажной массой соответствующего качества. На сегодняшний день вакуумный стол – это полноценное комплексное рабочее место реставратора, на котором можно проводить все основные реставрационные мероприятия в более щадящем режиме, с большей степенью контроля.

В некоторых случаях для обеспечения лучшей сохранности основу графического произведения укрепляют дублированием. В зависимости от степени разрушения и характера основы в качестве дублировки используются различные материалы – японская бумага, картон, реставрационная бумага. Чтобы обеспечить равномерное высыхание, после подклейки произведение помещается в пресс между сухими под небольшим давлением для сохранения натиска от доски.

Заключительным этапом реставрационных мероприятий, после окончательной просушки и стабилизации, является тонировка. Восполненные утраты, соединённые разрывы и изломы тонируются лишь в общий тон листа, чтобы не нарушить целостность художественного восприятия, при этом недостающие детали изображения, зачастую несмотря на наличие аналогов, остаются нетронутыми. Вмешательство реставраторов в данном аспекте недопустимо, каждый образительный элемент графического листа несёт в себе смысловую нагрузку. Далее произведение монтируется в простое бумажное паспарту из бумаги архивного качества, оформляется реставрационный паспорт и даются рекомендации по условиям хранения и экспонирования.

Рассказывая о специфике реставрации произведений печатной графики, мы хотели показать, насколько серьёзной и кропотливой является работа реставратора. В настоящее время существуют проверенные методики, но стандартной реставрации не бывает, всё индивидуально. Реставратор должен владеть своей профессией, знать и изучать накопленные опытом методики, овладеть новыми материалами

и, самое главное, уметь проводить тщательный анализ и отбор материала, чтобы найти единственный правильный путь сохранения произведения. Именно индивидуальный подход в реставрации позволяет развивать реставрацию как науку, применять новые материалы, переосмысливать стандартные подходы реставрации.

Сохранение уникального наследия печатной графики очень важно в современном культурном обществе. Благодаря труду реставраторов и научных сотрудников ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря успешно реализовано несколько проектов, введены в научный оборот произведения, долгие годы недоступные для исследователей, а зрителям предоставлена редкая возможность увидеть ранее недоступные экспонаты и представить уровень графических коллекций региональных музеев, многим из которых реставраторами подарена вторая жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вессели И. Э. О распознавании и собирании гравюр: пособие для любителей / пер. С. С. Шайкевича. – М., 1882. – 368 с.
2. Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги: учебное пособие для студентов вузов. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 320 с.
3. Грабарь И. Э. Для чего надо охранять и собирать сокровища искусства и старины. Комитет по охране культурных и художественных сокровищ России при Совете Всероссийских Кооперативных Съездов – М., 1919. – 32 с.
4. Коневцева А. Н. Новая экспозиция графики: взгляд из реставрационной мастерской. Зал «Русская резцовая гравюра XVIII – первой половины XIX века» // VII Грабаревские чтения: доклады, сообщения, тезисы. – М.: Сканрус, 2010. – С. 234–243.
5. Костикова Е. А., Метлицкая Л. П. Реставрация произведений графики: методические рекомендации. – М.: ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря, 1995. – 183 с.
6. Шишкова Е. Г. Труды Д. А. Ровинского, посвящённые его коллекции офортов Рембрандта // Тез. докл. науч. конф. «Книги и книжные собрания. История и судьбы. Государственный Эрмитаж». – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2003 (0,5 п. л.).
7. Якубова Е. В. Сохраняя культурное наследие: гравюры старых мастеров из собраний российских музеев после реставрации в ВХНРЦ имени академика И. Э. Грабаря. – М.: ФГБУК «ВХНРЦ им. акад. И. Э. Грабаря», 2011. – 124 с.: ил.



РЕСТАВРАЦИЯ ГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ (ИЗ ОПЫТА ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСКУССТВ ИМ. АБЫЛХАНА КАСТЕЕВА)

М. З. Мусаханова

В статье проанализированы особенности реставрации графических произведений на примере Государственного музея искусств имени А. Кастеева. Выявлены и обоснованы успехи, основные проблемы и пути их решения. Автор предлагает уделить внимание развитию долгосрочных партнерских отношений между музеями, реставрационными Центрами стран СНГ и дальнего зарубежья, а также возобновить работу Комиссии по аттестации реставраторов на базе Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И. Э. Грабаря.

Ключевые слова. Музей, фонды, экспонат, графика, профилактический осмотр, реставрация, методы реставрации

CONSERVATION OF GRAPHIC PAINTINGS (FROM THE EXPERIENCE OF THE STATE MUSEUM OF ARTS NAMED AFTER ABYLKHAN KASTEYEV)

M. Musakhanova

The article analyses features of graphic art restoration on the example of State Museum of Arts named after A. Kastejev. Strides, key problems and their solutions were identified and justified. The author offers to pay attention to the development of long-term partnerships between museums, restoration centers of the CIS countries and abroad, as well as to reopen the work of the Commission for certification of restorers on the basis of All-Russian Art Scientific and Restoration Center named after academician I. E. Grabar.

Key words. Museum, funds, exhibit, graphics, preventive inspection, restoration, restoration techniques

Государственный музей искусств им. Абылхана Кастеева Республики Казахстан образован в 1976 г. на базе коллекции Казахской государственной художественной галереи им. Т. Г. Шевченко (образована в 1935 г.) и Республиканского музея прикладного искусства (образован в 1970 г.) [1]. В январе 1984 г. музею было присвоено имя народного художника Казахской ССР Абылхана Кастеева (1904–1973).

В настоящее время Государственный музей искусств РК им. А. Кастеева является крупнейшим художественным музеем страны и ведущим научно-исследовательским и культурно-просветительским центром в области изобразительного искусства.

Богатая, разнообразная, бесценная коллекция даёт яркое представление о художественной культуре Казахстана, стран Европы и Азии, мастеров прошлых эпох и настоящего времени. Число экспонатов основного фонда музея составляет более 23 000 единиц, из них в фонде графики – 13 000 единиц хранения.

Наиболее значителен по своему количественному составу раздел русской печатной графики, насчитывающий около трёхсот произведений XVIII–XIX вв. Наиболее раннее из них – гравюра А. Зубова «Свадебный пир Петра I и Екатерины» (1712), изображающая грандиозное событие с участием многих десятков персонажей.

Русская оригинальная графика представлена в музее, в основном, произведениями второй половины XIX в. Акварели А. Головина, М. Добужинского, К. Коровина, Б. Кустодиева, В. Сурикова, П. Филонова, рисунки П. Чистякова, Н. Ярошенко, В. Серова, И. Шишкина, Ф. Малявина, А. Рылова – золотой фонд музейной коллекции русского искусства [2].

Важную роль в сохранении коллекции музея играет Центр реставрации, который нацелен на системное изучение новых технологий в области реставрационного дела по разным видам материалов и предметов, в том числе работы с новыми материалами, изыскивает способы нахождения оптимальных решений



Неизвестный художник.

Свиток «Сцены из жизни военных чиновников. Встреча двух ванов на охоте». Конец XIX в. (Китай, эпоха Цин).

Бумага, шёлк, тушь (китайская). 65 x 1269 см.

Фотография свитка в развёрнутом виде.

Из собрания Государственного музея искусств им. А. Кастеева Республики Казахстан, Алматы

при реставрации, принимает непосредственное участие в подготовке экспонатов к выставкам.

Опытные специалисты-реставраторы музея прошли стажировки в ведущих реставрационных центрах России и по праву считаются мастерами своего дела. Профилактический осмотр фондов музея с целью выявления произведений, нуждающихся в реставрации, описание сохранности, консервация и реставрация работ – незамысловатый и ежедневный труд специалистов Центра. Все процессы их работы отражены в Реставрационных паспортах и проводятся под постоянным контролем Реставрационного совета музея.

Реставратору-графику важно знать свойства материальных компонентов, составляющих произведения графики. Этими компонентами являются основа и наносимое на неё красящее вещество. К основе относятся бумага, пергамент, замша, режа – холст грунтованный. Красящие вещества и соответствующие им виды техники также разнообразны. Это – уголь, итальянский карандаш, сангина, графит, цветные карандаши, мел, соус, тушь, галловые чернила, бистр, сепия, пастель, акварель, гуашь, печатные краски [3, с. 12].

В произведениях графики из фондов музея встречаются экспонаты на бумаге низкого качества, что является причиной быстрого старения и разрушения музейных ценностей советского периода, и, как следствие, – сложность их реставрации.

Существует три основных причины разрушения графики:

- естественное старение;
- нарушение условий хранения;
- неправильное обращение с экспонатом.

Наиболее распространёнными повреждениями произведений графики на бумажной основе принято считать пожелтение и образование жёлто-бурых пятен. Такие изменения могут вызвать как естественное старение, так и небрежное хранение экспонатов. Кроме того, значительный вред произведениям графики наносит применение скотча, канцелярского клея, который имеет щелочную реакцию, вызывает обесцвечивание красок и разрушение волокон бумаги. Поэтому очень важно при передаче экспоната на выставку по акту вначале описать состояние сохранности основы с лицевой стороны, затем – красочного или печатного слоя, далее – основы с оборотной стороны и, наконец, – монтировки.

Прежде чем приступить к подготовке задания на реставрацию, реставраторы музея обязательно проводят ряд исследований, которые позволяют решить вопрос о применении тех или иных реактивов и выбрать метод реставрации. Например, дезинфекция, закрепление красочного слоя, закрепление штампов и надписей, удаление пыли, отдельных загрязнений с поверхности, удаление силикатного клея, обработка поверхности бумаги для устранения щелочной среды, проверка нейтральности бумаги, удаление дублировочного листа, удаление желтизны,

обработка отдельных пятен химическими реагентами с последующей отбелкой, промывка, просушивание на фильтровальной бумаге, пропитка, подклейка разрывов, изломов, проколов, восполнение утрат основы, дублирование краёв полей, дублирование на новую основу, укрепление основы проклейкой, просушка и отпрессовка, тонирование, монтировка после реставрации.

Для каждой музейной ценности реставраторы находят особый подход. Прежде чем что-либо делать, реставраторы-графики Гульжан Ахмадиевна Калдыбаева и Гульшат Советжановна Кожамжарова предварительно проводят лабораторные исследования, обсуждают каждый свой следующий шаг. Кроме того, специалисты систематически проводят в фондах профилактический осмотр, визуальное обследование, отбор экспонатов, нуждающихся в реставрации, помещают их в изолятор. Подготовив задания, предлагают их к рассмотрению на Реставрационном совете, в состав которого входят директор музея, главный хранитель, заместитель директора по науке, учёный секретарь, руководители научных Центров. После коллегиального одобрения задания и решения Реставрационного совета реставратор приступает к реставрации.

Среди отреставрированных графических работ, выполненных в разной технике, следует назвать следующие: Морель Антуан «Слепой Велизарий». Франция, XVIII–XIX вв., бум., гравюра. 61,5x67,5 см; В. Бобров «Маркиза». 1876, бум., офорт. 51x35,5 см; П. Икоф «Тифлис». 1865, бум., акв. 44,5x33 см; А. Даугель «Карл Брюллов». 1860-е, бум., ксилография. 18,5x13 см; М. Добужинский (1875–1957) «Голова ребёнка». Бум., уголь. 36,5x34 см; Н. Рерих «Мехесский лунный город». 1915, бум., цв. литогр. 38x28,8 см; Д. Шаратов «Женский портрет», 1918–1919, франц. замша, пастель. 72,2x54,9 см; А. Исмаилов «Битва с джунгарами». 1928, бум., акв. 43,5x49 см; К. Ходжиков «Главный разрез. Котлован рудника Коунрад». 1948, бум., тушь. 39,4x49,3 см; Неизвестный художник «Пейзаж с китайкой». Китай, конец XIX в., бум., шёлк, тушь. 151x36,2 см.

Одной из наиболее интересных и сложных работ последних лет является Свиток неизвестного художника конца XIX в. «Сцены из жизни военных чиновников. Встреча двух ванов на охоте» (Китай, эпоха Цин). Бумага (рисовая), шёлк, тушь (китайская), 65x1269 см. Инвентарный №3889-гр. Исполнители: художники-реставраторы графики Г. А. Калдыбаева и Г. С. Кожамжарова.

Свиток был подарен музею московским коллекционером Марией Трифионовной Белашовой в 1966 г. Произведение написано цветной тушью на рисовой бумаге, рыхлой и шероховатой по фактуре с выступающими бумажными волокнами и следами вкраплений рисовой соломы. Представляет сплошную «ленту» из семи частей с одним деревянным валиком на внутреннем конце. По его краям наклеены полосы шёлка шириной в 2,5 и 17 см. Мастера Китая для окаймления своих произведений изготавливали специальный тончайший шёлк с едва заметным переплетением нитей для выявления орнаментального узора [4, с. 50].

Основанием для реставрации данного экспоната было следующее: множество повреждений основы, сквозные пигментные пятна. После исследования бумаги и красочного слоя были механически удалены поверхностные загрязнения: наклейки, клей, экскременты насекомых. Так как китайская тушь не смывается

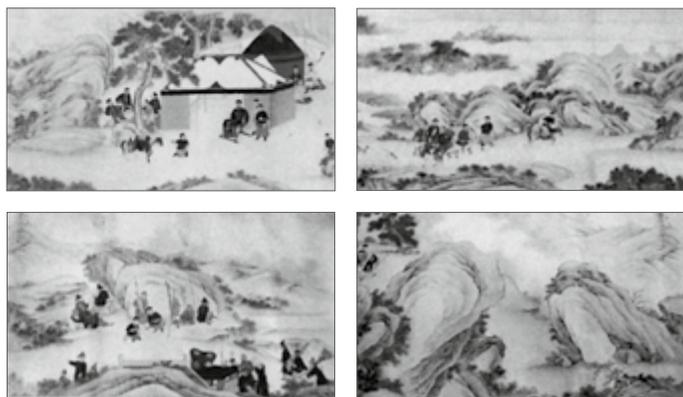
водой, была проведена химическая обработка оборотной стороны и дополнительно обрабатывались пигментные сквозные пятна. Для удаления химических реагентов была осуществлена промывка дистиллированной водой. Далее приступили к укреплению основы: сломы, разрывы, прорывы подклеивались японской бумагой. А при восполнении утраты основы и прорывов применялся метод доливки бумажной массой. Правый край был самый хрупкий, он был сдублирован на микалентную бумагу. В конце реставрационных мероприятий была произведена тонировка потёртостей красочного слоя. После реставрации памятник передан в фонд графики. Реставрация экспоната заняла восемь месяцев: с 1 октября 2011 по 17 мая 2012 г. Таким образом, свиток был впервые развернут и экспонирован на выставках Государственного музея искусств им. А. Кастеева: «Охота и рыбалка. Россия. Западная Европа. Восток» (2012), «Искусство Востока. Графика» (2013), «Легенды и мифы Древнего Востока» (2015).

Научный сотрудник Центра по изучению искусства зарубежных стран Мария Маркеловна Копелевич провела научную атрибуцию экспоната и выступила с результатами на ежегодной научной конференции музея «Кастеевские чтения» (2012) [4, с. 51–56].

Работа с подобными нестандартными экспонатами требовала нетрадиционного подхода при проведении реставрационных мероприятий.

Наблюдаются и такие случаи, когда при подготовке к выставкам хранители приносят к реставраторам экспонаты, когда-то уже подвергавшиеся «реставрации». То есть каждое графическое произведение имеет сложную «историю болезни», справиться с которой пытаются реставраторы в результате проведения предварительных серьёзных научных исследований и применения традиционных и новых методов консервации.

Следует отметить сложную реставрацию работы художника А. Кастеева «Организация Красной Армии». 1948. Бумага, акварель. 39,9x60,6 см. Инвентарный №769-гр. Исполнитель: художник-реставратор графики Г. С. Кожамжарова. Экспонат был передан на реставрацию 10 февраля 2012 г. При поступлении на реставрацию акварель была дублирована на жёлтый картон (желтизна перешла на акварель). С лицевой стороны было приклеено паспарту. При удалении картона было обнаружено, что удалили нижнее поле рисунка, а также имеются утраты по всем остальным полям. Наблюдались потёртость красочного слоя, многочисленные коричневые пятна, мышинные экскременты, по всем углам большое количество проколов. В левом нижнем углу – авторская подпись и дата создания произведения – красной акварелью. Были многочисленные утраты размерами: 47,8x3,4 см, 9,3x1,5 см, 3,5x3 см, а также утрачена большая часть половины поля. Наряду с многочисленными разрывами по всем краям размерами от 5,0 см, 4,0 см, 3 см, 3,5 см, 2,5 см, имелись и мелкие разрывы. По верхнему краю на изображении неба три прорыва размерами: 1,2x0,5 см, 0,6x0,7 см, 0,3x0,4 см, а также с правой стороны в углу, начиная от изображения неба, прорыв размером 2,5x0,6 см. На оборотной стороне экспоната наблюдались сильное пожелтение листа, местами жёлто-бурые пятна, переходящие от картона, многочисленные изломы.



*Неизвестный художник.
Свиток «Сцены из жизни военных чиновников. Встреча двух ванов на охоте». Конец XIX в.
(Китай, эпоха Цин).
Бумага, шёлк, тушь (китайская).
65x1269 см.
Из собрания Государственного
музея искусств им. А. Кастеева
Республики Казахстан, Алматы*

Реставратор Г.С.Кожамжарова провела лабораторные исследования:

первое – выявление стойкости красочного слоя – ватным тампоном, смоченным в дистиллированной воде, проверено у уголка. Красочный слой нестойкий, растворим в воде;

второе – проверка на присутствие лигнина – каплей сернокислого анилина, на сточенных скальпелем волокнах основы. Лигнин отсутствует.

По результатам исследований реставратор Г.С.Кожамжарова сделала следующее заключение о состоянии памятника: произведение нуждается в реставрации, требуется удалить пятна, склеить разрывы, восполнить утраты, укрепить основу произведения.

Далее была составлена программа проведения работ и её обоснование на основании задания на реставрацию, принятого решением Реставрационного совета. Состав и последовательность реставрационных мероприятий:

– провести химическую обработку, промыть от химических реагентов;

– восполнить проколы, утраты, прорывы;

– склеить разрывы;

– разгладить изломы;

– отпрессовать;

– тонировать;

– смонтировать.

Таким образом, Г.С.Кожамжаровой были проведены следующие реставрационные мероприятия:

1 – промывка акварели на фильтровальной подушке, смоченной дистиллированной водой, от желтизны несколько раз, меняя фильтровальную бумагу;

2 – просушка на фильтровальной бумаге в естественных условиях;

3 – обработка жёлтых пятен водным раствором хлорамина «б» 2% и уксусной кислоты 0,5% с местной промывкой на фильтровальной бумаге;

4 – промывка произведения несколько раз дистиллированной водой на фильтровальной подушке. Просушка акварели на фильтровальной бумаге;

5 – повторная обработка жёлтых пятен водным раствором хлорамина «б» 2% и уксусной кислоты 0,5%. Акварель просушена на фильтровальной бумаге;

6 – произведение промывалось несколько дней от хлор-ионов на фильтровальной подушке, с проверкой на присутствие хлорамина в бумаге. Реакция отрицательная. Акварель просушена на фильтровальной бумаге;

7 – лист пластифицирован ватным тампоном, смоченным в дистиллированной воде, прикатан к столу валиком, восполнены проколы бумажной массой и подклеены японской бумагой. Применялся пшеничный клей 1:1, 1:2. Края разрывов разрыхлялись скальпелем, смазывались пшеничным клеем и подклеены японской бумагой. Применялся пшеничный клей 1:1, 1:2. Утраты доливались бумажной массой, подобранной по толщине, цвету и схожей основой. Применялся пшеничный клей 1:1, 1:2. Изломы смазывались толстым пшеничным клеем, разглаживались кисточкой и подклеивались микалентной бумагой. Применялся пшеничный клей 1:1, 1:2.

8 – экспонат отпрессован в прессе между сукном. Сукно меняли каждые 24 часа на сухое;

9 – тонирован в местах разрывов, проколов, прорывов и химических обработок;

10 – смонтирован в двойное бумажное паспарту. После реставрации памятник передан в фонд графики.

Следует отметить, что при художественном восстановлении произведений графики реставраторы Центра придерживаются принципа невмешательства в авторский рисунок, ограничиваясь его консервацией. На местах утрат и потёртостей красочного слоя тонирование выполняется под общий тон, при этом сохраняя цельность впечатления от авторского произведения. Красочный слой в местах потёртостей и осыпей в зависимости от техники оригинала восстанавливается акварелью, гуашью, темперой, пастелью и цветными светостойкими карандашами. В качестве инструментов применяются кисть, перо, растушёвка.

Произведения графики как для экспонирования, так и для хранения, реставраторы помещают в паспарту из нейтрального музейного картона высокого качества.

Наряду с успехами при реставрации графических произведений наблюдаются и сложности. Трудно удалялись наложенные густо, неравномерными слоями, старые потемневшие клеи, которые стягивали бумагу-основу на рисунках, вызывая тем самым сильную деформацию. Бумага многочисленных старых подклеек, лапок и наклеек, сильно разрушенная, пожелтевшая, хрупкая, порой наклеенная по краю, непосредственно на изображение, удалялась с помощью компресса из густого водного раствора метилцеллюлозы.

Работа исполнителей высочайшего класса, таких как художник-реставратор высшей категории Г.А.Калдыбаева (руководитель Центра реставрации) и художник-реставратор 1-й категории Г.С.Кожамжарова, безусловно ведётся в непосредственном контакте с хранителями фондов. Это позволяет обеспечить надлежащую сохранность экспонатов, организовать нужный режим хранения в фондах, бережное и аккуратное экспонирование. Бесспорно, задача каждого музейного работника – сохранить музейные ценности и передать их последующим поколениям в неповреждённом виде.

Для облегчения нелёгкого труда реставраторов и расширения возможности консервации произведений графики необходимо приобрести следующее оборудование:

– вакуумный стол низкого давления, который позволяет проводить многие процессы в щадящем режиме с большей степенью контроля, чем при традиционных методах работы;

– увлажнительную камеру «Lasco» с ультразвуковым увлажнителем, обеспечивающую возможность хорошего и постоянного контроля за экспонатом;

– станок для оформления паспарту фирмы «Valiani», позволяющий выполнять универсальные монтажные работы качественно и профессионально.

Своего решения ждут такие вопросы, как создание в перспективе научно-химической лаборатории, оснащённой новейшей аппаратурой, в том числе рентгенографией, дезинсекционными камерами и прочим специальным оборудованием, необходимым для реставрации экспонатов, а также ведение реставрационных работ по видам материалов в отдельных, приспособленных для этих целей помещениях.

Важными аспектами улучшения качества реставрационной работы являются:

– организация регулярных ежегодных стажировок реставраторов;

– восстановление централизованной Комиссии по аттестации реставраторов стран СНГ на базе Всероссийского художественного научно-реставрационного центра им. академика И.Э.Грабаря;

– развитие долгосрочных партнёрских отношений между музеями, реставрационными Центрами стран СНГ и дальнего зарубежья;

– реализация долгосрочного проекта «Реставрация без границ», предусматривающая обмен опытом, ознакомление с новыми методами реставрации ведущих центров реставрации Японии, Китая, Италии, Испании, Франции и т.д.

В совокупности положительное решение этих насущных проблем создаст основания для высококвалифицированного роста кадров и выполнения главной задачи музея – сохранение культурного наследия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Постановление Совета Министров Казахской ССР №265 от 10 июня 1976 г.

2. Электронный ресурс: <http://www.gmirk.kz/index.php/en> (дата обращения 3.06.2015).

3. Причины разрушения произведений графики. Методические рекомендации. – М., 1995. – 183 с.

4. Копелиович М.М. К вопросу атрибуции: свиток неизвестного китайского художника «Сцены из жизни военных чиновников. Возвращение с охоты знатного военачальника со свитой» //Сборник материалов научной конференции «Кастеевские чтения». – Алматы: ГМИ им. А.Кастеева, 2012. – 115 с.

К АТРИБУЦИИ РИСУНКОВ А. П. БОГОЛЮБОВА ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН

О. Г. Вербина

Статья посвящена атрибуции рисунков А. П. Боголюбова (1824–1896), составляющих одно из последних значительных приобретений русской графики в собрании Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан. Автор уделяет внимание также теме иконографии Казани в творчестве А. П. Боголюбова.

Ключевые слова. Рисунок, литография, волжские натурные этюды, картина, иконография Казани, А. П. Боголюбов.

ATTRIBUTION OF DRAWINGS BY ALEXEY BOGOLYUBOV FROM THE COLLECTION OF THE STATE FINE ARTS MUSEUM OF THE REPUBLIC OF TATARSTAN

O. Verbina

Drawings by Alexey P. Bogolyubov (1824–1896) were one of the most significant recent acquisitions of Russian graphic art at the collection of the State Fine Arts Museum of the Republic of Tatarstan. The report is devoted to the attributions of Alexey Bogolyubov's drawings. The author also pays special attention to the iconography of Kazan in Bogolyubov's many artistic contributions.

Key words. Drawing, lithography, Volga full-scale sketches, painting, iconography of Kazan, Alexey P. Bogolyubov.

В 2002 г. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан (ГМИИ РТ) приобрёл четыре рисунка русской школы без подписи автора, которые ранее находились в собрании Василия Васильевича Егерёва (1886–1956)¹. «Первый татархитектор»², выдающийся исследователь казанской архитектуры и истории местного края, председатель Отдела по делам музеев и охраны памятников искусства и старины при Академическом Центре Татнаркомпроса (с 1924 г.), В. В. Егерёв много сделал для выявления и сохранения памятников прошлого и собрал ценную коллекцию по иконографии Казани.

Есть все основания полагать, что автором рисунков, поступивших из коллекции В. В. Егерёва, является известный русский пейзажист Алексей Петрович Боголюбов (1824–1896), исполнивший их во время своего первого путешествия по Волге в 1861 г.

«В Москве мы порешили с братом принять приглашение от директора пароходства по Волге «Самолёт» Б. А. Глазенапа, старого флотского знакомого, весной плыть по Волге от Твери до Астрахани для составления путеводителя. Брат взял литературно-описательную часть, а я – иллюстрацию. Выговорили себе при этом право взять с собою своих жён и в половине мая поплыли и даже могли припевать «Вниз по матушке-Волге», ибо путешествие было интересное, а тем более для меня, который и моряком и художником столько прожил за границей, не имея понятия о своём отечестве»³.

Так начинается описание своего первого путешествия по Волге в 1861 г. художник Алексей Петрович Боголюбов, известный пейзажист и морской офицер, создатель живописной истории русского флота, основатель Русского художественного кружка в Париже и первого в России Публичного музея русского искусства в Саратове в память своего деда А. Н. Радищева.

Вернувшись в 1860 г. в Россию после семилетнего пребывания за границей, А. П. Боголюбов предстал перед русской публи-



А. П. Боголюбов (?).
Казань. Река Казанка. 19 мая 1861.
Жёлтая бумага, графитный и итальянский карандаш. 32,5х47.
Из собрания ГМИИ РТ, Казань

кой зрелым и самобытным художником. Состоявшаяся в ноябре петербургская выставка имела безусловный успех и принесла художнику заказы и славу. В 1861 г. Боголюбов был утверждён в звании профессора и получил очередной царский заказ. Вместе с тем «по поручению гидрографического департамента морского министерства Боголюбов начал работу над атласом берегов Каспийского моря под руководством известного гидрографа капитана Ивашенцева... В связи с необходимостью побывать на Каспийском море Боголюбов совместно с братом предпринял в 1861 году путешествие по Волге»⁴.

Результатом первой поездки по Волге в 1861 г. был не только путеводитель, о котором сам художник писал: «Кто хочет знать Волгу 1861 года, тот пусть прочтёт книгу «Волга от Твери до Астрахани» Н. П. Боголюбова и, право, поучится, ибо составлена она была добросовестно и долго служила лучшим руководством». Издана книга была обществом «Самолёт» в Санкт-Петербурге в 1862 г. в типографии Гогенфельдена и К^о. Текст книги, написанный братом художника, «частью по известным источникам, частью на основании собственных его наблюдений», сопровождают литографии и полиטיפажи, исполненные по рисункам самого А. П. Боголюбова⁵. Известный живописец, он занимался как литографией, так и офортом, будучи также членом Общества аквафортистов⁶. Приводя описание видовых гравюр художника (19 листов), крупнейший исследователь и историк русской гравюры Д. А. Ровинский сожалел о том, что опыты А. П. Боголюбова в области печатной графики были редки, считая, что «его гравюры крепкой водкой и литографии очень удачны и живописны»⁷.

За время путешествия художником было создано множество этюдов с изображением волжских городов и живописных местностей. Некоторые из них затем легли в основу его известных картин, в числе которых один из лучших видов города – «Казань» 1862 г., хранящийся ныне в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан (Ж-2139).

Сохранилось немало графических листов художника, посвящённых Казани. В их числе рисунки графитным и итальянским карандашом 1861 г., хранящиеся в Государственном Русском музее (далее – ГРМ): «Казанка. Адмиралтейская слобода» (Р-10054); «Градъ-Коть – сторожевая. Казань» (Р-10055); «Галера Екатерины II в Казани» (четыре наброска, Р-10051); «Перевозчики на пароме в Казани» (Р-10051); «Казань. Св. Никола и Гостиный двор» (Р-10052); «Паром на Казанке» (Р-10053); «Казань. Церковь Св. Петра и Павла» (Р-10049); рисунок сепией «Казань» из собрания Калужского областного художественного музея⁸. К ним можно отнести и рисунки из собрания ГМИИ РТ.

Художник не раз путешествовал по волжским местам в 1860-е гг. от истоков Волги до Каспийского моря (в 1861, 1863, 1866, 1869 гг.)⁹. Наиболее длительным его пребывание в Ка-

зани было в мае 1861 г.¹⁰. Даты, указанные на рисунках, приобретённых ГМИИ РТ, соответствуют времени путешествия, длившегося с середины мая по сентябрь. Все четыре рисунка исполнены графитным карандашом на листах одного размера (32,2х47,3 см), снабжённых номером и надписью в старой орфографии с обозначением даты и места изображения: «№2. 19 мая Казань. Река Казанка» (ГМИИ РТ, Р-2139); «№3. 20 мая Казань дощаники» (ГМИИ РТ, Р-2142); «№4. Хижицкий монастырь. Казань 22 мая» (ГМИИ РТ, Р-2140); «№22 Т: Плёсы. 1861 года 10-е августа» (ГМИИ РТ, Р-2141)¹¹.

Характер надписей, фиксирующих день за днём новые впечатления, как и нумерация, соответствующая хронологии их создания, связаны с жанром путевых зарисовок. Профессионально исполненные, рисунки обладают стилистическим единством и представляют собой натурные этюды, исполненные с вниманием к деталям, характерным для Боголюбова-видописца. Это правдивые зарисовки живописных мест у берегов Волги и Казанки, которые отличают композиционная продуманность, простота и лаконичность графического языка.

Реалистические рисунки А. П. Боголюбова интересны не только как прекрасные образцы видовой русской графики, но и как правдивый документ, сохранивший облик старой Казани середины XIX в. На рисунке с надписью «Хижицкий монастырь. Казань 22 мая» редкое изображение Кизического Введенского мужского монастыря, основанного более 300 лет назад, в 1688 г.¹² Воспроизведён живописный уголок предместья Казани в период весеннего разлива с деревянными строениями среди затопленных лугов и монастырём Кизических чудотворцев с сосновой рощей вдали. Виден монастырский корпус с колокольней, построенной в 30-е гг. XIX в., и храмом Введения Пресвятой Богородицы (?) XVII в., которые ныне не сохранились.

Особый интерес представляет один из четырёх рисунков, приобретённых казанским музеем, с надписью «19 мая Казань. Река Казанка». По всей вероятности, он является одним из ранних натурных этюдов в работе А. П. Боголюбова над картиной «Казань» 1862 г.¹³ Живописный пейзажный мотив картины, изображающей Казань во время весеннего разлива со стороны Адмиралтейской стороны, можно встретить и на других этюдах и рисунках А. П. Боголюбова. Он повторяется и на одной из литографий художника («Казань») в книге «Волга от Твери до Астрахани», почти иллюстрируя текст Н. П. Боголюбова к путеводителю: «Город расположен на р. Казанке, в семи верстах от берега Волги. Если кому случится взглянуть на Казань весной, во время разлива с паровой пристани, то увидит прекрасную картину: в это время Волга и Казанка сливают свои воды вместе, покрывая все низменности и подходя под самый город, который кажется как бы стоящим на озере»¹⁴.

На картине вид на Казань дан с Адмиралтейской стороны, где на первом плане изображены паром у пристани, деревянная



А. П. Боголюбов (?).
Тихие Плёсы. 10 августа 1861.
Бумага, итальянский карандаш. 32,7х47.
Из собрания ГМИИ РТ, Казань

часовенка и строения на высоком правом берегу Волги. Рисунок с изображением деревянных строений на холмистом берегу («№2. 19 мая Казань. Река Казанка», ГМИИ РТ, Р-2139) зеркально повторяет фрагмент картины «Казань». Вариант рисунка хранится в фондах ГРМ. Это карандашный этюд А. П. Боголюбова 1861 г. с названием «Казанка. Адмиралтейская слобода» (размер: 28,9х44,5; инвентарный номер: Р-10054). Рисунок на бумаге графитным карандашом. На паспарту надпись коричневыми чернилами: «р. Казанка», карандашом внизу: «1861».

Рисунок из ГРМ более тщательно проработан, а на первом плане введён не редкий для рисунков А. П. Боголюбова мотив, типичный для жанра «живописного путешествия», – фигура рисующего на берегу человека, с которым художник обычно ассоциировал сам себя¹⁵. В целом же сюжет и композиция повторяются на обоих рисунках, которые, очевидно, можно считать вариантами этюда к картине «Казань». Однако у казанского рисунка есть одна отличительная деталь. На картине, литографии или рисунке из ГРМ деревянная часовня на первом плане имеет необычное завершение в виде луковичы с крестом, а на казанском рисунке – прямоугольник с венцом и маковкой на шпиле. Эта характерная натурная деталь, которая не повторяется затем ни на одной из последующих аналогичных композиций, даёт возможность считать казанский карандашный этюд одним из первых рисунков, созданных в процессе работы над картиной.

Об истории её создания, связанной с путешествием 1861 г., пишет сам художник: «Так как на радостях я болтал всем об этой поездке, то весть дошла до Василия Александровича Кокорева, который пригласил меня к себе на разговоры в его дом в Эртелевом переулке и тут просил написать ему Нижний Новгород с ярмаркой, Казань и Ярославль, предложив за каждую по 3 тысячи рублей. На другой день прислал с артельщиком 3 тысячи задатку на путевые издержки. Ну как не сказать, что это добрый человек»¹⁶.

Так первым обладателем картины стал её заказчик Василий Александрович Кокорев (1817–1889) – московский купец, коллекционер, почётный член Академии художеств, открывший в 1861 г. «Кокоревскую галерею», которая была единственным общедоступным музеем в Москве в начале 1860-х гг.¹⁷ В каталоге галереи она значится в VII зале под №160 как «одно из капитальнейших произведений мастера» – «Вид Казани во время ярмарки на правом берегу Волги». В 1867 г. картина перешла к Наследнику, а затем российскому императору Александру III, хранилась в собрании Царскосельского Александровского дворца. Оттуда она была передана в Русский музей императора Александра III, а в 1928 г. из Русского музея – в Казань, где хранится и поныне¹⁸.

Сюжет с изображением Адмиралтейской слободы, повторяющийся на картине, литографии и графических этюдах А. П. Боголюбова, отвечал многим задачам художника.



А. П. Боголюбов (?).
Казань. Хижицкий (Кизический) монастырь. 22 мая 1861.
Жёлтая бумага, графитный карандаш. 32,2х47,3.
Из собрания ГМИИ РТ, Казань

И в композиционном плане, будучи наиболее живописной точкой городской панорамы, привлекавшей известных видописцев Казани, откуда открывается вид на такие достопримечательности города, как Кремль и Памятник воинам при взятии Казани. О них подробно пишет в путеводителе Н. П. Боголюбов; есть сведения и об Адмиралтействе и даже о строящейся дамбе, соединяющей пристани с городом, которую «предположено вымостить, и к работе уже приступлено»¹⁹. Отдельный раздел отведён пристаням. Описывая «Старую» и «Новую Бакалду», автор пишет: «На берегу этих пристаней, на сыпучем песке построены гостиницы и лавочки и ведётся во всю навигацию оживлённая торговля жизненными припасами для судорабочих. Впрочем, невзыскательный пассажир может найти отдельное помещение и удовлетворить потребностям желудка в гостиницах, которые наперебой стараются приманить к себе посетителей, и для того нанимают музыкантов-самоучек, весьма близко подходящих к Крыловскому квартету»²⁰.

Сюжет удовлетворял и кокоревскому заказу по написанию ярмарки. Здесь в период весеннего половодья «бился пульс деловой жизни Казани», раз в году с мая и до конца навигации действовала одна из крупнейших, наряду с Рыбным, Сенным и Толчком, ярмарок, которыми издревле славилась Казань²¹.

Созданию картины предшествовал большой подготовительный материал. Представление о нём дают живописные и графические произведения А. П. Боголюбова из фондов Государственного Русского музея, Калужского областного художественного музея, как и рисунки А. П. Боголюбова, приобретённые ГМИИ РТ в коллекции В. В. Егерёва. Они дополняют серию волжских этюдов, разнообразных по задачам и технике, от беглых набросков до станковых произведений, которые принадлежат к числу натуральных работ, имеющих большое значение в становлении реалистического метода художника.

Признанный мастер панорамного пейзажа, А. П. Боголюбов сочетал в своём творчестве академические традиции перспективно-видовой живописи с точностью натурального видения и решением пленэрных задач. Работа на натуре была для художника поиском собственного стиля. В своём реалистическом видении художник во многом формировался в работе над пейзажами родного отечества. Об этом писал А. А. Фёдоров-Давыдов, усматривая «значительный сдвиг в сторону реализма, явившийся в результате поездок Боголюбова в 1861–1869 годах на Волгу и писания волжских пейзажей с натуры»²².

¹ О приобретении рисунков впервые упоминается в издании: Вербина О. Г. «Живописное путешествие по старой Казани». – Казань: Заман, 2006. – С. 132

² Саначин С. П. Влюблённый в Казань. Наследие первого Татархитектора Василия Егерёва // «Казань». – 1996. – № 7/8. – С. 76–81.

³ Боголюбов А. П. «Записки моряка-художника» // «Волга». – 1996. – № 1–2. – С. 91.

⁴ Андроникова. М. И. Боголюбов. – М., 1962. – С. 20.

⁵ Боголюбов. Н. П. Волга от Твери до Астрахани. Предисловие. – СПб., 1862.

⁶ Голлербах Э. Ф. История гравюры и литографии в России. – М.: ЗАО Центрополиграф, 2003. – С. 117.

⁷ Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравёров XV–XIX веков. – СПб., 1895. – Т. I, стб. 97; стб. 96–98.

⁸ В коллекции ГМИИ РТ имеется также несколько живописных работ А. П. Боголюбова, не связанных с темой Казани: Пожар в Кронштадте ночью. 1876; Порт Руан; Лидо. Близ Венеции; Ночь над Босфором и три литографии из издания «Волга от Твери до Астрахани», СПб., 1862.

⁹ Огарёва Н. В. О Боголюбове и его воспоминаниях / Боголюбов А. П. Записки моряка-художника. Изд. 2-е. – Самара: Издательский дом «Агни», 2006. – С. 13.

¹⁰ Огарёва Н. В. Волга в творчестве художника А. П. Боголюбова // Новая Волга. – 1959. – № 29. – С. 64–65

¹¹ Эти рисунки воспроизведены в издании: Вербина О. Г. «Живописное путешествие по старой Казани». – Казань: Заман, 2006. – С. 100–101

¹² Дульский П. М. Зилант и Кизицы. – Казань, 1917

¹³ Воспроизведена в издании: Вербина О. Г. «Живописное путешествие по старой Казани». – Казань: Заман, 2006 (титул).

¹⁴ Боголюбов Н. П. Волга от Твери до Астрахани. – СПб., 1862. – С. 219.

¹⁵ Птицина О. Неизвестный альбом А. П. Боголюбова // Русское искусство. – 2004. – № IV. – С. 87.

¹⁶ Арэнзон Е. Р. От Киреева до Абрамцева // Панорама искусств: [сборник] / сост. И. С. Ненарокова. – М.: Советский художник, 1983. – Вып. 6. – С. 362–366; Боголюбов А. П. «Записки моряка-художника» // «Волга». – 1996. – № 1–2. – С. 92.

¹⁷ Там же, примечания, С. 200.

¹⁸ Сведения о происхождении см. в каталоге: Русское искусство XVII – начала XX веков. Живопись. Каталог. / автор-сост. и автор вступ. ст. Г. А. Могильникова. – Казань: Kazan-Kazan, 2005. – С. 55–56.

¹⁹ Боголюбов. Н. П. Волга от Твери до Астрахани. – СПб., 1862. – С. 233.

²⁰ Там же.

²¹ Смирнова Л. М. На перекрёстке торговых путей. – Казань: Таткнигоиздат, 1991.

²² Фёдоров-Давыдов А. А. Алексей Петрович Боголюбов (1824–1896) // Искусство. – 1949. – № 4. – С. 62.



А. П. Боголюбов.
Казань. 1862.
Холст, масло. 124 x 188.
Из собрания ГМИИ РТ, Казань

АВТОРСКОЕ ПРАВО ХУДОЖНИКА. ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ОСОБЕННОСТИ ЗАЩИТЫ АВТОРСКОГО ПРАВА НА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ

К. В. Марков

В статье рассматриваются вопросы защиты авторского права на произведения печатной графики. Случаи нарушения авторских прав рассматриваются на реальных жизненных примерах и примерах из судебной практики. Рассматривая вопросы доказывания своих прав автора произведения изобразительного искусства, автор не ограничивается разбором конкретных примеров, а даёт рекомендации, что необходимо делать, чтобы не попадать в подобные ситуации или найти правильный выход из сложившихся обстоятельств.

Ключевые слова. Автор, авторское право, идея, изобразительное искусство, исключительное право, книжная графика, нарушение авторских прав, переработка произведения, правообладатель, презумпция авторства.

THE PARTICULAR QUALITIES OF THE INTELLECTUAL PROPERTY RIGHTS PROTECTION FOR THE PRODUCTS OF PRINTED GRAPHICS

K. Markov

The article deals with the issues of copyright protection for works of graphic design. Cases of copyright infringement are considered on real life examples and cases from the judicial practice. Considering the issues of proof of his rights of author of works of visual art, the author goes beyond the analysis of specific examples, and gives recommendations what is necessary to do, not to get into such a situation or to find the correct way out of the circumstances.

Key words. Author, copyright, idea, art, the exclusive right, book graphics, copyright infringement, processing works, the copyright holder, the presumption of authorship.

Становление и развитие авторского права тесно связано с появлением книгопечатания. Изобретение Гуттенбергом в середине XV в. способа книгопечатания подвижными литерами позволило наладить выпуск книг большими тиражами, хорошего качества и значительно дешевле рукописных книг.

В результате массового воспроизводства печатного текста и гравюр создались условия выпуска экземпляров печатной продукции сверх оговоренного с автором тиража, нарушая права автора книги или гравюры. Так появился контрафакт, который сегодня получил широкое распространение не только в книжной индустрии.

Одним из первых примеров борьбы с контрафактом является борьба известного немецкого художника Альбрехта Дюрера, который в 1505 г. был вынужден поехать в Италию, в том числе и для того, чтобы пресечь копирование и тира-

жирование его гравюр художником Маркантонио Раймонди, который добился такого сходства, подделывая даже монограмму автора, что зачастую копию было невозможно отличить от подлинника. Как известно, когда Дюрер узнал об этом, он подал жалобу на Маркантонио в синьорию, однако она лишь запретила болонскому гравёру подписывать свои работы монограммой Альбрехта Дюрера.

Борьба за защиту прав авторов печатной продукции, как литераторов, так и художников, заняла несколько столетий.

В 1710 г. в Англии был принят первый полноценный законодательный акт об авторском праве, известный как «Статут королевы Анны».

Правовая охрана авторских прав, содержащаяся в Статуте, была обусловлена соблюдением ряда формальностей, а именно: регистрацией названия произведения и депонированием девяти экземпляров произведения для различных университетов и библиотек.

Автору произведения были предоставлены права на своё творение на протяжении 14 лет и после истечения этого срока он имел право продлить его ещё на 14 лет.

Статут стал толчком для активизации других представителей творческих профессий. Так, английский художник Хогарт, рисунки которого неоднократно подделывались, возглавил борьбу за узаконивание интересов гравёров, рисовальщиков и живописцев. В 1735 г. был принят Закон о гравёрах.

В России развитие авторского права тоже связано с книгопечатанием. В 1830 г. появляется закон «О правах сочинителей, переводчиков и издателей», а в 1911 г. – Положение об авторском праве, отражавшие все новейшие правовые тенденции зарубежных стран в этой области.

В Российской Федерации вопросам охраны и защиты авторских прав авторов произведений науки, литературы и искусства посвящена глава 70 четвёртой части Гражданского кодекса. Положения этого законодательного акта постоянно совершенствуются и развиваются в соответствии с принятыми международными стандартами. Несмотря на это, вопросов у авторов не уменьшается.

Следует отметить, что часть вопросов у авторов возникает по причине незнания общих положений авторского права.

Что же должен знать художник, чтобы избежать элементарных ошибок?

Прежде всего, надо знать, что охраняется авторским правом, а что нет.

Статья 1259 Гражданского кодекса РФ содержит целый перечень объектов авторских прав, в том числе произведения живописи, графики и дизайна.

При этом авторские права распространяются как нанародованные, так и на ненародованные произведения, выраженные в какой-либо объективной форме, в том числе в письменной, устной форме (в виде публичного произведения, публичного исполнения и иной подобной форме), в форме изображения, в форме звуко- или видеозаписи, в объёмно-пространственной форме.

Авторские права не распространяются на идеи, концепции, принципы, методы, процессы, системы, способы, решения технических, организационных или иных задач.

Вот пример из судебной практики. Московский художник, назовем его А. по первой букве фамилии, обратился в суд с иском к своему коллеге-художнику о возмещении убытков в связи с тем, что художник, к которому он предъявил данное требование, выполнил дизайн обложки книги, реализовав идею, подсказанную А., и передал работу в издательство без согласия А. В дальнейшем книга вышла тиражом 4000 экземпляров, а художник получил вознаграждение.

На вопрос судьи, в какой форме была выражена идея, А. ответил, что только в устной и ни в каком другом виде она выражена не была.

Ничего удивительного, что суд отказал А. в иске. Идеи не охраняются авторским правом.

Подать идею и воплотить её в произведении – это не одно и то же. Например, А. С. Пушкин подсказал Н. В. Гоголю сюжет «Ревизора», а известный советский писатель Валентин Катаев подсказал Илье Ильфу и Евгению Петрову сюжет «Двенадцати стульев». Причём ни Пушкин, ни Катаев претензий к авторам этих, ставших бессмертными, произведений не имели.

На полках наших книжных магазинов можно иногда увидеть книги разных издательств, по структуре и оформлению мало чем отличающиеся друг от друга.

Например, одно издательство выпустило книгу, в которой на каждой странице приведены иллюстрации, представляющие собой определённые сюжетные линии. На одной странице изображены лес, пруд, поляна, люди, кошки и собаки разной породы. На другой странице – деревенские дома, деревья и те же люди, кошки и собаки. Книга предназначена для детей, которые будут искать одних и тех же героев на каждой странице, сравнивать сюжеты.

Через некоторое время другое издательство напечатало аналогичную книгу, создав произведение из иллюстраций тех же сюжетных линий. При этом изображения домов, деревьев и живых персонажей полностью изменены.

Возникает вопрос: есть ли здесь нарушение исключительных прав первого издательства?

В этом случае исключительные права первого издательства не нарушены, так как не является нарушением исключительных прав издательства использование идеи и структуры его произведения и местоположения объектов в иллюстрациях к книге.

Вместе с тем автору произведения или иному правообладателю принадлежит исключительное право использовать произведение в любой форме и любым не противоречащим закону способом, в том числе путём переработки произведения. Переработка произведения предполагает создание нового (производного) произведения на основе уже существующего.

В этом случае, если в суде будет доказано, что книга второго издательства является переработкой ранее изданной книги, распространение такой книги может быть признано нарушением исключительного права на произведение.

Кроме того, художественное оформление книги второго издательства может быть признано сходным до степени смешения с художественным оформлением книги первого издательства. В этом случае ситуацию можно рассматривать с позиции нарушения Федерального закона от 26.07.2006 № 135-ФЗ «О защите конкуренции». В силу п. 4 ч. 1 ст. 14 указанного закона не допускается недобросовестная конкуренция, в том числе продажа, обмен или иное введение в оборот товара, если при этом незаконно использовались результаты интеллектуальной деятельности юридического лица.

В качестве примера из судебной практики показательно постановление ФАС Московского округа по делу А40-112470/11, участниками которого являлись ООО «Издательство «Эксмо» и ООО «Рид Групп».

Эти два издательства выпускали на рынок не только аналогичную по содержанию, но и сходную до смешения по оформлению юридическую литературу. При этом автором художественного оформления книг был один и тот же художник,

который работал в ООО «Издательство «Эксмо», а затем перешёл в ООО «Рид Групп».

Издательство «Эксмо» обратилось по этому поводу с заявлением в антимонопольные органы. Изучив обстоятельства дела, Управление Федеральной антимонопольной службы России по Москве вынесло решение и предписание от 14.07.2011 г. по делу N08-01/14-50/11 о нарушении ООО «Рид Групп» антимонопольного законодательства.

Попытка доказать в суде, что оформление книг ООО «Рид Групп» является переработкой художником своих же произведений, выпускаемых издательством «Эксмо», не увенчалась успехом. Суд усмотрел в действиях ООО «Рид Групп» нарушение антимонопольного законодательства, а не спор об авторском праве. В результате решение и предписание УФАС по Москве, запрещающее ООО «Рид Групп» производство и продажу книг с использованием оформления, разработчиком которого является ООО «Издательство «Эксмо», остались в силе.

А что делать, когда у художника украли не идею, а реальную работу и использовали её для получения прибыли?

Не так давно приходит ко мне на приём один художник и показывает детский журнал с рисунками, но без указания автора. Волнуясь, художник достал из папки такие же рисунки, автором которых он являлся. Кроме того, он показал свой сайт, где эти рисунки были размещены.

Действительно, факт нарушения авторских прав был налицо. А вот мой вопрос: чем он может подтвердить, что является автором этих рисунков, заставил художника глубоко задуматься. Забегая вперёд скажу, что всё закончилось благополучно. Художник получил хорошую денежную компенсацию, но с доказыванием его авторства пришлось серьёзно повозиться.

Таких примеров из нашей действительности можно привести множество. Вот только далеко не всегда художники получают компенсацию за нарушение своих авторских прав. И происходит это исключительно по их же вине.

В российском авторском праве действует презумпция авторства, согласно которой авторство признаётся до тех пор, пока не будет доказано обратное. Презумпция авторства закреплена в статье 1257 Гражданского кодекса Российской Федерации:

«Автором произведения науки, литературы или искусства признаётся гражданин, творческим трудом которого оно создано. Лицо, указанное в качестве автора на оригинале или экземпляре произведения, считается его автором, если не доказано иное».

Понятие презумпции авторства, определённое в российском законодательстве, основано на положениях Бернской конвенции по охране литературных и художественных произведений 1886 г., к которой Россия присоединилась в 1995 г.

Таким образом, авторские права на произведения литературы и искусства возникают без соблюдения каких-либо формальностей.

Всемирная (Женевская) конвенция об авторском праве 1952 г., участником которой также является Российская Федерация, к таким формальностям относит, в частности, следующее: «депонирование экземпляров произведения, регистрация, оговорка о сохранении авторского права, нотариальное удостоверение, уплата сборов» (пункт 1 статьи III).

Указанному положению Женевской конвенции соответствует норма, содержащаяся в пункте 4 статьи 1259 ГК РФ: «Для возникновения, осуществления и защиты авторских прав не требуется регистрация произведения или соблюдение каких-либо иных формальностей».

В связи с этим получить официальный документ, подтверждающий право авторства на произведение, невозможно, так как авторство возникает без регистрации.

Не надо путать авторские права и патентные права. Оба эти вида прав являются правами на результаты интеллектуальной деятельности, но для объектов патентных прав важно

установить приоритет изобретений, полезных моделей или промышленных образцов. Для этого необходимо провести государственную регистрацию соответствующих изобретений, полезных моделей и промышленных образцов и получить патент. В авторском праве понятие «приоритет» отсутствует, так как создание разными авторами одного абсолютно одинакового произведения практически невозможно.

Однако в жизни имеют место ситуации, когда автору произведения приходится доказывать своё авторство. В частности, такие доказательства требуются в суде при рассмотрении дел о защите авторских прав.

Как уже указывалось, автор не может принести справку, где будет написано, что именно он является автором конкретного произведения. Впрочем, суды такого документа и не требуют.

Определение авторства основано на установлении факта создания произведения конкретным лицом.

Если произведения изобразительного искусства обнародованы, то подтверждением факта их создания конкретным автором могут служить каталоги выставок, книги, журналы, художественные альбомы с работами автора.

Что касается необнародованных произведений, то в литературе и сети Internet предлагаются различные способы доказывания, вплоть до самых экзотических.

Не будем останавливаться на их достоинствах и недостатках, а порекомендуем воспользоваться процедурой депонирования произведений искусства. Из опыта ведения дел в судах следует, что это наиболее надёжное доказательство факта создания автором конкретного произведения искусства.

Сразу оговорюсь, что депонирование – это не регистрация авторских прав на произведения искусства. В соответствии с процедурой депонирования фиксируется время предъявления автором объекта авторского права. В результате автор получает документ, в котором будет указано, что на дату представления объект авторского права существовал и был представлен автором для регистрации.

Депонировать или не депонировать свои работы автор решает самостоятельно.

Возникает вопрос: где депонировать?

Существует Российское авторское общество (РАО). Эта организация предлагает свои услуги по депонированию произведений литературы и искусства. Произведения изобразительного искусства представляются для депонирования в оригинале и копии, скульптурные произведения могут быть представлены в виде макета в уменьшенном размере, позволяющем осуществить их хранение в РАО, либо в виде изображения на фотографиях, эскизах, рисунках, выполненных в различных ракурсах для того, чтобы иметь полное представление о скульптурном произведении.

Приём заявлений на депонирование произведений осуществляется при личном обращении автора при предъявлении паспорта, а также при обращении представителя автора при предъявлении им соответствующих документов.

Следует отметить, что это далеко не благотворительное мероприятие.

Нотариусы тоже предлагают депонировать произведения литературы и искусства. Требования к депонированию у них примерно такие же, как у РАО, но цены, естественно, выше.

Помимо этих структур существует большое количество организаций, предлагающих свои услуги по депонированию. Только в сети Internet предложения услуг организаций по «регистрации авторских прав», «депонированию произведений искусства» и т.п. размещены на сотнях сайтов.

Деятельность таких организаций никем не контролируется, отсутствует ответственность за указание ложных сведений в предоставляемых такими организациями документах.

В этой ситуации большее доверие вызывает депонирование в РАО или у нотариуса.

Но нотариус, как правило, только удостоверяет заявление гражданина о том, что он, этот гражданин, является автором произведения, с указанием его названия, заверение подлинности подписи лица на экземпляре произведения и принятие оригинала или экземпляра произведения на хранение.

Следует отметить, что ни нотариус, ни иные организации, занимающиеся регистрацией, не в состоянии проверить достоверность сведений, указанных в заявлении, поэтому предоставляемые данными способами доказательства не устанавливают авторство, так как не фиксируют факт создания произведения конкретным лицом.

Нетрудно представить себе ситуацию: человек приносит картину, автором которой он не является, и депонирует это произведение как своё. Ситуация в большей степени гипотетическая, но мошенников в сфере искусства и особенно арт-бизнеса хватает.

На самом деле, в вопросе депонирования произведений изобразительного искусства и дизайна свою роль должны сыграть творческие союзы. Творческие союзы являются общественными объединениями, зарегистрированными в Министерстве юстиции РФ. Такая регистрация предусматривает тщательную экспертизу документов организации и контроль на протяжении всего срока её деятельности.

Члены творческих союзов художников и дизайнеров – люди известные. Их работы выставляются на выставках, размещаются в различных каталогах.

Работы этих художников не вызывают у членов творческих союзов сомнений в авторстве.

На наш взгляд, депонирование произведений изобразительного искусства и дизайна в творческом союзе позволит достоверно зафиксировать авторство художника.

Создание системы депонирования произведений изобразительного искусства и дизайна в творческих союзах будет способствовать обеспечению защиты авторских прав их членов, что в условиях формирующегося арт-рынка России имеет немаловажное значение.

Учитывая вышесказанное, дам один совет художникам: не выбрасывайте эскизы, наброски, негативы и т.д. к вашим работам. Это поможет доказать ваше авторство.



ОФОРМЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ КНИГИ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ЛИЧНОСТИ

Н. С. Корост

Объектом исследования статьи является современная детская книга. Рассматриваются основные правила оформления книги (правила вёрстки, подбора шрифта, цветовое решение, выбор формата и т. д.), нарушение которых сказывается на общей стилистике книги и отражается на эстетическом развитии личности. Делается вывод, что оформление современной книги положительно влияет на эстетическое развитие личности в случае соответствия ряду базовых законов.

Ключевые слова. Детская книга, книжка-игрушка, компьютерная графика, типографика, Ян Чихольд, эстетика, художественно-эстетическая деятельность, художник и книга.

PROBLEMS OF THE MODERN DESIGN OF CHILDREN'S BOOKS AND THEIR INFLUENCE ON THE AESTHETIC DEVELOPMENT OF THE INDIVIDUAL

N. Korost

The object of the research article is a modern children's book. The basic rule book design (layout rules, the selection of font, color, size selection, etc.), the breach of which affects the overall style of the book and reflected on the aesthetic development of the individual. It is concluded that the design of the modern book positively affect the aesthetic development of the individual in the case of matching a number of basic laws.

Key words. Children's book, book-toy, computer graphics, typographic, Jan Tschichold, aesthetics, artistic activities, artist and book.

Эстетическое начало есть в любом продукте человеческой деятельности. Книга является продуктом общечеловеческой культуры и отражает два её начала – материальное и духовное. Сам процесс книгопроизводства имеет долгий путь развития, о котором важно помнить при создании современных книг. Определение проблем в оформлении современной детской книги и влияние книг на эстетическое развитие личности необходимо для предотвращения подобных ошибок и их последствий в дальнейшем. Для выявления проблем необходимо определить расхождения с основными законами оформления книги, которые изложили в своих трудах такие мастера, как Ян Чихольд, П. Реннер, Л. И. Гессен и многие другие.

Оформление или, как сегодня принято говорить, дизайн книги тесно связан с техническим развитием. Оно повлияло на её внешний вид, тираж и качество печати изображений. Особую роль в развитии книгопроизводства сыграло изобретение Иоганном Гутенбергом печатного станка в XV в. Суть изобретения состояла в том, что изготовленные из металла подвижные объёмные буквы, вырезанные в зеркальном виде, составляли строки текста, оттиск которых появлялся под давлением специального пресса. На сегодняшний день оформление книги делится на три этапа: разработка макета, вёрстка, разработка внешнего оформления. С понятием «оформление книги» тесно связано понятие «типографика».

Типографика – это искусство оформления печатного текста, которое включает в себя компоновку текстовых полос и иллюстраций, подбор гарнитуры, кегля, шрифта для последующей допечатной подготовки книги. Ясность – суть новой типографики. Этим она и отличается от старой типографики, основанной на «красоте» и не стремившейся к предельной ясности, необходимой сегодня [11, с. 68]. Ясность подразумевает экономию вы-



Бенджамин Бекко,
Аннабель Мэже,
Дидье Балисвик.
Оформление книг
«Найди и покажи.
Путешествие во времени».
2013.
Из серии «Найди и покажи»
от издательства «Clever».
405x285 мм.
Тип обложки: Тбц.
Фото с электронного
ресурса <http://clever-media.ru>

разительных средств, которая работает с пользой для зрения читателя, давая отдых глазам за счёт пустых полей. В старой типографике текстовые блоки выстраивались по принципу симметрии и заключались в орнаментальные рамки, подобно средневековым часословам. Для готической книги характерны крупные буквы. По причине её ценности и редкости частыми могли быть случаи, когда человек читал книгу вслух сам себе и другим, а прочтение книги с готическим стилем шрифта требовало определённых усилий. Позже скорость чтения стала увеличиваться, и потребовалось уменьшить букву в размере.

С развитием книгопечатания появлялись новые шрифты, которые становились читабельнее предыдущих. В наше время трудно назвать даже примерное количество существующих шрифтов. Многие дизайнеры, видимо теряясь в выборе, допускают ошибки в их подборе и сочетании между собой, если речь идёт о применении сразу нескольких шрифтов. Иногда причиной этого может стать недостаток опыта и знаний. Самым простым решением будет применение принципа единой гарнитуры. Этот принцип заставит задуматься только о выборе размера кегля, об этом пишет Л. И. Гессен [2, с. 93]. Определение размера кегля может зависеть от технических и экономических соображений, к которым относится подгонка текста под заранее определённое количество страниц. Кроме того, соображения могут быть специфические, связанные с количеством иллюстраций и стилистикой книги, подобное часто происходит в оформлении детских изданий. Книги для детей наполнены большим количеством иллюстраций, это делается для привлечения внимания ребёнка и разъяснения сюжета, так как он, в определённом возрасте, может ещё не обладать навыками чтения, и единственным способом для самостоятельного получения информации остаётся визуальный. В детских изданиях шрифт обязательно должен быть читабельным. Навыки и скорость чтения ещё не позволяют детям справляться с большим объёмом текста, а применение фигурных шрифтов в оформлении основного текста станет большой ошибкой и усложнит процесс чтения. Но основными требованиями при оформлении издания должны оставаться гигиенические. Существует официальный документ, в котором изложены правила и нормы оформления: СанПиН 2.4.7.960-00.2.4.7. Гигиена детей и подростков. Гигиенические требования к изданиям книжным и журнальным для детей и подростков. Санитарные правила и нормы, которые разработаны Испытательным центром по гигиенической оценке издательской продукции Федерального НИИ медицинских проблем формирования здоровья Минздрава России (Л. М. Текшева, А. Я. Дадонова, П. И. Храмцов, Н. К. Барсукова), департаментом Госсанэпиднадзора Минздрава России (Б. Г. Бокитыко) [6].

Значительную часть современного книгопечатания составляют издания для детей. К оформлению книг для этой читательской аудитории следует подойти с особенной ответственностью, так как дети более впечатлительны и подвержены влиянию. Детская литература не представляется без иллюстраций, и поэтому стоит уделить особое внимание книжной вёрстке именно с иллюстрациями. Основные моменты вёрстки с иллюстрациями сводятся: 1) к наилучшему с эстетической стороны расположению рисунков на полосе (точнее – на развороте); 2) к тому, чтобы прямоугольники, на которые разбивается полоса при вставке рисунка, – как текстовые, так и световые вокруг рисунка, – не были лишены той же чёткости и спокойности линий, какая требуется и от полосы в целом; 3) к заполненности полос (отсутствие дыр, плешин и т.п.); 4) к логичности расположения рисунков в связи с текстом, а также с техническими и иными обстоятельствами [2, с. 274].

Согласно возрастной градации ведущих типов деятельности, рассмотренной Л.С. Выготским, А.Н. Леонтьевым, Д.Б. Элькониным и другими отечественными психологами, последовательность развития в возрастном аспекте примерно такова: игра, познавательная деятельность, деятельность общения, трудовая деятельность. Они упускают из вида художественно-эстетическую деятельность, которая, по мнению А.И. Бурова, должна занимать отдельное место среди вышеуказанных видов. Ребёнок как эстетически развитая личность должен уметь чувствовать, понимать и оценивать красоту окружающего его мира – это способствует его психическому здоровью, а эстетическое воспитание содействует развитию нравственности и расширяет познания ребёнка о мире, природе и обществе. Книга влияет на развитие разных видов деятельности. «Книга-игра» – на игровую, энциклопедии и учебники, т.е. научная, научно-популярная и учебная литература, – на познавательную деятельность, производственно-техническая, программно-методическая, документальная – на трудовую деятельность, и все книги в целом влияют на развитие художественно-эстетического вида деятельности. Особенно это касается художественной литературы. Любая книга, в большей или меньшей степени, нуждается в оформлении. Она должна смысловой наполненностью и своим внешним видом соответствовать своему назначению.

У некоторых современных художников книги достаточно специфическое «чувство прекрасного», особенно это заметно в книжках-игрушках. Игровая форма первая среди форм деятельности и имеет большое значение, так как её влияние формирует фундамент для развития следующей. Но, к сожалению, качество оформления книг, предназначенных для игрового вида деятельности, становится всё хуже, несмотря на растущее количество разных к ним дополнений. Примером для рассмотрения проблем оформления детских изданий, из категории «книжка-игрушка», является



Жозель Драйдеми.
Иллюстрация к книге Александры Кокен
«Найди овечку на ферме». 2015.
Из серии «Найди и покажи» от издательства «Clever».
260 x 237 x 7 мм.
Фото с электронного ресурса <http://clever-media.ru/>



Сигрид Мартинез.
Иллюстрации к книге
Хэзела Мэскелла
«Книга увлекательных
занятий». 2014.
Из серии «Найди,
покажи, наклей»
от издательства
«Робинс».
Мягкий переплёт.
290 x 240 мм.
Фото с электронно-
го ресурса
<http://www.ozon.ru/context/detail/id/24894234/>

«Найди и покажи. Путешествие во времени» от издательства «Clever». Видимо, при создании данной книги дизайнеры руководствовались стремлением развить в ребёнке только игровые навыки, способствующие улучшению качества соответствующей деятельности, и обошли вниманием художественно-эстетический вид. На обложке, как и на разворотах, можно заметить большое количество мелких изображений, которые создают проблему дробности в иллюстрации. Если на обложке изображения расположены по периметру названия книги и таким образом создают композиционный центр, то на разворотах этого нет. Проблема дробности в иллюстрациях не решена, и этому не способствует и их цветовое решение, объекты расположены хаотично и изображены мелко. Видимо, их расположение продиктовано идеей книги – поиск заданных (в проходящей по нижнему краю) полосе, картинок. Техника создания иллюстраций по средствам компьютерной графики достаточно проста, что и отражается на скорости их выполнения. Возможно, именно скорость выполнения сделала популярной эту технику среди современных художников книги. Проблемы с вёрсткой текста отсутствуют, его количество минимально, так как это только заголовки разворотов или краткие пояснения. Формат книги 285 x 405 мм, и соответственно в развёрнутом виде она в два раза увеличивается по ширине, что будет проблемой для ребёнка, так как ему физически будет тяжело удерживать её в полностью развёрнутом состоянии и будет нарушен целостный обзор разворота. Для комфортного и полноценного изучения книги ему придётся положить её на горизонтальную плоскость, которой, вероятнее всего, станет пол, а не стол. Ребёнок займёт положение сидя или даже лёжа на животе, опираясь на локти, – это может навредить его осанке, зрению и лишит полного обзора разворота книги. Данное предположение основано на указанном возрасте аудитории, для которой предназначена книга, а именно детей от трёх до семи лет. В этом возрасте их средний рост составляет от 93 до 119 сантиметров [7], и согласно возрастной градации типов деятельности, описанной ранее, детям привычнее заниматься игровым видом деятельности, которая значительно удобнее в подобном положении. Такое обращение с книгой не сможет обеспечить длительную её сохранность и позже может сказаться на отношении ребёнка к школьным учебникам и книгам в целом. Иллюстрации, выполненные посредством компьютерной графики, не несут заметного положительного влияния на эстетическое развитие личности. Среди иллюстраций в этой технике редко встречаются качественно выполненные, имеющие определённое сходство с иллюстрациями ручной работы. Подавляющее количество изображений, созданных посредством компьютерной графики, вызывают ассоциации с компьютерными играми и другими сферами применения по-



Гёбель Дорота, Кнорр Петер.
Книга «В цирке. История в картинках». 2012. От издательства «Мелик-Пашаев». Картон. 315х240 мм. Фото с электронного ресурса <http://shop.bookashki.net/product/gyobel-doro-knorr-peter-v-tsirke-istoriya-v-kartinkah>

добной техники, это происходит из-за малозаметного влияния человеческого фактора на их создание. Иллюстрация теряет одушевлённость, а ребёнок – способ и технику их создания. Если он захочет повторить сам какое-то изображение, то не сможет достичь эффекта этой техники теми художественными материалами, которые ему доступны.

Кроме ранее упомянутой ясности в типографике, ясность очень важна и в иллюстрациях, но это не значит, что изображения должны быть максимально упрощёнными. Примитивизм – стиль сознательно упрощённых изображений, которые имеют определённое сходство с детскими рисунками, этим они и заслужили внимание юных читателей. Популярным способом оформления современных детских книг становится выполнение иллюстраций в стиле примитивизм посредством компьютерной графики. Этот способ оформления и является основной проблемой, которая влечёт за собой изменения в понимании ребёнком искусства книги и изобразительного искусства в целом. Ещё одним объектом для рассмотрения проблем оформления современной детской книги является «Книга увлекательных занятий» Хэзела Мэскелла от издательства «Робинс». Она была выпущена в 2014 г., её иллюстратор Сигрид Мартинез. На обложке книги можно заметить те же проблемы компоновки, как и на обложке «Найди и покажи. Путешествие во времени». Изображения мелкие, однотипные и создают проблему детализации, но, благодаря названию книги, вписанному в круг, создаётся композиционный центр обложки, чего нет в разворотах её. Книга наполнена множеством ярких и насыщенных цветов, сочетание которых утомляет, от этого спасает только наличие белых, не заполненных мелкими изображениями мест. Формат книги 290х240 мм, достаточно удобен для изучения ребёнком книги в развёрнутом виде. Это издание не имеет возрастных ограничений. Дополнением этой книги стали более 160 стикеров, которые делают её похожей на настольную игру. Некоторые издательства не скупятся на всевозможные дополнения к книге-игре, и единственное, что остаётся в ней от классической книги, это определённое количество текста и переплёт.

Среди книжек-игрушек есть те, которые, несмотря на такое же большое количество изображений, как и в предыдущих примерах, не стали нарушать основные законы оформления и не имеют таких проблем с детализацией. Среди них и книга «В цирке. История в картинках». Её авторами и авторами иллюстраций к ней являются Гёбель Дорота и Кнорр Петер. Книга выпущена издательством «Мелик-Пашаев» в 2012 г. Предназначена для читателей от 2 до 4 лет. Её формат 315х240 мм не создаст проблем во время её изучения ребёнком. Видимо,

тот факт, что иллюстраторы одновременно являются и авторами книги, даёт положительный эффект в её оформлении, это заметно уже на обложке книги. Композиционный центр иллюстрации – это цирковая арена и артисты. Изображения не расположены по периметру названия, как это было в предыдущих примерах, и не разбросаны хаотично, их расположение вполне обдуманно и обоснованно. Цветовое решение обложки и разворотов книги продиктовано её настроением и сюжетом, а сочетание использованных цветов не утомляет.

Искусство детали у Гёбель и Кнорра почти как во французской живописи XVIII в., только – для детей [13]. Такое описание вполне соответствует действительности, а значит, художники во время работы над этой книгой понимали ответственность их влияния на эстетическое воспитание ребёнка.

Сущность вышеизложенного сводится к тому, что основными проблемами в оформлении современных детских книг являются следующие: ошибки в выборе формата издания, детализация в иллюстрациях, композиционное и цветовое решение, чрезмерное упрощение изображений, проблемы верстки и использование всевозможных дополнений. Книга, не имеющая в своём оформлении вышеизложенного ряда проблем, должна положительно повлиять на эстетическое воспитание ребёнка. Думается, что во избежание нравственно-эстетической деградации подрастающего поколения следует минимизировать количество изданий, иллюстрированных посредством компьютерной графики и упрощённых до уровня локально залитых контурных изображений. Сам факт существования подобных иллюстраций свидетельствует об утрате культуры оформления книги как художественной ценности. Подобное оформление детских книг не способствует становлению художественно-эстетической деятельности, которая так важна для нравственного развития ребёнка, для формирования у него целостного представления об окружающем мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский Л.С. Психология искусства. Третье издание. – М.: Искусство, 1986.
2. Гессен Л.И. Оформление книги: Руководство по подготовке рукописи к печати. Второе издание. – Л.: ОГИЗ. Государственное социально-экономическое издательство. Ленинградское отделение, 1935).
3. Добиаш-Рождественская О.А. Техника книги в эпоху феодализма // Культура Западного Средневековья. – М.: Наука, 1987. – С. 93–115.
4. Загаров К.С. Книга как феномен культуры // Современные научные исследования и инновации. – 2012. – №8 [Электронный ресурс]. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2012/08/16535> (дата обращения: 25.06.2015).
5. Леонтьев. Деятельность. Сознание. Личность. – М.: Политиздат, 1975.
6. Министерство здравоохранения РФ [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rosminzdrav.ru/>: Документы//Федеральный закон №52-ФЗ от 30 марта 1999 г. «О санитарно-эпидемиологическом благополучии населения».
7. Медицинская энциклопедия// [Электронный ресурс]. URL:<http://www.medical-enc.ru/16/rost.shtml>
8. Найди и покажи. Путешествие во времени. – Изд-во «Clever», 2014.
9. Портал нормативных документов [Электронный ресурс]. URL:<http://www.opengost.ru/iso/1931-sanpin-2.4.7.960-00-gigienicheskie-trebovaniya-k-izdaniyam-knizhnyim-i-zhurnalnym-dlya-detey-i-podrostkov.html>
10. Чихольд Я. Облик книги: избранные статьи о книжном оформлении. – М.: Книга, 1980.
11. Чихольд Я. Новая типографика. Руководство для современного дизайнера // Ян Чихольд : [пер. с нем. Л. Якубсона]. – М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2011. – 244 с.: 130 ил
12. Эльконин Д.Б. Избранные психологические труды / под ред. В.В. Давыдова, В.П. Зинченко. – М.: Педагогика, 1989. – 554 с.
13. [Электронный ресурс]. URL: <http://shop.bookashki.net/product/gyobel-doro-knorr-peter-v-tsirke-istoriya-v-kartinkah>

П. М. ДУЛЬСКИЙ – ПЕРВЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ДЕТСКОЙ КНИГИ

Е. С. Корвацкая

Статья посвящена деятельности П. М. Дульского (1879–1956) в изучении детской книги. В своём исследовании «Современная иллюстрация в детской книге» (1916, 1925) учёный первым из современников даёт обширную характеристику художественного убранства детской книги конца XIX – начала XX в., определяет причинно-следственные процессы в её развитии. До сих пор публикация остаётся одним из главных исследований в вопросе оформления детской книги данного периода.

Ключевые слова. Иллюстрация; детская книга; П. М. Дульский; Я. П. Мексин; книжная графика, оформление книги.

P. DULSKIY – THE FIRST RESEARCHER OF CHILDREN'S BOOKS

E. Korvatskaya

This article is dedicated to the works of P. Dulskiy (1879–1956) on children's books. His work 'Contemporary illustration in children's book' (1916, 1925) describes the artistic decor of children's books of the end of the XIX century and the beginning of the XX century and its development. To this day this work of P. Dulskiy is considered to be one of the most significant studies on the decor of children's book of that time.

Key words. Illustration, children's book, P. Dulskiy, I. Meksin, design books.

Одной из главных тем научного интереса Петра Максимилиановича Дульского (1879–1956) была станковая, архитектурная и книжная графика. Называя иллюстрацию «графической музыкой» [4, с. 5], учёный проявлял большой интерес к истории становления национальной татарской книги [5, 6], сатирической графики [3] в периодических изданиях. Учёный называл книгу «ближним другом человека, <...> благодаря которой человечество смогло достигнуть самых великих завоеваний во всех областях науки, техники и искусства» [6, с. 5]. Также П. М. Дульский не обошёл вниманием художественное оформление детской книги. Учёный называет её мостом, «по которому он [прим. – ребёнок] в дальнейшем сможет войти в мир искусства и благодаря которому он научится видеть красоту в самой близкой ему обстановке и окружающем мире» [4, с. 6].

19 декабря 1915 г. П. М. Дульским был прочитан доклад «Современная иллюстрация в детской книге» на заседании общего собрания Педагогического общества при Императорском Казанском университете. По итогам выступления текст сообщения был опубликован в издании «Труды и протоколы Педагогического Общества при Казанском Университете» (том III, 1916 г.) [7]. Книга была напечатана в Типо-литографии Императорского Университета и стоила 60 копеек. На 25 страницах уместился краткий очерк, посвящённый оформлению детской книги в России второй половины XIX – начала XX в. Издание не сопровождалось иллюстративным материалом. Приложение состояло из краткого перечня лучших, по мнению автора, детских книг.

Одними из первых к анализу художественного убранства детской книги обращались в своих статьях А. Н. Бенуа [1], [2] и В. С. Мурзаев с критико-педагогическими заметками в журнале «Что и как читать детям» (1911–1913), но первой крупной публикацией по данной теме стало издание П. М. Дульского 1916 г. К изучению детской книги он подошёл как художественный критик, сознательно опуская литературную и педагогическую составляющую, о чём он отдельно говорит

в предисловии к изданию. Данное исследование ценно свежим взглядом автора на материал. П. М. Дульский подчёркивал, что рассматриваемые им книги не из истории книжного искусства, а являются современными изданиями.

Доклад учёного был опубликован единым текстом и лишь тематически разделён на несколько частей. Вначале автором дан краткий очерк зарождения иллюстрированной детской книги в мире и способов репродуцирования. Перед тем как обратиться к рассмотрению творчества отечественных художников, П. М. Дульский счёл нужным обратить внимание на иностранных иллюстраторов, которые оказали влияние на развитие детской отечественной книги рубежа XIX–XX вв. (английские художники детской книги – Уальтер Крен, Кэт Гринвей, Рандольф Кальдекот).

П. М. Дульский уже в начале XX в. определил основные направления в оформлении детской книги в России, а именно:

- иностранные издания;
- издания, оформленные представителями Мамонтовского кружка и объединения «Мир искусства» и близкими к ним художниками;
- книги иллюстраторов «второго порядка»;
- отдельные издания художников без какого-либо «стилизма», т. е. традиционная карандашная реалистическая графика М. В. Нестерова и Д. Н. Кардовского [7, 30];
- книги, внешний вид которых больше зависел от особенностей издательств, таких как «Шиповник», «Саблин», «Сытин», «Кнебель», «Вольф», «Огни», «которые почувствовали интерес к красивой детской книге» [7, 30].

Искусство детской книги конца XIX – начала XX в. представлено книгами художников Мамонтовского кружка и объединения «Мир искусства», в дальнейшем это стало характерной чертой для всех исследований, посвящённых данному периоду в истории отечественного книжного искусства России. П. М. Дульский уделил пристальное внимание творчеству В. М. Васнецова, включив в доклад самый большой среди всех очерков о других художниках. В работах С. В. Малютина он подчёркивает близость его иллюстраций к «примитивным детским рисункам» [7, с. 19], проводя сравнения с европейской графикой того времени.

П. М. Дульский показывает детскую книгу в контексте развития всего отечественного искусства, например, уделяет отдельное внимание неорусскому стилю. Популярность русской темы начала XX в., кроме постоянно существующего интереса к народному фольклору у читателей младшего возраста, Дульский относит к особенностям книжного дела того периода, когда художники работали с «богатством и откровением национального искусства» [7, с. 13]. П. М. Дульский широко представляет творчество главных художников этого направления в детской книге – И. Я. Билибина и В. М. Васнецова, проводя параллели между их книжной и театральной графикой и поднимая вопрос о синтезе искусства.

Учёный счёл важным упомянуть о творчестве каждого представителя объединения «Мир искусства» – независимо от того, работал ли тот в сфере детской книги, потому что объединение определило «первенствующую роль в деле возрождения русской красивой книги и её художественного убранства» [7, с. 18]. П. М. Дульский – один из немногих, кто рассказал о деятельности Л. Н. Бакста в этой области, назвав художника «утончённым графиком» [4, с. 58], написал о Е. Е. Лансере и его обложке к сборнику «Детское чтение», дал подробную характеристику творчеству М. В. Добужинского в детских альманахах и проследил эволюцию его графической манеры [7, с. 27; 4, с. 54–55]. Рассматривая книги художников из объединения «Мир искусства», П. М. Дульский не упоминает об издательстве И. Кнебель и «Подарочной серии», ставшей одним из ярких проявлений детской иллюстрированной книги начала XX в.

Подробно останавливаясь на творчестве самых крупных мастеров книжной иллюстрации, автор считает «несправедливо совершенно промолчать о таких наших художниках, как

Белкин, Чемберс, Фалилеев, Яковлев, Вестфален, Гиппиус, Жаба, Замирайло, М. Латри, которые дали много интересных своих работ для русской детской книги» [7, 29]. Во втором издании список расширен: «Б. Анисфельд, И. Бродский, В. Замирайло, Б. Кустодиев, А. Линдеман, Д. Митрохин, Ж. Шарлеман, В. Чемберс, В. Фалилеев, Латри, Вестфален и др.» [4, с. 59].

Большой интерес представляет перечень книг в приложении к исследованию, «предназначенных для любителей изящных изданий». В него вошли самые интересные, по мнению автора, детские книги второй половины XIX – начала XX вв. Список был составлен по алфавитному указателю фамилий художников. Также в нём упоминаются стоимость изданий и формат – так, как это было принято в каталогах издательств и книжных магазинов начала XX в. В отдельных случаях встречаются неточности в выходных данных книг и фамилиях художников. В список включены широко известные издания А. Н. Бенуа, И. Я. Билибина, В. М. Васнецова, Е. Д. Поленовой, Д. И. Митрохина, Г. И. Нарбута и др. Но также в нём можно встретить фамилии художников, сейчас полностью забытых: А. Вестфалена, Т. Н. Гиппиус (по ошибке упоминаемой как Н. Гиппиус), А. Жаба, В. В. Каррик, А. Э. Линдеман, М. П. Латри, В. В. Спасского, В. Я. Суреньяца и других. В перечень включена детская книга К. С. Петрова-Водкина «Аойя. Сборник рассказов» (1915), написанный автором для своих детей, главными героями которых они сами и стали.

П. М. Дульский быстро реагировал на современный книгоиздательский процесс и включал в свои исследования современную литературу последних лет. На их примере учёный показывает ключевые процессы развития книжного искусства в России и творчества отдельных мастеров. Труд П. М. Дульского до сих пор остаётся прекрасным библиографическим источником для новых исследований по данной теме.

Рассматривая детскую книгу, учёный не углубляется в глубоко книговедческую и типографскую проблематику, по сравнению с его исследованиями по татарской книге. Он только упоминает о техниках книжной репродукции, подразделяя их на «штриховое, тоновое клише и трёхцветку» [7, с. 11], и просит художников учитывать их особенности в своей работе. В отдельный тип иллюстрации П. М. Дульский выделяет чёрно-белую иллюстрацию «blancetnoir», которая лучше всего «сохраняет свой «книжный стиль» в репродуцировании [7, с. 11]. Дополнительные материалы об особенностях печати детских книг были включены в переработанное второе издание труда П. М. Дульского.

Спустя девять лет, в 1925 г., вышло второе издание исследования П. М. Дульского, посвящённого детской книге [4]. Оно было подготовлено к выпуску совместно с Яковом Петровичем Мексинным (1886–1943).

Сейчас трудно утверждать, какова была его роль в работе над изданием. Но личность Я. П. Мексина является знаковой в книжном мире 1920–1930-х гг., к сожалению, сейчас несколько забытой. Он организовал первую выставку детской книги в нашей стране (1924 г.), создавал и стал первым директором Музея детской книги в Москве (открыт в 1934 г.). В 1920–1930-е гг. Я. П. Мексин руководил детскими издательствами («Наш дом» (1919), «Остров» (1921–1923)), писал книги для детей и вёл педагогическую деятельность, живо реагируя на всё новое и интересное в вопросе воспитания ребёнка (например, выступал за развитие аудиокниг в виде граммофонной пластинки). Его жизнь трагически оборвалась после ареста в разгар Великой Отечественной войны. Иллюстрированию детской книги посвящено несколько статей учёного, в которых он говорит, что главная задача в работе иллюстратора – «в определении мышления читателя» [9, с. 24].

В информации об издательстве указано, что книга была выпущена авторами с 50 иллюстрациями в размере 17,5х13 см. Тираж второго издания составил 1000 экземпляров. Издание 1925 г. было напечатано в школе Полиграфического производства им. А. В. Луначарского под наблюдением П. М. Дульского. В отличие от первого издания, её украсили

цветными заглавными орнаментальными буквами, исполненными по рисункам Г. И. Нарбута. Обложку на картонном переплёте и концовку, расположенную в содержании, исполнил художник А. И. Кравченко. Второе издание сопровождалось обширным иллюстративным материалом, размещённым на отдельных листах в книжном переплёте.

В предисловии от автора ко второму изданию без всякого революционного пафоса сказано, что «ощущаешь острое желание в корне переработать их [прим. – выводы доклада первого издания], освежить новые подходы мысли и придать им более жизненный, современный облик» [4, с. 3]. В издании 1925 г. сохранена общая структура доклада 1915 г., отдельные темы дополнены новыми материалами, появились разделы, посвящённые книге революционного и советского периода. Значительно был расширен блок по иностранной детской книге, составивший отдельную главу «Иностранная иллюстрация». Авторами показано влияние зарубежной книжной иллюстрации, в первую очередь немецкой, на отечественную книжную графику, дан анализ немецких издательств 1890-х гг., французской и английской иллюстрации и гравюры.

В главу «Русская иллюстрация до 1917 г.» вошли материалы из первого издания, дополненные очерком об иллюстрированной детской книге первой половины и середины XIX в. (художники И. А. Иванов (1779–1848), В. Ф. Тимм (1820–1895), А. А. Агин (1817–1875), детские альманахи (1820-х–1840-х) и ключевое издание «Великолепная русская азбука» (1844). В этом периоде авторы исследования видели предпосылки возрождения отечественной детской книги конца XIX – начала XX в. Также была поднята важная проблема: какие именно художественные тексты можно относить к детской литературе.

В эту главу также вошли сведения о новых книгах и переизданиях 1920-х гг. художников С. В. Малютина, Е. Д. Поленовой и мирискусников. Рассматривая книги с рисунками Е. Д. Поленовой, которая в более поздних работах «упрощает рисунок и тона и создаёт ряд иллюстраций, вполне отвечающих принципам графики и более удобных для воспроизведения» [4, с. 32], авторы обращают внимание на одну из важных тенденций в книжном искусстве периода – сильное влияние типографского дела на манеру художника и окончательный облик издания.

Во втором издании с большим вниманием П. М. Дульский отнёсся к деятельности Г. И. Нарбута или Егора Нарбута, как его называет автор. Несколько сухих слов о «графике чистой воды», работавшем «изящно, графично», с упреком на подражательство в первом издании [7, с. 29], превратились в развёрнутое повествование о творчестве мирискусника с анализом эволюции его графической манеры. Кроме Г. И. Нарбута и Д. И. Митрохина, оригинально оформившего сборник «Сказки утёхи-досужие», из художников «второго поколения» мирискусников, которые активно работали в детской книге только с начала 1920-х гг., П. М. Дульский счёл нужным подробнее рассказать о С. В. Чехонине, а также о В. Д. Замирайло, иллюстраторе с его «поразительной острой и причудливой фантазией» [4, с. 71]. Исследователь упоминает о Б. И. Анисфельде и И. И. Бродском с надеждой на их деятельность не только в журнальной графике и поэтических изданиях, но и в детской книге. Он также рассказывает о неопубликованной серии акварелей Д. С. Стеleckого к памятнику литературы «Слово о полку Игореве».

В главе отдельно были рассмотрены сборники и хрестоматии и их роль в истории книжного искусства. Такой тип издания позволил реализовать себя в искусстве детской книги тем художникам, работы которых не издавались отдельными изданиями (Д. Г. Левитский, Н. К. Рерих, С. Ю. Судейкин, М. Я. Чемберс-Билибина, К. Ф. Юон и др.). Помимо объединений Мамонтовский кружок и «Мир искусства» во втором издании авторы рассказывают о деятельности представителей группы «Союз русских художников» М. Н. Яковлева и кружка

«Новое общество художников» Д. И. Кардовско, резко критикуя их за отсутствие «аромата книжного искусства» [4, с. 76].

Второе издание исследования было дополнено разделом «Русская иллюстрация 1917–1925 гг.», посвящённым художникам «левых» течений в послереволюционные годы и зарождению советской реалистической книги. Одной из причин развития детской книги 1920-х гг. П. М. Дульский называет возрождение издательского дела, находившегося в конце 1910-х гг. в упадке. В конце второго издания он впервые упоминает названия издательств («Госиздат», «Эпоха», «Радуга», «Огни», «Остров», «З. Гржебин», «Мысль», «Синяя птица», «Аквилон», «Новая Москва», «Красная Новь»). Одновременно с этим П. М. Дульский обращает внимание на отсутствие интереса к переизданию дореволюционных книг, видя проблему «в низком уровне художественного вкуса наших издателей и потребителей и в достаточной разобщённости педагогической и художественной критики» [4, с. 39–40].

Из мастеров новейших течений упоминаются Натан Альтман, Н. Тырса, В. Ходасевич, П. Митурич. П. М. Дульский подробно рассмотрел творчество В. В. Лебедева, начиная со сборника «Ёлка» (1918), видя в нём одного «из самых ярких, многообещающих детских иллюстраторов», который «ещё не реализовал полностью своих творческих сил» [4, с. 86]. Удивляет кругозор учёного, находившегося в курсе последних новинок в детской книге русского зарубежья (Саша Чёрный «Детский остров», худ. Б. Д. Григорьев (Берлин, «Слово», 1921), С. Фёдорченко «Присказки», худ. К. С. Петров-Водкин («Радуга», 1924)).

Авторы не обошли вниманием художников-конструктивистов (Эль Лисицкий и В. Маяковский с книгой «Для голоса» (1923)), тему сатирического жанра в детской книге (юмористический журнал «Галчонок», Ре-ми (Н. В. Ремизов), Ю. П. Анненков, К. П. Ротов, Б. В. Покровский), и возрождение оригинальной книжной графики (В. А. Ватагин, А. И. Кравченко, В. А. Фаворский, подробно останавливаясь на творчестве В. М. Конашевича).

Главу, посвящённую детской книге 1920-х гг., П. М. Дульский заканчивает представлением совсем молодых художников-рисовальщиков – В. Войнов, Белуха, Ф. А. Бруни и др., графиков художественно-производственной мастерской печатного дела (при 1-й образцовой типографии в Москве), студентов графического факультета ВХУТЕМАСа, представителей провинции [4, с. 108–109].

Также П. М. Дульский и Я. П. Мексин не обошли вниманием темы формирования детской книги нового социалистического общества. Она должна «воспитывать в ребёнке будущего гражданина, который мог бы чувствовать себя подготовленным к строительству культуры нового мира» [4, с. 127]. Поэтому следовало показывать и объяснять в детской литературе реальную жизнь, а не представлять «фантастику и мир сказки» [4, 96]. В пример приводятся издания «Победа труда» Н. Смирнова, «Откуда посуда» О. и Г. Чичаговых, «Детям о газете», «Приключение Чарли Чаплина» и т. д.

В первом издании П. М. Дульский указывает на обобщающе-ознакомительный характер своей работы, в которую «входит обзор графики в современной книге для детей единственно с художественной точки зрения» (из предисловия). О педагогических задачах детской книги автор только упоми-

нает, называя иллюстрацию одной «из ценнейших элементов эстетического воспитания» [7, с. 12]. Во втором издании сделаны причинно-следственные выводы о происходивших процессах в книжном искусстве периода и включена глава «Обзор детской иллюстрации с педагогической точки зрения». Указывая на отсутствие всякой методологии вопроса [4, с. 120], учёный подчёркивает обучающую и воспитательную функции иллюстраций, которые «являются лучшими проводниками в области развития наблюдательности, воображения и зрительной памяти ребёнка» [4, с. 116]. Также П. М. Дульский даёт советы по выбору книги для маленького читателя: «Надлежит прежде всего руководствоваться восприимчивостью, чуткостью ребёнка и той обстановкой и средой, в которых протекает его жизнь» [4, с. 125]. Из всех типов переплёта он особо выделяет книжку-картинку, играющую «выдающуюся роль в деле развития его [прим. – ребёнка] познавательных функций» [4, с. 114]. 1920-е гг. П. М. Дульский называет переходным периодом в детской литературе в виде «творческого проекта перестройки» педагогических принципов, направленных на доступность и совершенство детского понимания книги [4, с. 112].

Приложение ко второму изданию было расширено перечнем детских книг с иллюстрациями известных иностранных художников и списком изданий с иллюстрациями русских художников с 1917 г. по 1924 г. Перечень детских книг с иллюстрациями русских художников до 1917 г. из первого издания был уточнён, указана недостающая информация в выходных данных (место издания и издательство). Отдельно выделены сборники и хрестоматии.

До сих пор труд П. М. Дульского по детской книге остаётся одной из ключевых работ по данному вопросу, позволяющей узнать об истории детской книги в России через свежий взгляд учёного-современника и представить, как складывалась в русском обществе её культура. Помимо этого, книга содержит важные библиографические материалы, которые могут быть полезны в новых исследованиях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенуа А. Н. Выставка «Искусство в жизни ребёнка» // Речь. – 1908. – 26 ноября (9 декабря), – № 289; Волина В. Дети и книга // Советский музей. – 1938. – № 9. С. 22–25.
2. Бенуа А. Н. Задачи [книжной] графики // Искусство и печатное дело. – 1910. – № 2/3. – С. 41–48.
3. Дульский П. М. Графика сатирических журналов 1905–1906 гг. – Казань: Татгосиздат, 1922. – 104 с.
4. Дульский П. М. Иллюстрация в детской книге / П. Дульский и Я. Мексин. – Казань: Изд. авт., 1925. – 149 с.
5. Дульский П. М. Книга и её художественная внешность (в связи с казанским книгопечатанием). Очерк Петра Дульского. – Казань: Библиографический кружок «Друзей кн.», 1921. – 58 с.
6. Дульский П. М. Оформление татарской книги за революционный период / Тат. науч.-иссл. экон. ин-т. Кабинет искусств. – Казань: Б. и., 1930. – 24 с.
7. Дульский П. М. Современная иллюстрация в детской книге. – Казань, 1916. – 30 с.
8. Дульский П. М. Список печатных трудов П. Дульского [1914–1930 гг.]. – Казань: Б. и., 1930. – 3 с.
9. Мексин Я. П. Иллюстраторы дошкольных сказок // Детская литература. – 1935. – № 3.



ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА ЭСТАМПА НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В НАБЕРЕЖНЫХ ЧЕЛНАХ МАСТЕРСКОЙ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ ИМ. АЛЕКСАНДРА ХАЛДЕЕВА

М. И. Мингалеев

В статье рассматривается деятельность в Набережных Челнах Мастерской печатной графики имени Александра Халдеева; анализируется методика обучения искусству эстампа учащихся учреждения дополнительного образования; определяется значение печатной графики в создании книжной иллюстрации.

Ключевые слова. Мастерская печатной графики имени Александра Халдеева, дополнительное образование, искусство эстампа, книжная иллюстрация, гравюра на картоне, линогравюра, монотипия.

EXPLORING AND DEVELOPMENT OF THE ARTPRINTS ON THE EXAMPLE OF PRINTMAKING WORKSHOP OF ALEXANDER KHALDEEV IN NABEREZHNYE CHELNY

M. Mingaleev

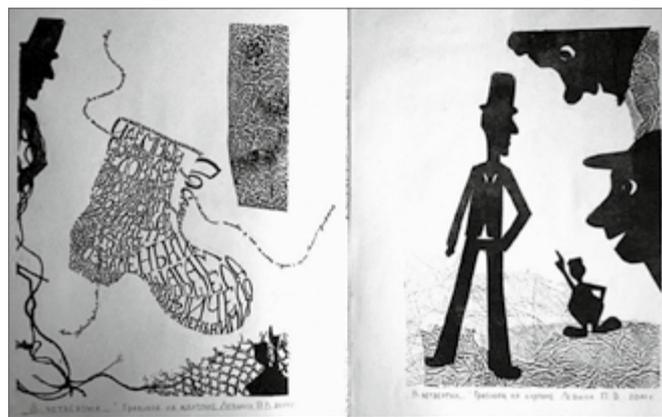
The activities of printmaking workshop of Alexander Khaldeev are considered; the methods of teaching art prints pupils of supplementary education are analyzed; it is determined by the value of printed graphics in the creation of book illustration.

Key words. Printmaking workshop of Alexander Khaldeev, supplementary education, art prints, book illustrations, engraving on cardboard, linocut, monotype.

В развитии подростков, обучающихся в учреждениях дополнительного образования художественного профиля, важную роль играет обучение искусству печатной графики. Обучение и формирование умений и навыков работы над эстампом позволяет активизировать творческую деятельность учащегося, воспитывать широту кругозора, развивать креативное мышление, художественно-эстетическое отношение к окружающему миру.

Для успешного овладения подростками приёмами работы над различными видами графики требуется соблюдение целого комплекса педагогических условий и принципов. Важнейшими из них являются следующие: целенаправленное руководство деятельностью обучающегося со стороны педагога; обязательное выполнение принципа индивидуального подхода к каждому обучающемуся; наличие высококвалифицированных специалистов в области эстампа; выполнение основных технологических условий изготовления эстампа.

Рассмотрим особенности обучения эстампу в системе дополнительного художественного образования на примере деятельности Мастерской печатной графики имени Александра Халдеева¹. Учащиеся мастерской (подростки 10–14 лет) под руководством педагога-художника на занятиях учебной дисциплины «Графика» знакомятся с новыми способами решения стоящих перед ними учебно-творческих задач и новой технологией исполнения произведений. Программный материал дисциплины предусматривает ознакомление учащихся с довольно широким кругом теоретических и практических положений создания графической композиции, с основными видами и подвиды искусства художественной и печатной графики – эстампа – в тесной взаимосвязи с графической композицией.



П. Левина (14 лет).

В-четвёртых. Иллюстрация к книге «Хармс. Чармс. Шардам». 2011. Бумага, гравюра на картоне. 21 x 15.

Из фондов Детской школы искусств, Набережные Челны

В ходе проведения занятий в период с 2012 г. по 2015 г. учащиеся Детской школы искусств освоили три главных разновидности гравюры, различающиеся способами нанесения изображения и печати:

1. Гравюра углублённая, когда на гладкую поверхность изображение наносится в форме углублённых желобков, царапин или борозд. В эти углубления набивается краска, которая впоследствии под сильным давлением печатного станка переносится на бумагу. Сюда относятся, в первую очередь, все виды гравирования на металле.

2. Гравюра выпуклой печати, когда с поверхности доски удаляются при помощи вырезания или выдалбливания все те места, которые на бумаге должны выйти белыми, и, наоборот, остаются нетронутыми линии и плоскости, соответствующие рисунку на бумаге; на доске они образуют выпуклый рельеф. В эту группу входит, прежде всего, гравюра на дереве (ксилография) и линолеуме; известна также высокая гравюра на металле.

3. Гравюра плоской печати. Поверхность камня, не получая почти никакого рельефа, обрабатывается химически так, чтобы жирная краска при накате воспринималась только известными её местами, передающими изображение; на остальную часть поверхности краска не ложится, и при снятии оттиска соответствующие места его оставит фон бумаги нетронутым (литография) [1].

На занятиях учебной дисциплины «Графика» большое внимание уделяется формированию графических навыков в создании книжной иллюстрации, умению образно раскрыть литературный текст, подчинённый содержанию и стилю литературного произведения, и, одновременно, украшать книгу. Преподаватель обращает внимание на средства выразительности, с помощью которых художник создаёт образ, передаёт своё отношение к нему. Внимание детей привлекается и к построению изображения на странице книги: где и как художник рисует главного героя, как рисунок сопровождает текст, поясняя его [2].

Книга, рассматриваемая согласно определению Ю.Я. Герчука, с точки зрения архитектурной стороны, включает в себя такие характеристики, как формат, пропорции, способы изготовления, выбор и обработка материалов, и физические качества – добротность, вес, фактура поверхностей, цвет, контрасты красок. Также обучают воспринимать книгу не только как вещь, но и как своеобразное пространство, сформированное художником, в котором в заданном порядке размещаются знаки и изображения (иллюстрации, вставки, заставки, буквицы, орнаментальные рамки, расчленяющие текст полосы, графические элементы оформления авантюла и титула, переплёта или обложки и суперобложки) [3].

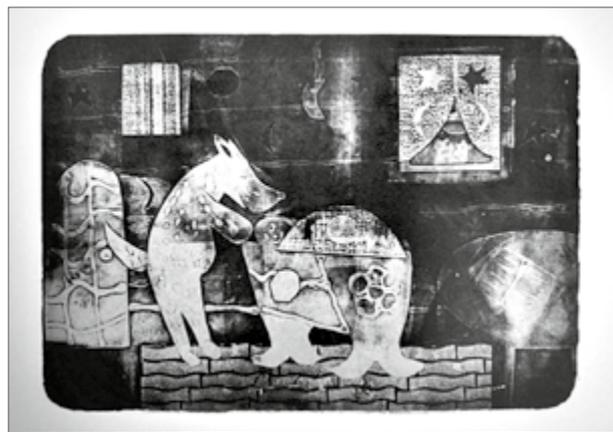
В ходе выполнения творческих работ по книжной графике были созданы книги и иллюстрации по темам: «Хармс. Чармс. Шардам» (сентябрь–декабрь, 2012 г.), «Книга имён» (январь–май 2013 г.), «Колыбельные песни» (сентябрь–декабрь 2013 г.) «Русские народные страшилки» (январь–май 2014 г.), «Записки кавалерист-девицы Надежды Дуровой» (сентябрь–декабрь 2014 г.), «Экологическая катастрофа» (январь–май, 2015 г.).

В ходе выполнения творческих работ перед учащимися ставились следующие цели:

- уяснить для себя ценность и смысл книжной графики как вида изобразительного искусства;
- понять назначение иллюстрации, осознать роль художника в создании иллюстрации;
- самостоятельно выполнить композицию иллюстрации и воплотить в техника печатной графики (линогравюра; гравюра на картоне, монотипия, сухая игла).

Каждое задание непосредственно было связано с определённым кругом образов, поэтических ассоциаций, которые соответствуют данному произведению литературы. При выполнении книги «Хармс. Чармс. Шардам» от учащихся требовались вовлечённость в поэтическую игру и творческий эксперимент, соответствующий духу детской поэзии Хармса. В процессе иллюстрирования мы обратились к эстетике «книжки-картинки» для малышей 1920 гг. на примере таких мастеров, как В. М. Конашевич, В. В. Лебедев, С. М. Чехонин, Д. И. Митрохин [4]. Силуэтные образы схематичны, упрощены, глубины нет, все – действие, забавное и динамичное. Иллюстрации учащимися выполнялись в технике чёрно-белой гравюры на картоне. В качестве материала для печатной формы использовались картон различной плотности, нити, ткань, фактурные обои, что позволило добиться в оттиске пятна разной фактуры и насыщенности, богатства и разнообразия изобразительных средств. Одной из характерных особенностей творческого процесса создания иллюстрации стало воссоздание текста стихов в форме каллиграммы, что в свою очередь усилило образность графических работ.

В «Книге имён» требовалось создать шрифтовую композицию имени автора, сопроводить буквицей и текстом о значении и происхождении имени. В графических композициях учащиеся открыли для себя новые отношения буквы и звука, слова и графического образа. Работа выполнялась в технике цветной гравюры на картоне в сочетании с монотипией. Учащиеся создали две печатные формы и сделали последовательно оттиски различными цветами, что позволило добиться богатства и разнообразия оттенков, фактуры.



*Д. Ризванова (12 лет).
Колыбельная серого волчка. Иллюстрация к книге
«Колыбельная песня». 2013.
Бумага, гравюра на картоне. 42х64.
Из фондов Детской школы искусств, Набережные Челны*

В книге «Колыбельные песни» преобладающими в графике стали темы: убаюкивания; приглашения помощников для убаюкивания; мысли о будущем убаюкиваемого ребёнка; явления и предметы окружающей действительности, могущие заинтересовать и позабавить ребёнка. Содержание колыбельных песен, особая ритмика определили особое цветовое решение гравюры на картоне – золото на чёрном фоне. Рельеф печатной формы создавался аппликационно из материалов различной фактуры, плотности и толщины (нить, ткань, фактурные обои, бумага), что позволило добиться в оттиске пятна разной фактуры и насыщенности, богатства и разнообразия изобразительных средств.

В иллюстрациях к «Русским народным страшилкам» большое внимание уделялось раскрытию содержания фольклора, воспитательному значению сказок, которые помогали нашим предкам переживать нормативные страхи и способности усвоению запретов. Тема страшилок побудила учащихся к созданию фантастических персонажей, действующих в тревожных и драматических сценах, в технике гравюры на картоне. Изображение на печатной доске создавалось методом срезания или срывания верхних слоёв картона на разную глубину, а также местами делались сквозные прорезы. Оттиски производились с двух досок: сначала на металлическую пластину наносились насыщенные цвет-



*Э. Камалова (14 лет).
Эльза. Иллюстрация к книге
«Книга имён». 2012.
Бумага, гравюра на картоне.
21х15.
Из фондов Детской
школы искусств,
Набережные Челны*



Ф. Гареева (12 лет).
Пугало. Иллюстрация к «Русским народным страшилкам». 2013.
Бумага, гравюра на картоне, монотипия. 42х64.
Из фондов Детской школы искусств, Набережные Челны

ные пятна краски в произвольной форме и делался оттиск, затем на вторую печатную доску наносилась чёрная краска и соответственно делался завершающий оттиск.

Иллюстрации к книге «Записки кавалерист-девицы Надежды Дуровой» были выполнены в стиле старинной гравюры, в технике глубокой печати – «сухая игла». Учащиеся стремились воспроизвести образы, обстановку, исторические и бытовые детали из жизни писательницы эпохи Отечественной войны 1812 г. с подробным изобразительным рассказом, целиком следуя за текстом. Техника исполнения работ привлекла учащихся тонкостью, сложностью и глубиной графического языка и, одновременно, лёгкостью, быстротой и доступностью исполнения. Металлические доски процарапывались иглой, без покрытия лаком и без травления. При печати краска коричневых тонов набивалась в образовавшиеся в процессе нанесения рисунка иглой царапины и заусеницы («барбы») и давала при печатании глубокую, сочную линию, особую бархатистость штрихов [5].

В авторских книгах «Экологическая катастрофа» учащиеся для иллюстрации трагических последствий тех-

ногенных катастроф обратились к техникам монотипии и деотипии на офортном станке. Контрасты чёрного и белого в позитивных и негативных способах изображения позволили усилить драму, разворачивающуюся на страницах рукотворных книг. В технике деотипии учащиеся наносили краску на гладкую поверхность доски, затем сверху накладывали лист бумаги, а затем различными инструментами прорисовывали рисунок и делали оттиск. После этого выполняли негативную монотипию: на гладкой поверхности доски оставался рисунок, который дорабатывался различными инструментами, и с него отпечатывался оттиск на офортном станке.

Опыт работы Мастерской печатной графики имени Александра Халдеева показывает, что наибольшее значение для обоснования оптимальной методики обучения искусству эстампа в условиях дополнительного образования является теоретическое и практическое изучение искусства книги.

¹ Мастерская печатной графики имени Александра Халдеева образовалась в 2012 г. на базе учебного класса Детской школы искусств г. Набережные Челны Республики Татарстан. Художник-график, мастер офорта Александр Валерьевич Халдеев (1959–2011) оказал значительное влияние на развитие искусства эстампа в Набережных Челнах. В последние годы своей жизни художник преподавал на художественном отделении Детской школы искусств, где заложил основу для возникновения Мастерской графики. Его ученик и последователь М. И. Мингалеев продолжил дело, начатое А. В. Халдеевым, сплотив вокруг себя коллектив молодых художников и учащихся Детской школы искусств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фабрикант М. И., Сидоров А. А. Сб. статей. Очерки по истории и технике гравюры. – М.: Издание ГМИИ им. А. С. Пушкина. – 1941. – 152 с. – С. 4.
2. Оболевашева Е. О. Книжная иллюстрация как средство формирования графических навыков детей дошкольного возраста, <http://festival.1september.ru/articles/631064/>
3. Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги: учеб. пособие для студентов вузов. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 320 с. – С. 5.
4. Ганкина Э. З. Художник в современной детской книге. Очерки. – М.: Советский художник, 1977. – 215 с. – С. 11.
5. Звонцов В. М., Шистко В. И. Офорт. – М.: Искусство, 1971. – 117 с. – С. 73–76.



КУРС «ИСТОРИЯ ГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА» В САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ ТЕХНОЛОГИИ ДИЗАЙНА

А. К. Курбатова

В статье рассказывается о приоритетных направлениях для изучения, форме занятий и заданиях для самостоятельной работы студентов, обучающихся по предмету «История графического искусства» на кафедре истории и теории искусств Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна, а также об объединяющей этот курс идее.

Ключевые слова. Рисунок, гравюра, графика, графическое искусство, графические техники, станковая графика, печатная графика.

A TRAINING COURSE «THE HISTORY OF GRAPHIC ART» AT ST. PETERSBURG UNIVERSITY OF TECHNOLOGY AND DESIGN

A. Kurbatova

In article it is told about the priority directions for studying, a form of occupations and tasks for independent work of the students who are trained in the subject "History of Graphic Art" on department of history and the theory of arts of St. Petersburg State University of technology and design and also of the idea uniting this course.

Key words. Drawing, engraving, graphics, graphic art, graphic technicians, easel graphics, printing graphics.

Базовые теоретические представления о материалах и техниках графики студенты – будущие искусствоведы, обучающиеся на кафедре истории и теории искусств Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна, получают на первом этапе обучения в ознакомительном курсе «Введение в научное изучение искусства». Программа «История графического искусства», относящаяся ко второму этапу подготовки, появилась сравнительно недавно. Содержание теоретических занятий для обучающихся было разработано с учётом уже имеющихся у них знаний. Приоритетными направлениями для изучения стали станковая и печатная графика. Форма занятий и задания для самостоятельной работы студентов были определены возможностями Санкт-Петербурга – крупного центра художественной культуры. Объединяющей курс идеей стала филоософско-культурологическая составляющая.

Изучение предмета искусствоведческого цикла традиционно основывается на ознакомлении с большим количеством иллюстративного материала. Графических произведений, созданных в европейской традиции с периода средневековья до нашего времени, имеется достаточно много. Лекционный формат занятий с использованием большого экрана для демонстрации слайдов позволяет внимательнее рассмотреть особенности художественной манеры произведения, дать анализ композиции графического листа. Но станковая графика, о которой идёт речь на занятиях, посвящённых периодам Средних веков, Возрождения, Нового и Новейшего времени, являясь в основном камерным видом искусства ввиду своих задач и размера, рассчитана на интимное восприятие. Увеличенное в разы изображение искажает представление о характере произведения, не всегда позволяя прочувствовать его эмоциональную составляющую и передать все художественные особенности маленькой, часто миниатюрной работы. Доступность для изучения старинных произведений графики, сосредоточенных в музеях, выставочных залах и библиотеках Санкт-Петербурга, определила практический, выездной характер занятий.

Уникальную возможность изучать графическое искусство в подлинниках предоставляет вузам нашего города, готовящим художников и искусствоведов, Государственный Эрмитаж. В за-



Студенты на занятиях в Отделении гравюры отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа

пасниках Отделения гравюры и Отделения рисунка Отдела западноевропейского изобразительного искусства студенты знакомятся с творчеством известных мастеров, изучают эволюцию и особенности различных художественно-графических техник. Здесь они получают возможность в буквальном смысле прикоснуться к листам из собрания эрмитажной коллекции, начало которой было положено ещё при Екатерине Великой.

Знакомство с Отделением рисунка начинается с истории коллекции. Занятия проходят в помещении фондов хранения. На шедеврах из эрмитажной коллекции студенты знакомятся с художественными приёмами и техническими средствами, используемыми известными мастерами. Перед ними на большом рабочем столе раскладывают работы Гольбейна, Калло, Рембрандта, Буше, Греза и других известных авторов, выполненные серебряным и итальянским карандашами, пером и кистью, соусом, углём, сангиной, а также акварелью и другими материалами. Здесь они узнают историю самого произведения¹.

Занятия в Отделении гравюры отдела западноевропейского изобразительного искусства Эрмитажа также начинаются со вступления, посвящённого истории отдела. Затем поэтапно из больших папок достаются и проходят через руки студентов работы Дюрера, Рембрандта, Пиранези, Гойи и многих других известных художников. Им объясняют специальные понятия и термины, помогают разобраться с пояснительными сведениями о количестве оттисков и тираже, знакомят с правилами оформления и хранения гравюр. Изучение таких техник, какксилография, гравюра на металле, офорт, акватинта, меццо-тинто, сухая игла и другие помогает проследить эволюцию развития печатной графики. Студенты открывают для себя мир гравюры, держа в одной руке старинный эстамп, а в другой – лупу. Кроме самих оттисков, им показывают деревянные и металлические доски для печати. Технические особенности исполнения во многом определяют художественные достоинства произведения графики. Поэтому их изучению уделяется большое внимание. Но даже специалисты не всегда могут точно определить сложные авторские техники некоторых шедевров эрмитажной коллекции. Во время занятий со студентами между сотрудниками иногда завязываются дискуссии по поводу того или иного старинного листа, не имеющего точной атрибуции. Живая нить такого диалога между специалистами может дать студентам гораздо больше, чем законченный научный трактат².

Ценнейший опыт знакомства с работой научных отделов Эрмитажа в дальнейшем становится для одних незабываемым воспоминанием, а другим даёт возможность продолжить изучение заинтересовавших их вопросов в фондах музея.

Наверное, самым знакомым для всех с детства направлением графики, которое развивалось в Европе со средневековья, является книжная иллюстрация. Редкий автор обошёл её вниманием в своём творчестве. Незаменимым помощником в изучении этого раздела истории графического искусства стала Библиотека книжной графики³. Сосредоточение в одном месте открытого доступа к богатому, постоянно пополняющемуся книжному фонду,

выставочного пространства и технически оснащённого лекционного зала создало здесь оптимальные возможности для организации различных мероприятий. На этой площадке проводятся мастер-классы, творческие встречи с признанными мастерами и художниками книги, а также конференции. Цикл проводимых в библиотеке лекционно-практических занятий посвящён истории книги и книжной графики и охватывает период от античности до наших дней.

Работая в просторных залах библиотеки на тематических экспозициях произведений современной графики, студенты продолжают изучение принципов художественно-стилистического анализа, закрепляя полученные ранее знания и навыки. Здесь студентам предоставляется возможность подержать в руках произведения современных авторов, участвовавших в выставочных проектах и подаренных библиотечному фонду. Они могут внимательно рассмотреть и изучить популярные у современных художников техники: ксилографию, офорт, монотипию, литографию, шелкографию и др. А также попробовать разгадать, что скрывается за подписью: смешанная или авторская техника. Встречи с художниками и мастер-классы, проводимые в библиотеке, дают возможность непосредственного контакта с авторами. Большая коллекция хранящихся в Библиотеке книжной графики экслибрисов подсказала задание для студентов: создание собственного книжного знака.

Продолжают знакомство с графическим искусством XX – начала XXI вв. студенты на многочисленных экспозициях выставочных залов, галерей и художественных салонов Санкт-Петербурга.

В Доме художников на Песочной набережной, в котором живут и работают члены Союза художников России, в литографической мастерской студенты могут не только наблюдать за процессом создания эстампа, но и сами напечатать свои первые листы с авторскими рисунками. В распоряжение желающих здесь предоставляются литографические камни и печатные станки. Возможность посетить творческую лабораторию художника – желание любого будущего искусствоведа. В городе много мастерских, где работают художники-графики, творчество которых ещё ждёт своих исследователей. Одним из мероприятий является групповой визит в одну из них, включающий знакомство с художником, с историей его жизни и творчества, просмотр работ.

Завершающим этапом обучения для студентов является выполнение самостоятельного задания, посвящённого изучению творчества одного из художников, работающих в области графики. В городе есть возможность познакомиться с современным искусством через непосредственный контакт с его создателями: петербургская секция Союза художников России насчитывает более восьмисот действительных членов. Из этого списка каждый студент выбирает для изучения творчество понравившегося ему мастера. Ищут своего автора студенты в течение семестра, посещая выставки и просматривая интернет-сайты. Сам процесс завязывания профессиональных контактов (самостоятельного знакомства с художниками) бывает для студентов психологически сложным шагом, но он способствует преодолению порога взросления и вхождению в специальность.

По результатам своих встреч и бесед с художниками студенты готовят доклады. Написанные в виде вступительной статьи к выставке, эссе или творческого портрета художника, они выносятся на общее обсуждение. Сопровождаются отчёты о проделанной работе презентацией графических произведений в программе Power Point. Иллюстративный материал для своих презентаций студенты ищут в интернете (современная графика в большом объёме представлена в электронных источниках), но наиболее интересными в презентациях становятся фотографии, сделанные ими самостоятельно с разрешения художника в мастерской или на выставках.

Несмотря на то, что интернет насыщен визуальной информацией, вербальные сведения о ней часто можно почерпнуть только из отдельных статей общего плана. Особенно это касается исследований современного отечественного искусства графики. Нет и специальной систематизированной учебной литературы для изучения истории графического искусства вообще. Современные же художественные альбомы и научные издания выпускаются небольшими, иногда символическими тиражами, что практически сразу делает их библиографическими редкостями. Но именно эту недостаточность или полное отсутствие сведений

можно использовать как посыл для самостоятельной исследовательской деятельности будущих искусствоведов. Личные впечатления от общения с авторами помогают студентам избежать общих мест и бездумного порой цитирования чужих мыслей.

Перед студентами ставится задача осветить историю жизни и творчества художника, выявить испытываемые им влияния, приоритетные направления и жанры, техники исполнения и художественную манеру. А также попытаться дать свою независимую оценку творчества автора с искусствоведческой и культурологической позиции. В связи с этим условием при выборе мастера является его зрелый возраст, позволяющий проследить этапы творческого пути.

Исторический путь развития искусства связан с религиозными институтами, в задачу которых некогда входило воспитание нравственности в обществе, через сдерживание комплекса человеческих страстей и желаний (для них существовали ниши народного искусства и низких жанров). Приоритет науки с периода Возрождения перенёс акцент в произведении искусства на сознание и дух, заменив глубокие религиозные чувства на страсти духа и телесную чувственность. Современные исследователи чаще обращают внимание на критерии, связанные с восприятием, прошедшим через сознание, акцентирование идёт на внешних эффектах, сложности исполнения или замысловатой символике произведения. Именно они с Нового времени стали предметом академического анализа. Сегодня редко вспоминают о воспитывающей роли искусства, которое должно было некогда «чувства добрые в людях пробуждать». Отчасти об этой проблеме пишут исследователи рекламы, говоря о её прямом и скрытом воздействии. Ещё в недавнее советское прошлое нашей истории частью идеологии являлось воспитание поколения, ориентированного на традиционные духовные и нравственные ценности, исходящие из потребностей души. В творческих вузах, считавшихся идеологическими, другой (толерантной) трактовки по отношению к этим ценностям не допускалось. Ведь основной целью, кроме строительства светлого будущего, было воспитание нового поколения.

Графика используется в процессе любого художественного, прикладного и технического творчества, области применения её очень широки, не все направления сегодня изучены. Границы между некоторыми из них размыты. Несмотря на активное использование графики в создании и оформлении окружающего человека пространства, научный интерес к ней чаще имеют лишь узкие специалисты и любители. В искусстве станковой и печатной графики всегда совмещались художественно-эстетические и философско-мировоззренческие задачи. Современная графика может быть в своей основе более техничной (делать акцент на виртуозности исполнения), интеллектуальной (насыщенной символическим смыслом), декоративной по подаче или выполнять другие, поставленные автором (или заказчиком), задачи. Какие задачи ставит перед собой современный автор, и к какой традиции тяготеет его творчество? На что оно ориентировано – на развитие души или на раскрытие желаний? Что такое настоящее произведение искусства, а что является продуктом художественного творчества? Оба явления используют общие художественные методы, материалы и технические средства выразительности, но при этом имеют разные цели. Перед студентами, изучающими курс «История графического искусства», ставится задача задуматься над вопросом: с чем связан и к чему ведёт кризис в искусстве, активно обсуждаемым уже не одно столетие.

Посвящённые современному отечественному графическому искусству семинары являются важным этапом обучения. Они приучают студентов к самостоятельному сбору и анализу материала, способствуют повышению эрудиции, расширению кругозора и развитию коммуникативных способностей в профессиональной среде.

¹ В Отделении рисунка отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа занятия проводит старший научный сотрудник А. О. Ларионов

² В Отделении гравюры отдела западно-европейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа занятия проводит научный сотрудник В. М. Успенский

³ Библиотека книжной графики – это выставочный и образовательный проект, который реализуется в Санкт-Петербурге на базе библиотеки «Измайловская» (филиал МЦБС им. М. Ю. Лермонтова) – общедоступной публичной библиотеки. Встречи проводит искусствовед А. М. Логинова.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абраменко Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, преподаватель, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова, Москва.

Алексеева Вера Юрьевна, хранитель, Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов.

Аппаева Жаухар Мустафаевна, искусствовед, Нальчик.

Ахмадеева Юлия Альфредовна, художник, кандидат педагогических наук, профессор-исследователь, Университет штата Мичиган де Сан Николас де Идальго, Морелия, Мексиканские Соединённые Штаты.

Ахметова Дина Ирековна, старший научный сотрудник, Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, Казань.

Бабикова Татьяна Васильевна, кандидат искусствоведения, доцент, Омский государственный педагогический университет, Омск.

Безменова Ксения Владимировна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.

Борщ Елена Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор, Уральская государственная архитектурно-художественная академия, Екатеринбург.

Вагапова Фирдаус Гумаровна, старший преподаватель, Институт международных отношений, истории и востоковедения Казанского (Приволжского) федерального университета, Казань.

Вербина Ольга Георгиевна, заведующая отделом, старший научный сотрудник, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань.

Воронина Оксана Юрьевна, научный сотрудник, Московский музей современного искусства, аспирант Государственного института искусствознания, Москва.

Григорьянц Елена Игоревна, кандидат философских наук, доцент, Северо-западный институт печати Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна, Санкт-Петербург.

Донина Лариса Николаевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, Казань.

Ергалиева Райхан Абдешевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая отделом, Институт литературы и искусства им. М. О. Ауэзова Министерства образования и науки Республики Казахстан, Алматы, Республика Казахстан.

Жиденко Надежда Викторовна, студентка (выпускница 2015 г.), Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна, Санкт-Петербург.

Зубец Валентина Михайловна, кандидат исторических наук, доцент, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова, Москва.

Калашников Виктор Евгеньевич, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой, Институт искусств Московского государственного университета дизайна и технологий, Москва.

Климова Инна Александровна, директор, Белгородский государственный литературный музей, Белгород.

Корвацкая Елена Сергеевна, учитель, средняя общеобразовательная школа № 508 с углублённым изучением предметов образовательных областей «Искусство» и «Технология», Санкт-Петербург.

Корнеева Екатерина Леонидовна, заведующая сектором, Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург.

Корост Наталья Сергеевна, студентка, Белгородский государственный институт искусств и культуры, Белгород.

Кравченко Владимир Петрович, научный сотрудник, Институт культурного наследия при Академии наук Молдовы, Центр изучения искусств, Кишинёв, Республика Молдова.

Курбатова Анна Константиновна, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна, Санкт-Петербург.

Кушнарева Александра Вячеславовна, специалист учёта и хранения фондов, Музей современного искусства Центрального выставочного зала «Манеж», Санкт-Петербург.

Лаврищева Нина Анатольевна, старший научный сотрудник, Московский музей современного искусства, Москва.

Ломанова Татьяна Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, Красноярский государственный художественный институт, Красноярск.

Маиер Полина Вячеславовна, докторант, Вюрцбургский университет имени Юлиуса и Максимилиана, Вюрцбург, Федеративная Республика Германия.

Марков Константин Владимирович, кандидат юридических наук, вице-президент Творческого союза художников России по правовым вопросам, почётный академик Российской академии художеств, доцент, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова, Москва.

Мингалеев Марат Искандарович, заместитель директора, Набережночелнинская картинная галерея, Набережные Челны.

Молодцова Наталья Анатольевна, главный редактор, журнал «Дена», Издательский дом «Гамма», Москва.

Мусаханова Мадина Зульпухаровна, кандидат исторических наук, доцент, профессор, Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова, Алматы, Республика Казахстан.

Мымрина Евгения Владимировна, художник-реставратор произведений графики и книг, Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. академика И. Э. Грабаря, Москва.

Новикова Светлана Евгеньевна, старший научный сотрудник, хранитель, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань.

Паршикова Елена Александровна, старший научный сотрудник, Елабужский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Елабуга.

Парыгин Алексей Борисович, кандидат искусствоведения, историк искусства, художник, Санкт-Петербургский Союз художников России, Санкт-Петербург.

Половина Галина Алексеевна, старший научный сотрудник, заведующая отделом, Белгородский государственный художественный музей, Белгород.

Рокачук Виктория Викторовна, кандидат наук, доцент, старший научный исследователь, и.о. заведующего сектором изобразительного искусства, Институт культурного наследия Академии наук Республики Молдова, Кишинёв, Республика Молдова.

Романенкова Юлия Викторовна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой, Институт искусств, Киевский университет им. Б. Гринченко, Республика Украина, Киев.

Рымшина Елена Николаевна, старший преподаватель, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова, Москва.

Саутина Наталия Ивановна, научный сотрудник, начальник отдела, Научный архив Российской академии художеств, Санкт-Петербург.

Стравец Марина Сергеевна, старший научный сотрудник, хранитель, Московский музей современного искусства, Москва.

Струкова Александра Ивановна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва.

Султанова Рауза Рифкатовна, кандидат искусствоведения, заведующая отделом, Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, Казань.

Труспекова Халима Хамитовна, кандидат искусствоведения, доцент, Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова, Алматы, Республика Казахстан.

Турчина Ольга Александровна, старший научный сотрудник, Московский музей современного искусства, Москва.

Улемнова Ольга Львовна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, Казань.

Устрицкая Надежда Анатольевна, художник-график, член Союза художников России, доцент, Кубанский государственный университет, Краснодар.

Филинкова Александра Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург.

Филиппова Ольга Николаевна, преподаватель дополнительного образования, Тимирязевская детская художественная школа, Москва.

Хаирова Кайимья Дамировна, студентка, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, Санкт-Петербург.

Хасьянова Лейла Самиуловна, кандидат исторических наук, профессор, заслуженный художник РФ, член-корреспондент Российской академии художеств, Москва.

Хилдебранд-Шат Виола, доктор искусствоведения, исследователь, приват-доцент, Франкфуртский университет им. Иоганна Вольфганга Гёте, Франкфурт-на-Майне, Федеративная Республика Германия.

Шарипова Диляра Сафаргалиевна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Институт литературы и искусства им. М. О. Ауэзова Комитета науки Министерства образования и науки Республики Казахстан, Алматы, Республика Казахстан.

ЧЕТВЁРТЫЕ КАЗАНСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ
Искусство печатной графики: история и современность

Издательство «Заман»
Республика Татарстан, 420111, г. Казань, ул. Астрономическая, д. 8/21
Тел.: (843) 292-29-69, 246-02-21, e-mail: info@zaman-izd.ru, www.zaman-izd.ru

Подписано в печать 27.10.2015. Тираж 300 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного электронного оригинал-макета в типографии филиала ОАО «ТАТМЕДИА» «ПИК «Идел-Пресс»
420066, г. Казань, ул. Декабристов, 2, e-mail: id-press@yandex.ru